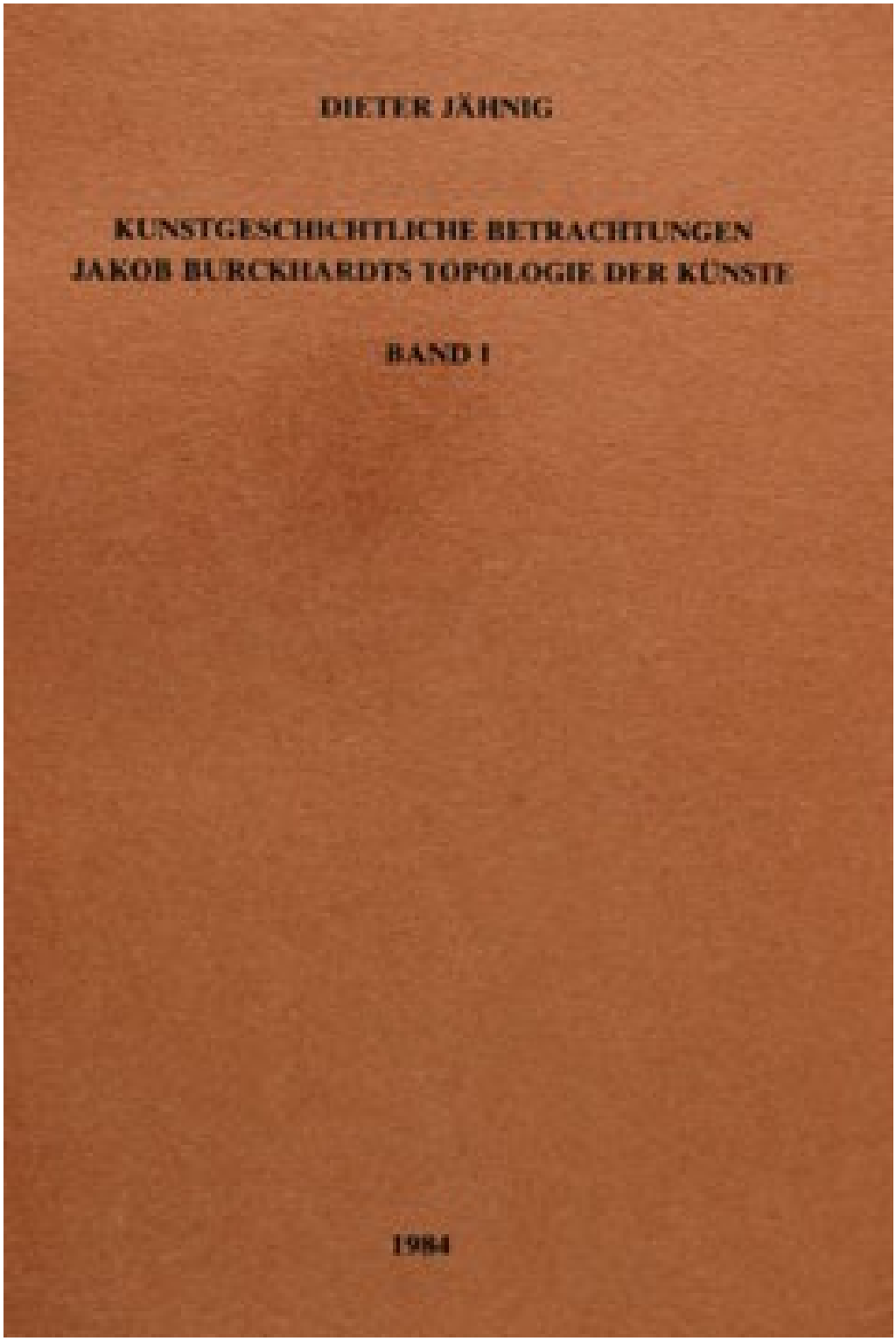
Dieter Jähnig

Jacob Burckhardts Topologie der Künste, Band I (1984)



Manuskript-Kopie des Verfassers |II|

Die hier gebrauchten Ausgaben (und Abkürzungen)

'Über das Studium der Geschichte'. Der Text der 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen' auf Grund der Vorarbeiten von Ernst Ziegler nach den Handschriften herausgegeben von *Peter Ganz,* 1982. - - - (G.)

Zusätzlich die Seitennummern der *'Weltgeschichtlichen Betrachtungen'* nach der mit einem Nachwort von Werner Kaegi versehenen dtv-Ausgabe, 1979. - - - (WB)

Der 'Cicerone', die 'Kultur der Renaissance in Italien' (KR), die 'Baukunst der Renaissance in Italien' und die 'Griechische Kulturgeschichte' (GK): nach den *'Gesammelten Werken'* (in 10 Bänden), 1. Aufl. 1955.

'Jacob Burckhardt Gesamtausgabe' (in 14 Bänden), 1929 -1934. - - - (GA)

'Historische Fragmente'. Aus dem Nachlaß gesammelt von Emil Dürr, mit einem Nachwort von Werner Kaegi (1929), hier nach der Ausgabe von 1957. - - - (HF)

'Briefe'. Vollständige und kritisch bearbeitete Ausgabe, hg. von Max Burckhardt, Band I (1949) - (bislang) IX (1980). - - - (Briefe)

Werner Kaegi: 'Jacob Burckhardt. Eine Biographie', Band I (1949) - Band VII (1982). - - - (Kaegi)

Eckige Klammern in Zitaten [...] Einfügungen des Verfassers. |V|

Inhalt

Jacob Burckhardts Topologie der Künste, Band I (1984).....1

INHALT.....3

Vorbemerkung.....9

Einleitung: "Über das Studium der Geschichte" (1868-1873) 12

§ 1 "Das Geschichtliche".....12

§ 2 Die Vereinbarkeit von Wandel und Bestand.....31

§ 3 Der Maßstab im Gedankengang der Vorlesung.....42

§ 4 Über das Studium der Künste?.....54

Erster Teil: "Über die Kunstgeschichte als Gegenstand eines akademischen Lehrstuhls" (1874) 63

§ 5 Der Unterschied der "Anleitung" zur Forschung.....63

§ 6 Die Ambivalenz der Moderne: Epochenkrise und Weltoffenheit.....69

§ 7 Kunst-Wissenschaft.....83

a Die verschiedenen Motive im modernen Studium alter Kunst.....83

b "Bewunderung" und "Belehrung".....86

c "Aneignung".....89

§ 8 Exkurs: Die Phasen in Burckhardts Rubens-Studium.....94

1 Der Dramatiker.....96

2 Der Erzähler.....99

3 Der Architekt.....101

4 Der Maler.....106

5 "Aneignung" bei Burckhardt.....117

§ 9 Die moderne Kunstblindheit.....123

a Die Reduktion aufs Wünschbare.....125

b Die Reduktion aufs Nutzbare....127
c Die Reduktion aufs Lesbare....131
§ 10 Die Stellung der Kunst in der Weltgeschichte....134
§ 11 Exkurs II: Die Stellung der griechischen Kunst in der Weltgeschichte ...138
1 Burckhardts "Betrachtung der griechischen Kunst"....138
2 Plastizität....143
3 Schönheit und Agon....149
4 Das Paradigmatische der Griechen....153
Zweiter Teil: Die Kunstaspekte der Italienbücher Burckhardts....156
§ 12Kunstgeschichte und Geschichte....156
§ 13 'Der Cicerone' (1855): Italien....162
a Das Vorbild Kuglers....162
b Vier Architektur-Beispiele....167
c "Anleitung" zur "Anschauung"....176
§ 14 'Die Cultur der Renaissance in Italien' (1860): Das Zeitalter der "Kunst" 181
a 'Renaissance': Name und Epoche....181
b Die Poesie im Spiel von "Mensch" und "Welt"....185
1 Poetische Selbstentdeckung....185
2 Poetische Weltentdeckung....188
3 Dichtung als "Bildung"....197
c Die Feste in der Renaissance....200
d Exkurs III: Heroenverehrung? Aby Warburg über Burckhardt....205
1 Der Renaissancekult des Fin de siècle....206
2 Kaufleute und Künstler in der Frührenaissance....211
3 "Mediceisches Festwesen und bildende Kunst"....216
e "Der Staat als Kunstwerk"....229
1 Die "berechnete Schöpfung"....229
2 Die "absolute Machtvollkommenheit"....234
3 Die "unbedingte Sachlichkeit"....239

§ 15'Die Baukunst der Renaissance' I: Anschauung und Darstellung.....243

a "Es ist nicht zum lesen".....243

b "Rasend schwer".....250

c Die Textgeschichte.....254

d "Systematik" bei Burckhardt.....263

e Das "Fachwerk" der Einteilung 271

I Teilungen.....272
(1) Die Zweiteilung.....272
(2) Kapitelgruppen.....273
(3) Paragraphenfolgen.....274
II Verbindungen.....286
Einleitung: Gartenarchitektur und Festarchitektur.....286
(1) Spiegelungen.....288
(2) Verflechtungen.....301
(3) Verlagerungen.....302
(5) Orientierungen.....308

f Renaissance- Italien - Baukunst.....311

§ 16 'Die Baukunst der Renaissance' II: Der Bildraum.....316

Einleitung: Die "Prosa der Kunst".....316

a Die "Baulust" (Anm. 424/1) 318

1 Gegensätzliche Präzedentien.....318
2 "Der mächtigste monumentale Wille": Florenz (Dombau, Rusticafassade).....326
3 Der Sinn für Größe: Rom (Palastbau, S. Peter).....336

b Die "Kunst".....351

1 Die Kennerschaft der Auftraggeber.....351
2 Vielseitigkeit und Originalität des Künstlers.....353
3 Das Baumodell.....356

c Schönheit.....360

I "Raumschönheit".....360
1 Die Kunst der Renaissance: ein "abgeleiteter Stil".....361
2 Die Anfänge der Renaissancebaukunst bei Brunelleschi.....366
3. "Organische Stile" und "Raumstil".....378
II "Allgemeine Ansicht vom Kirchenbau".....385
1 Der "Mangel eines besondern kirchlichen Formensystems".....385

2 Die "architektonische Gesamtwirkung"....390
3 Die "religiöse Unsicherheit unserer Zeit"....400
III "Musikalische Proportionen"....405
d Schmuck....418
1 Das Rahmen von Flächen; die Wirkung der Stoffe und der Glanz der Geräte....420
2 Dekoration als Gefahr, Dekoration als Gewinn (Raffaels Loggien)....426
3 "Künstlerische Absicht der Scena"....433
Anmerkungen....437
ABBILDUNGEN....512

Band II - ursprünglicher Plan

Dritter Teil: *Die Zeitstruktur der Kunst*

§ 17 Die Zugehörigkeit der Künste zur "Cultur"
- a Sind "Cultur" und Kunst "das Höchste"?
- b "Cultur": Reflexion und Situation
- c Die Künste: Ewigkeit und Hinfälligkeit

§ 18Kunst: Sprache als "Überschuß"
- a Der Tauschcharakter der Sprache
- b Der Reichtum des Anfangs
- c Der Weltgehalt des Schmucks

§ 19"Das einzig irdisch Bleibende"
- a "Rätselhafter als die Wissenschaften"
- b Weder "Verewigung" noch "Nachahmung"
  - 1 Die Autarkie der Kunst
  - 2 "Irdisch-unsterblich"
  - 3 Das Paradigma der Architektur
  - 4 Kunst und Religion
    - Inwiefern"Dienst"?
    - Die Kunst in ihrer Bedingtheit durch die Religion
    - Die Religion in ihrer Bedingtheit durch die Kunst
  - 5 Das Merkmal der "Poesie"
- c "Allgültige Bilder"

§ 20 "Das Verhältnis der Cultur zur Sittlichkeit"
- a Einleitung
- b Unser Maßstab der "Sekurität"
- c Unser "Haß des Verschiedenen"

Vierter Teil: *Der Geschichtsbezug der Kunst*

§ 21"Die Historische Größe"
- a Die falsche Größe
- b "Die Fraglichkeit des Begriffs Größe"
- c Die Größe -
  - 1 des musikalischen Momentes
  - 2 der poetischen Phantasie
  - 3 des architektonischen Auftrags
  - 4 der malerischen und plastischen Bildung
- d "Brauchbarkeit" oder "Spontaneität"

§ 22 "Zur geschichtlichen Betrachtung der Poesie"

a Das "Bild des jezuweilen Ewigen"
b Die "verschiedenen Stellungen zur Welt"
c Exkurs IV
Weltstellungen altgriechischer Lyrik
1 "Cultus"
2 Symposion
3 Agon
4 "Subjektive Lyrik"
d Wandlungen seit dem Hellenismus
e "Das Schicksal der neueren Poesie"
f Zeugnisse der Krise
g Text oder Tanz

Anmerkungen ('Verzeichnis der Ausgaben und Literaturübersicht)

Kopien des im Manuskript ebenfalls abgeschlossenen zweiten Bandes sind für 1985 geplant. |XI|

Vorbemerkung

Der Titel 'Weltgeschichtliche Betrachtungen' stammt nicht von Burckhardt; aber dieser Titel einer Nachlaßausgabe hat sich eingeprägt für ihren Inhalt, Burckhardts Vorlesung 'Über das Studium der Geschichte', die er in den Wintersemestern 1868/69, 1870/71 und 1872/73 in Basel hielt. (Anm. 4/1) Er kann sich auf Burckhardts eigenen Gebrauch der Worte "Weltgeschichte" und "Betrachtung" stützen. (Anm. 4/2) Doch der Inhalt dieses Buches hat nicht verhindern können, daß man den Titel nach dem sonst gewohnten engen und von Burckhardt nicht gemeinten Klang des Namens "Geschichte" liest: "Weltgeschichte" - zwar das nach Zeit und Raum "Welt"-Ganze der Geschichte im Unterschied zu der Geschichte einer Epoche, der Geschichte einer Region, aber eben doch nur das Ganze der "Geschichte" und nicht etwa Religions-, oder Musik- oder Sprachgeschichte.

Daß Burckhardt in dieser Vorlesung "Über das Studium der Geschichte' von den drei "Potenzen" dessen, was *für ihn* "Geschichte" heißt, "Staat", "Religion" und "Cultur", handelt, weiß zwar jeder, der von ihrem Inhalt spricht. Aber wer macht damit Ernst? Man spricht von dieser Vorlesung, man spricht von den vielen ihrer Thesen, als handle sie nur von *der* "Geschichte", die *wir* mit diesem Wort meinen, demjenigen *Aspekt* von Geschichte also, den man einstmals als die *wirkliche* Geschichte von "Heilsgeschichte" unterschied, später dann als den politischen *Grundzug* von Geschichte, die Geschichte der *Staaten,* von ihren Randgebieten, Zusatzgebieten, Sondergebieten, Spezialgebieten,- seit Burckhardts Studienzeit etwa von der Kunstgeschichte und der Archäologie oder der Literaturgeschichte (der Philologie), später dann auch (im deutschen Sprachbereich) |4| von jener methodischen Einheit von Theologie (Geschichte des Alten und des Neuen Testaments), Rechtsgeschichte, älterer und neuerer Philologie (den Literaturgeschichten Europas) und den verschiedenen "Kulturgeschichten" außerhalb Europas, die man im Unterschied zu "der Geschichte" "Geistesgeschichte" nannte.

Das Wort "Geschichte" ohne Zusatz meint nach unserer Gewohnheit jenes Ganze aller politischen Geschichtsüberlieferung und Geschichtsschreibung, das in Burckhardts Vorlesung 'Über das Studium der Geschichte' nur ein Drittel ausmacht. Über einen längeren Zeitraum hinweg, vor, während und nach dieser Einführung in das Studium dessen, worin für Burckhardt das Ganze aller Geschichts-"Potenzen" beruht, hielt er Vorlesungen zur europäischen Geschichte, in denen er sich - wie seine Lehrer Droysen und Ranke - auf den Umkreis der politischen Geschichte, die Staatengeschichte, konzentrierte. Und hier gebrauchte er den Titel "Geschichte" nicht anders als die damalige und heutige Wissenschaftsunterteilung ihn gebraucht. In dem "Cursus" 'Über das Studium der Geschichte' meint jedoch das eine Wort "Geschichte" das Ganze aller "Potenzen", das auch den verschiedenen Literaturgeschichten und der

von Burckhardt selber in gesonderten Schriften, Vorlesungen und Vorträgen behandelten "Kunstgeschichte" den Horizont vorgibt. Und der Zeitraum, in dem er diesen Kursus und die beiden ihn ergänzenden Vorträge 'Über historische Größe' und 'Über Glück und Unglück in der Weltgeschichte' hielt, geht dem Beginn eines großen, viersemestrigen Zyklus zur Kunstgeschichte Europas (von Ägypten und Vorderasien bis zum Ende des Barock), den er über eine längere Zeit hinweg noch mehrmals neben den Vorlesungen zur politischen Geschichte Europas, später, im Alter, dann exklusiv vortrug, unmittelbar voraus. Die letzten Eintragungen in den Vorlesungstext 'Über das Studium der Geschichte' stammen vom März 1873; die "Einleitung" des 'Kunstgeschichts'-Zyklus 'Über die Kunstgeschichte als Gegenstand eines akademischen |5| Lehrstuhls', trug er am 6. Mai 1874 vor.

Unter dem Titel 'Über das Studium der Geschichte' behandelt Burckhardt die Frage, wie die verschiedenen "Potenzen", die Vielfalt von Gebieten im Umkreis der verschiedenen historischen Lehr- und Forschungsdisziplinen - von der Geschichte des Alten Testaments bis zur Rechtsgeschichte, von der Orientalistik bis zur Geschichte des preußischen Staates, von der Homerforschung bis zur Geschichte der Barockarchitektur - überhaupt ein Studienthema sein können.

Die 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen' sind nicht Burckhardts Theorie zu den gleichzeitigen Vorlesungen über die politische Geschichte Europas, sondern Burckhardts Erörterungen des Horizontes, der die Themen und "Gesichtspunkte" seiner Äußerungen zur politischen Geschichte des neueren Europa, seines damals vorbereiteten Vorlesungszyklus zum Ganzen der (europäischen) "Kunstgeschichte" und seiner erstmals im Sommersemester 1872 vorgetragenen 'Griechischen Culturgeschichte' *umschließt.*

Die 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen' sind zu einem Teil auch kunstgeschichtliche Betrachtungen. Dem Umfang der Textstellen nach ist das zwar nur ein Bruchteil. Dem Gewicht nach machen diese Stellen aber den "Schmuck" des Tempels aus, den dieser Kursus aufstellt.

Was von dem Bezug der kunstgeschichtlichen Betrachtungen zum *Ganzen* der 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen' gilt, das gilt auch von dem Bezug der Schriften und Vorlesungen Burckhardts über bildende Kunst zum Ganzen seiner Lebensarbeit und dem Bezug der kunst-, Musik- und literaturgeschichtlichen Abschnitte zu dem jeweiligen Ganzen seiner "kulturgeschichtlichen" Werke: dem Buch zur italienischen Renaissance, der Vorlesung zum antiken Griechenland. |6|

Die Frage, welcher Ort "der Kunst" (den bildenden Künsten, der Vielfalt aller "schönen Künste") im Ganzen *jenes* "Studiums der Geschichte", das Burckhardts Lebenswerk ausmacht, zukommt, wird für den Leser Burckhardts ein Weg in der Frage, *welcher Ort den Künsten im Ganzen der Wirklichkeit zukommt.* Burckhardts

Weg in dieser Frage lehrt, daß er nicht begehbar, nicht betretbar ist, ohne daß der Fragehintergrund, der Anspruch des Namens "Wirklichkeit", selber noch zur Frage wird.

Die Orientierung an der Vorlesung 'Über das Studium der Geschichte' mit der Akzentuierung des einen der beiden Arbeitsfelder Burckhardts, der "Kunstgeschichte", bezeichnet der Haupttitel dieser Erläuterungen. Mit dem Untertitel 'Jacob Burckhardts Topologie der Künste' ist Burckhardts Art der "Anschauung" genannt. Burckhardt verzichtet zwar - ähnlich dem Empirismus der Fachwissenschaften seiner Zeit - darauf, nach "Ideen" der Kunst zu suchen. Aber er verzichtet nicht darauf, das je und je Gezeigte zu bedenken. *Sein* Zeigen ist schon ein solches Bedenken. Wenn *er* hinter der Sache zurücktritt, dann darum, weil er in der Mühe aufgeht, die den *Raum* des jeweiligen Dokumentes - des Bildes, des Bauwerks, der Gattung, des Landes, des Zeitalters - sucht, den Raum, in dem die Sache erst zur Sache, das "Dokument" zum "Monument" wird. Der Einblick versammelt hier - ausgesprochen oder unausgesprochen - den Überblick. Die Begrenzung wird zur Öffnung, die Unterscheidung zur Bindung, die Bindung zur Befreiung. Nähe ist hier immer Rückkehr aus der Ferne.

Diesen weiten Sinn eines sehenden Denkens, eines denkenden Sehens meint Burckhardt mit seinem Gebrauch des schlichten Wortes "Betrachtungen", das uns nur dem Vorfeld echter Wissenschaft zugehörig zu sein scheint: bloßes Beschreiben statt Erklären, Verstehen, Ergründen,- also. statt Forschung; bloßes Meditieren statt Kritik, In-Frage-Stellung, Auseinandersetzung,- also statt Theorie. Im Falle Burckhardts ist das Weniger aber ein Mehr. Diese Behauptung möchte hier erläutert werden. |7|

Einleitung: "Über das Studium der Geschichte" (1868-1873)

§ 1 "Das Geschichtliche"

Von Jacob Burckhardt gibt es keine Schrift zur Ästhetik, keine Veröffentlichung, kein Vorlesungs- oder Vortragsmanuskript. Und im Unterschied zu anderen bedeutenden Kunst-, Musik- und Literaturhistorikern, die zumindest beiläufig auf die Behandlung ihres Fachgebietes in der Psychologie oder der Philosophie der Kunst eingegangen sind, hat Burckhardt die Frageweise der Ästhetik für seinen Umgang mit den Künsten ausdrücklich abgelehnt. In der Einleitungsvorlesung 'Über die Kunstgeschichte als Gegenstand eines akademischen Lehrstuhls', mit der Burckhardt (am 6. Mai 1874) seinen viersemestrigen Zyklus zur Kunstgeschichte - von Ägypten und Sumer bis zum Barock - begann, sagt er im ersten Satz, was er vorhat: eine "Anleitung zur Betrachtung der Kunstwerke nach Zeiten und Stilen", um im zweiten Satz zu erklären: "Ganz besonders sorgfältig auszuschließen ist jede systematische Ästhetik" (XIII, 23).

Es ist nicht anzunehmen, daß Burckhardt keine Kenntnis von der Bedeutung hatte, die der Ästhetik *Schellings* für die 'Enzyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften' seines Lehrers August Boeckh zukam (Anm. 8/1). *Schopenhauer,* den Burckhardt seit dem Beginn der Lektüre (vermutlich während der Kriegsjahre 1870/71) (Anm. 8/2) schätzte, in Briefen und Gesprächen heißt er "der Philosoph", hatte mit der dritten, der Ästhetik gewidmeten Stufe seiner in vier Stufen aufgebauten 'Welt als Wille und Vorstellung' eine erste stärkere Wirkung erzielt. Und das 'Handbuch der Archäologie' von *Karl Otfried Müller,* das für Burckhardt zum "Vorbild" einer Darstellung der Kunstgeschichte "nach Sachen und Gattungen" geworden war, (Anm. 8/3) hat eine "theoretische" Einleitung, die aus den folgenden vier Abschnitten besteht: "Zergliederung des Begriffes Kunst", "Die einfachsten und allgemeinsten Gesetze der Kunst", "Eintheilung der Kunst", "Allgemeines |8| über die geschichtliche Erscheinung der Kunst, insbesondere der bildenden". Nichts mit diesen drei Beispielen Vergleichbares bei Burckhardt: keine Orientierung an einer der großen philosophischen Entwürfe zur Kunst, erst recht nicht ein eigener Systemversuch; und auch nicht eine ästhetische Einleitung oder ein ästhetischer Exkurs in einem der großen kunsthistorischen Werke Burckhardts, dem 'Cicerone', der 'Baukunst der Renaissance in Italien', den' Aufzeichnungen zur griechischen Kunst', den 'Erinnerungen aus Rubens' oder den 'Beiträgen zur Kunstgeschichte von Italien' aus der Spätzeit.

So ist es nicht verwunderlich, daß die Philosophie der Kunst auch ihrerseits von

Burckhardt keine Notiz nimmt im Unterschied zur Philosophie der Geschichte. Burckhardts 'Weltgeschichtliche Betrachtungen' fanden eine ähnlich große philosophische Resonanz wie vor ihm *Tocqueville,* wie nach ihm *Max Weber.* (Anm. 9/1?) Auch hier gibt Burckhardt zwar keinen ausdrücklichen Anlaß zu philosophischer Beachtung: "Geschichtsphilosophie" wird vom Studium der Geschichte nicht weniger ausdrücklich zurückgewiesen als "Ästhetik" vom Studium der Kunstgeschichte. Die "Einleitung" dieser Vorlesung beginnt mit einem kurzen Satz zur "Aufgabe", einem zweiten längeren Satz, der den ersten durch eine knappe Kennzeichnung des Gangs der Vorlesung erläutert. Und darauf folgt die Abgrenzung dieser Orientierung über das Studium der Geschichte für Hörer und Kollegen aus allen Fakultäten von der "Geschichtsphilosophie". Zuerst, im Gedanken an die zuvor genannte eigne Einteilung: "Verzicht auf alles Systematische. Kein Anspruch auf 'weltgeschichtliche Ideen', sondern nur Wahrnehmungen." Die beiden folgenden Sätze präzisieren dieses "nur" antithetisch: "Wir geben Querschnitte durch die Geschichte und zwar in möglichst vielen Richtungen. Vor allem: keine Geschichtsphilosophie." Und die darauf folgende Notiz präzisiert diese Antithese: |9|

> "Die bisherige Geschichtsphilosophie: contradictio in adiecto
> Sie ist ein Centaur, denn
> Geschichte, d.h. das Coordinieren, ist = Nichtphilosophie
> und Philosophie, d.h. das Subordinieren, ist = Nichtgeschichte "
> (G.215, Z. 14-21).

Doch daß die 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen' (zusammen mit den 'Historischen Fragmenten') gleichwohl philosophisch von Belang sind, zeigt der Umfang und die Art ihrer Wirkung.

In der Philosophie der Geschichte kann man Burckhardt nur ignorieren, wenn man der - selber ungeschichtlichen - Dichotomie verhaftet bleibt, nach der das Ganze der Geschichtsphilosophie in zwei eigenständige und selbstständige Hälften unterteilbar ist: die Deutungen des wirklichen Geschichtsverlaufs (theologischer oder anthropologischer, ontologischer oder ökonomischer Art) auf der einen Seite, die Theorien der Geschichtserkenntnis andererseits. Es gibt jedoch auch zwischen diesen beiden polaren Regionen von 'Wirklichkeit' und 'Wirklichkeitserkenntnis' und dieses Schema selbst verlassend eine solche Art von Einzelanalysen, die jeweils - an ihrem thematischen, an ihrem geographischen und temporalen Sonderfall - in der Korrektur gewohnter Traditionskonzepte exemplarisch unsere Begriffe von Geschichte überhaupt verwandelt haben: *Voltaire* in seiner Kritik der alten heilsgeschichtlichen Normierung der Weltgeschichte; *Karl Marx* in seiner universalgeschichtlichen Ausweitung der Wirtschaftsgeschichte; *Max Weber* in seiner Sublimierung der Voltaire'schen Verweltlichung ebenso wie der marxistischen Ökonomisierung der Geschichte durch den Gedanken der "Säkularisation" in seiner religions-geschichtlichen Deutung der modernen Industrialisierung; *Tocqueville* (für

Burckhardt ein Vorbild der eigenen Geschichtsschreibung) in seinen Deutungen der Demokratien Nordamerikas und Frankreichs; vielleicht auch *Foucault* in den Korrekturen unserer Normen durch die Konfrontation mit Geschichtsstrukturen, die der Epoche, in der sich unsere Urteilsmaßstäbe ausgebildet haben, dem 18. Jahrhundert, vorausgehen. |10|

In eine solche Reihe exemplarischer Kategorial-'Revolutionen' gehören die drei großen Epocheanalysen des Historikers Burckhardt: diejenige der Schwelle zwischen Antike und christlichem Europa im spätantiken Rom in Burckhardts erstem größeren Werk *'Die Zeit Constantins des Großen'* (1853); die der Vorbereitung der modernen Welt in der Unvergleichbarkeit einer eigenen Epoche mit dem Werk, das Burckhardts Ruhm zu seinen Lebzeiten begründete, *'Die Cultur der Renaissance in Italien'* (1860); und schließlich die des Übergangs zwischen Orient und Okzident im alten Griechenland und im Hellenismus in der erst posthum veröffentlichten Vorlesung aus den Jahren 1872-1874, der *'Griechischen Culturgeschichte'*.

Im Falle der 'Renaissance' ist - auch wenn der *Name* schon älter war und Burckhardts Buch nur von einer *Region* handelt (Italien)- die Epochen-Erkenntnis Burckhardts Verdienst. Erst mit diesem Buch 'Die Cultur der Renaissance in Italien' ist zwischen 'Mittelalter' und 'Neuzeit' eine eigene Epoche, eine von früheren wie auch von späteren Zeiten abgehobene und die Regionalität mit der Temporalität eigentümlich verbindende eigene 'Welt' ans Licht getreten, die gerade darin eine 'Welt' war, daß sie - trotz des Namens - etwas wesentlich anderes war als ein die Antike erneuernder 'Humanismus'.

Dieses Buch ist nicht insofern eine 'Kulturgeschichte' als es eine am Medium der Literatur- und Kunstgeschichte entwickelte Semiotik der 'Geistesgeschichte' Italiens im 15. und 16. Jahrhundert liefert. Das zeigt schon ein flüchtiger Blick auf den Inhalt anhand der *Kapitelüberschriften*. Das Thema ist nicht jener 'Kultur' genannte *Ausschnitt* aus dem Ganzen eines Zeitraums, den *wir* mit den 'Wissenschaften und Künsten' (heute: auch noch dem Sport) oder mit den 'Sitten' dieses Zeitraums meinen, sondern das Gefüge, das allen, auch den politischen Zeugnissen der Epoche den Charakter einer 'Epoche' verleiht.

Gleich der erste der sechs Abschnitte behandelt die für diesen Zeitraum charakteristischen Merkmale des *"Staates"* ("Politica, Krieg, Papsttum" - wie Burckhardt im ersten Plan |11| zu dem Buch die Anfangsthemen nennt; Kaegi III, S. 668) - von der "Tyrannis des 14. Jahrhunderts" bis zur Gegenreformation. Und der letzte Abschnitt behandelt zugleich mit der *"Sitte"* auch das, was sonst einer eigenen historischen Disziplin zugehören würde, die *"Religion*"dieses Zeitraums. Und das Verfahren ist, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht 'historisch', sondern eher 'systematisch': kein Nacheinander von Entwicklungsstufen, sondern ein Neben-einander von Gesichtspunkten, sowohl von Abschnitt zu Abschnitt als auch innerhalb

der Abschnitte.

Diese Gesichtspunkte sind nicht einem generellen, universal verwendbaren Kategoriensystem, einer apriorischen Methodologie historischer oder 'kulturhistorischer' Forschung entnommen (wie sie Burckhardts Lehrer Boeckh für die Literaturwissenschaften, Droysen für die Geschichtswissenschaft entworfen haben). Es sind vielmehr Kennzeichen dieser Epoche. Die "Entwicklung des Individuums", die "Wiederentdeckung des Altertums", die "Entdeckung der Welt und des Menschen" - diese Themen des zweiten, dritten und vierten Abschnitts wären für eine 'Kulturgeschichte' des spätmittelalterlichen Burgund oder des antiken Griechenland nicht angebracht gewesen. Es sind Grundzüge dieser Epoche, Merkmale, unter denen man - seit diesem Buch Burckhardts - die italienische Renaissance begreift. Es sind nicht kategoriale, sondern physiognomische Begriffe.

Und der fünfte Abschnitt: "Die Geselligkeit und die Feste"? Hier scheint die Titulierung den noch in gewissem Sinne kategorialen Begriffen "Staat" und "Religion" des Anfangs- und des Schlußabschnitts nahezukommen: Geselligkeit und Feste sind etwas, das es überall geben könnte. Aber der Inhalt dieses vorletzten Abschnitts zeigt, daß die Italiener dieses Zeitalters in einer ausgezeichneten Weise "gesellig" waren. Ein Kapitel dieses Abschnitts hat die Überschrift "Der vollkommene Gesellschaftsmensch" und enthält Stücke über die "äußerlichen und geistigen Fertigkeiten", die "Leibesübungen", "die Musik", insbesondere "die Instrumente und das Virtuosentum", und schließ- |12| lich den "Dilettantismus" des *Cortegiano*. In der "Geselligkeit" sah Burckhardt eine Auszeichnung der italienischen Renaissance; und diese fand ihre Erfüllung in den "Festen", von denen das letzte Kapitel dieses Abschnitts handelt. Das erste seiner zwölf Stücke ist den "Grundformen" gewidmet: "Mysterium und Prozession' , das letzte schildert die "vielartige Physiognomie" des Karnevals in Rom und die, diesen noch übertreffenden "Aufzüge" des florentinischen Karnevals (S. 289f.).

Eine solche Physiognomik einer Epoche (um dieses von Burckhardt nur- beiläufig gebrauchte Wort noch einmal für dieses Buch im ganzen zu verwenden) ist kein emphatisches Bekenntnis, wie viel auch immer Burckhardt an diesem Land und dieser Zeit bewundert haben mag. Unter den Staatsformen werden die "Tyrannis" (der Condottiere) ebenso wie die freien Stadt-Republiken geschildert. Venedig, Florenz erscheinen sowohl in ihren Vorzügen als auch in ihren Schattenseiten. Ein kurzes Kapitel beschreibt die "neuen Kriegsformen", das umfangreiche letzte dieses ersten Abschnitte über den "Staat als Kunstwerk" behandelt das "Papsttum und seine Gefahren", (Dieses Kapitel, das die einzelnen Päpste dieser Epoche in ihrer Individualität und in ihrer Symptomatik charakterisiert, ist ausnahmsweise, was hier unmittelbar einleuchtet, chronologisch gegliedert.)

An der "Entwicklung des Individuums" wird in Burckhardts Darstellung der

Renaissance-Beginn der Neuzeit ebenso erkennbar, wie die gegen andere Länder und spätere Zeiten unverwechselbare Eigenart der "Individualität" in diesem Land und dieser Zeit. So behandelt ein Kapitel den "modernen Spott und Witz" als italienisches "Korrektiv"der ebenfalls zeittypischen "modernen Ruhmbegier" (S. 104). Und an der "Wiederentdeckung des Altertums" (vor Burckhardt und vielfach noch bis heute ein anderer Name für Humanismus) zeigt Burckhardt gerade den Unterschied zum modernen Humanismus, dem Humanismus der Bildung. "Altertum" war für die Italiener jener Zeit nicht so sehr das Alte als vielmehr das Eigene: die Abwehr der osteuropäisch-byzantinischen und der nordeuropäisch-gotischen Überfremdung |13| (der 'maniera graeca' und der 'maniera tedesca') in der Wiederentdeckung der *römisch*-antiken Herkunft (und *deren* Bewunderung der Griechen). *Re*-naissance hieß *hier*: Neubeginn im Zusichselberfinden.

Die beiden größten Errungenschaften der Renaissance: die Entdeckung *der Welt* und *des Menschen,* von denen der vierte Abschnitt handelt, zeigt Burckhardt in ihrem inneren Zusammenhang. Selbstbewußtsein und Welterkenntnis, Selbstbestimmung und Welteroberung, Subjektivierung und Objektivierung sind zwei Seiten desselben Anfangs einer neuen Weltzeit. Die einheitliche Struktur dieses neuartigen Sachverhalts wird für Burckhardt sichtbar im Aufkommen der *Landschaftsmalerei,* dem psychologisch-dramatischen Charakter der Erzählungen *Boccacios,* dem neuartigen Interesse an *Biographien,* der Poesie des *Landlebens* und, im Kontrast dazu, der *"wirklichen Stellung der Bauern".*

An der Zusammenstellung von *Sitte* und *Religion* im letzten Abschnitt wird schon bemerkbar, daß Burckhardt auch hier den Anblick der Zeugnisse *gegen* eine Verfälschung im Namen von "Wünschbarkeiten" (oder Befürchtungen) verteidigt. Die italienische Renaissance ist nicht insofern der Beginn der Moderne, als sie die 'Säkularisierung' einleiten würde. Ihr Charakteristikum ist nicht eine Auflösung, sondern ein Verändern dessen, was man (seit den Römern) 'Religion' nennt, die eigentümliche Verbindung und Vermischung nämlich von 'christlichen' und 'heidnischen' Elementen innerhalb der Religion. Neben dem "Haß gegen Hierarchie und Mönchtum" steht 'Savonarola', neben beiden 'der Mariendienst'.

Was Burckhardt mit einem Namen benennt, der uns geläufig ist, "Culturgeschichte", ist in seiner Art des "geschichtlichen Studiums" ein Sachverhalt, der uns nicht geläufig ist. Wir können zwar abgrenzend bemerken: die Renaissance-Epoche, das Zeitalter der alten Griechen werden von Burckhardt anders behandelt als in der *Forschungsdisziplin* 'Geschichte'. Was |14| Burckhardt zeigt, und wie sich dieses Zeigen bei ihm abspielt, das ist indessen mit dem Muster einer 'Kulturgeschichte' ebenso wenig wie mit der 'Geschichte', also der politischen Geschichte eines Zeitalters, vergleichbar. Und es handelt sich auch nicht um eine der historischen Spezialwissenschaften, die der Sammelname 'Humanwissenschaften' umfaßt.

Die "Geschichte", deren Studium Burckhardt hier erörtert, entspricht nicht dem von seinen Lehrern *Ranke* und *Droysen* exemplarisch ausgeführten und von Droysen auch - bis heute mustergültig - begründeten Wissenschaftgebiet 'Geschichte' und auch nicht dem Fächerkomplex der 'Kulturwissenschaften', der in Gestalt der klassischen Philologie eine seiner ersten umfassenden Ausführungen und seine erste theoretische Grundlegung in dem Lebenswerk von Burckhardts Lehrer *August Boeckh* gefunden hat. (Die Vorlesung 'Enzyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften' hat Boeckh zwischen 1809 und 1869 regelmäßig wiederholt.) Und schließlich unterscheidet sich das "Studium der Geschichte", das Burckhardt selber ausübt und in *die w r* einen Vorlesung erörtert, auch von demjenigen großen historischen Sachbereich und Verfahrensgebiet, für den *Dilthey* den Namen "Geistesgeschichte" prägte und der seine Ausbildung seit Schleiermacher und Savigny den besonderen Forschungserfordernissen verdankt, in denen die Philologie mit der Theologie und der Jurisprudenz übereinkommt.

Eine Theorie, eine "Wissenschaftslehre" der Geschichte (wie Droysen selber jene Vorlesung im Untertitel nannte, die uns als 'Historik' bekannt ist) kann zwar mit differierenden Formen der Wissenspraxis oder mit anderen Theorien darüber streiten, wie das Forschungsthema,'die Geschichte', anzusetzen ist, worauf die Forschungsarbeit in ihrem Verfahren abzuzielen hat, - ein Streit, dessen Rahmen das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt ist. *Ranke* legte das Gewicht auf die Ausschaltung des Subjekts: die Historie will bloß zeigen, "wie es eigentlich gewesen". *Droysen* legt - mit demselben Objektivitätsideal - |15| das Gewicht seiner Reflexionen auf den Sachverhalt der geschichtlichen Integration des Erkenntnissubjekts in den Prozeß der Objektivierung. Geschichtserkenntnis ist (mit einem Ausdruck Boeckhs) "Erkenntnis von Erkanntem" (Anm. 16/1); und das besagt (nach Droysens Einsicht): wir müssen die schon geleistete Vermittlung des Vergangenen, die Überlieferung, in das eigene "forschende Verstehen" immer mit einbeziehen. Diese Einsicht hat durch *Gadamers* - auf dem Weg einer Rückbesinnung auf Droysens Lehrer Hegel gewonnenen - Gedanken des "wirkungsgeschichtlichen Bewußtseins" gleichzeitig mit der Neuentdeckung Droysens neue Aktualität gewonnen.

Über den *politischen* Charakter des Gebietes, das man mit 'Geschichte' meint, wenn man das Wort ohne Zusatz gebraucht, und den *genetisch-chronologischen* Horizont der geschichtlichen Methodik in allen Gebieten historischer Forschung besteht jedoch kein Streit. Beides macht hier das gemeinschaftliche Fundament der Diskussionen und der Kontroversen aus.

Gegenüber der politischen Geschichtsschreibung (im Hinblick auf die gebräuchliche Fachkennzeichnung könnte man hier sagen: der 'Geschichte an sich') sehen die philologischen Wissenschaften (seit Fr. Aug. Wolf und August Boeckh), die hermeneutischen Wissenschaften (seit Schleiermacher, Savigny und Dilthey) ihre

Sonderstellung, ihre Eigenständigkeit in der Konzentration auf die *Individualität* -sei es die der besonderen Geschichtsregion: Sinologie, Arabistik, Hochkulturen Südamerikas; - der besonderen Sprachgemeinschaft: Germanistik, Romanistik, Slavistik, Vergleichende Sprach-und Literaturwissenschaft; - des besonderen Kulturbezirks: Religionswissenschaft, Rechtsgeschichte; - der besonderen Kunstgattungen: Literaturgeschichte, 'Kunstgeschichte', Musikgeschichte, Theatergeschichte; - oder einer Kombination von Region, Epoche und Gattung: wie in der klassischen Archäologie.

Über das "Studium der Geschichte" nennt der Schüler Rankes, Droysens und Boeckhs die Vorlesung, die bei ihm *den Platz* einnimmt, den bei jenen die "Enzyklopädie und Methodologie", |16| also *die Theorie* einnimmt. Der Titel "Weltgeschichtliche Betrachtungen", den der Neffe Burckhardts dem von ihm aus den Vorlesungs- und Vortragsmanuskripten rekonstruierten Buchtext gegeben hat, bewahrt in dem anspruchslosen Klang des Namens "Betrachtung" Burckhardts Abwehr gegen die Verwechslung seiner Reflexionen mit der Programmatik einer Theorie. "Betrachtung" meint hier das Gleiche, was Burckhardt selber mit dem Titel "Studium" nahe legte.

Auch hier kann - ähnlich wie bei der früheren 'Cultur der Renaissance' oder der gleichzeitigen 'Griechischen Culturgeschichte' - schon der Blick auf die verschiedenen Kapitel das uns Befremdliche bemerkbar machen. Er könnte es zumindest, wenn wir uns nicht durch den Anschein der Beliebigkeit, den hier bereits der Titel "Studium" suggeriert, dazu verleiten lassen würden, das Nichtvorhandensein systematischer Einheit und Vollständigkeit in seinem Inhalt als einen mehr oder weniger entschuldbaren Mangel anzusehen: die 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen' - ein wunderbar reiches Bündel von wunderbar großen Einfällen, aber eben doch *nur* ein Bündel, *nur* Einfälle, *nur* "Betrachtungen", keine Enzyklopädie, keine Methodologie, nur eine Anweisung zum Studium, keine Begründung der Forschung.

Das Bild der Improvisation, der Anschein des Erzählens auch noch in der Reflexion findet einen Rückhalt in der Art der Hörer Burckhardts. Das Publikum, dem Burckhardt diese Propädeutik in das Studium der Geschichte vortrug, waren Studierende und Kollegen aus allen Fakultäten: Theologen, Philologen, Juristen, Mediziner, nur nicht (von seltenen auswärtigen Gästen abgesehen), Fachvertreter der 'Geschichte'.

Der Satz, mit dem dieser "Curs" eingeleitet wird, scheint die Entfernung von dem Anspruch wissenschaftlicher Stringenz von vornherein als eine Einschränkung, einen Verzicht, wenn nicht sogar als einen Mangel anzuerkennen:

> "Die Aufgabe: Eine Anzahl von geschichtlichen Beobachtungen und Erfahrungen an einem halb zufälligen Gedankengang anzuknüpfen, wie ein andermal an einen

andern " (G. S. 225, Z.3-5), |17|

Der wesentlich umfangreichere zweite Satz demonstriert diese Charakteristik der Vorlesung in einer Kennzeichnung der verschiedenen "Beobachtungs"-Aspekte, nach denen die Vorlesung eingeteilt ist, also der Themen ihrer verschiedenen Kapitel. Darauf folgt, mit dem dritten und vierten Satz, die oben (S. 9 / 13) schon genannte Erklärung, mit der Burckhardt, die "Aufgabe" dieses Kollegs von den bekannten Einleitungs- und Begründungsweisen enzyklopädischer und methodologischer Art abgrenzt:

"Verzicht auf alles Systematische. ... Vor allem: keine Geschichtsphilosophie " (a. a. O. Z. 14, Z. 17).

Mit einer Bemerkung, die er nach der ersten Niederschrift diesem kaum eine Seite umfassenden Eingangspassus noch hinzufügt, zieht Burckhardt das Fazit aus diesem Gefüge einer ersten Kennzeichnung der "Aufgabe":

"Nicht eine Anleitung zum historischen Studium im gelehrten Sinne, sondern nur Winke zum Studium des *Geschichtlichen* in den verschiedenen Gebieten der geistigen Welt " (a. a. O. Z. 28-30).

"Nur Winke" - also, so wird man zunächst doch hören (oder lesen): *weniger* als eine Anleitung zu historischer Forschung, ja nicht einmal (wie in neuerer Zeit häufig im Falle der Archäologie) eine Darstellung des Wissenschaftsverfahrens in Gestalt einer eigenen Wissenschaftsgeschichte, ihrer Abenteuer und Erfolge, ihrer Verfehlungen, ihrer Konflikte *für den Laien.*

Das Beispiel einer Anleitung zum historischen Studium im gelehrten Sinn ist neben den erwähnten Vorlesungen Boeckhs und Droysens und unmittelbar nach ihnen *Diltheys* "Einleitung in die Geisteswissenschaften" von 1883, mit dem Untertitel "Versuch einer Grundlegung in das Studium der Gesellschaft und der Geschichte", die Dilthey in dem (unvollendet gebliebenen) Spätwerk über den "Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften" (in den Jahren 1905 - 1910) ergänzt und vertieft hat.

Von solchen Entwürfen thematischer und methodischer Forschungsbedingungen grenzt Burckhardt sein Kolleg "Über das Studium |18| der Geschichte" in doppelter Weise ab. Erstens: "Verzicht auf alles Systematische. Kein Anspruch auf 'weltgeschichtliche Ideen', sondern nur Wahrnehmungen." Und zweitens: "Wir geben Querdurchschnitte..."

Beide Abgrenzungen (im dritten und vierten Satz der Einleitung, s. hier S. 9) hat Burckhardt schon im Vorhinein erläutert durch die kurze *Inhaltsübersicht* im *zweiten*

Satz (und zweiten Absatz) dieses Vorlesungsanfangs.

Dieser eine Satz (wir können ihn den *Einteilungssatz* nennen) besteht, den fünf Kapiteln des Kollegs entsprechend, aus fünf Teilen. (Oeri hat in seinem Text der 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen' noch einen sechsten Teil beigefügt, der das Thema des von ihm als ein eigenes Kapitel an den Schluß gestellten Vortragsmanuskripts "Glück und Unglück in der Weltgeschichte" anzeigt.) Der Einteilungssatz kann in seiner Kennzeichnung der Themen dieser Vorlesung einen "Wink" geben, was Burckhardt mit der Charakteristik "halb zufällig" meint, einen Wink nämlich, inwiefern die Einschränkung, die im Merkmal der Zufälligkeit liegt, selber eingeschränkt wird: inwiefern es sich hier um einen nur halb zufälligen Gedankengang handelt.

Wenn Oeri *am Schluß* dieses Einteilungssatzes Burckhardt die Formulierung in den Mund legt: "... und endlich(werden wir) in einem Abschnitt über Glück und Unglück in der Weltgeschichte unsere Objektivität gegen Übertragung des Wünschbaren in die Geschichte zu wahren suchen", so trifft er damit (und mit eigenen Ausdrücken Burckhardts) eben denjenigen Grundzug dieses Vortrags, der Burckhardt veranlaßte, das Manuskript des Vortrags dem *"Einleitungs*"-Text der Vorlesung zuzuweisen. (Anm. 19/1) Die Frage, die für Droysen oder Dilthey den Horizont geschichtstheoretischer Arbeit ausmacht: wie kann Geschichte erkannt werden, worin besteht die eigne Arbeit des 'Geschichte' Treibenden? - klingt bei Burckhardt ausdrücklich nur in diesen "allgemein einleitenden Absichten über unsere Aufgabe"an, die man Burckhardts Kritik |19| der geschichtlichen Urteilskraft nennen könnte. Und da erscheint das Grundmotiv der Theorie, die Erörterung des Objektivitätsanspruchs, einerseits in einer Kritik der sachverfälschenden "Absichten *unserer eigenen* Zeit und Persönlichkeit" (G. S. 110, Z. 35f.; WB S. 7), dem am "Wünschbaren" orientierten *Urteil des Egoismus* (G. S. 234, Z. 1; S. 237, Z.22; WB S. 184, 187; - worauf sich der von Oeri beigefügte Schluß dieses Einteilungssatzes bezieht), andererseits in der Frage, was denn überhaupt das ist, was die Geschichtstheorie (analog zum 'Experiment' der Naturwissenschaften) als Basis der Wissenschaftlichkeit ansieht, die *"Quelle*". (In diesem Aspekt steht der "Einleitungs"-Teil des Kollegs "Über das Studium der Geschichte" im engsten, stellenweise wörtlichen Zusammenhang mit der "Einleitung" zu der erstmals im Sommersemester 1872 vorgetragenen "Griechischen Culturgeschichte".)

Nach der Handschrift (wie sie die Ausgabe von Ganz dokumentiert) kennzeichnete Burckhardt in dem Einteilungssatz das *Einleitungskapitel* (mit dem er ja bereits begonnen hatte) nicht nach seinem Inhalt (wie dies der von Oeri stammende Schlußteil dieses Satzes in den 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen' tut), sondern nur nach seinem Stellenwert im Ganzen:

"Nach allgemein einleitenden Ansichten über unsere Aufgabe ..." (G. S. 225, Z.24)

Als *in einem Zusammenhang befindlich* wird daraufhin aber schon grammatisch das Ganze der von dem Einleitungsteil umrahmten vier Hauptteile (also der Kapitel II bis V) gekennzeichnet.

Jeder dieser vier Satzteile beginnt mit einer Zeitbestimmung: von "Ausgehend ..." über "zunächst ..." und "sodann ..." bis zu "endlich ..." (G. S. 225, Z.6-13). Alle vier Teile gehören danach zusammen wie die Basis, die Geschosse und das Dach eines Gebäudes.

Die Basis ist Burckhardts "Potenzenlehre":

> "Ausgehend von den drei großen Potenzen Staat, Religion und Cultur ..." |20|

Nach den "allgemein" einleitenden Ansichten über die Aufgabe geschichtlicher Arbeit nimmt dieses Kolleg über das Studium der Geschichte seinen *Ausgang* (in Gestalt des *zweiten Kapitels*) bei jener triadischen Unterteilung der Geschichte in drei "Potenzen", die seit dem Erscheinen der 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen' als eine eigne Überlegung Burckhardts beachtet und bestritten wird. Von Burckhardt wird diese erste Ankündigung der Potenzenlehre aber vorgetragen, als wolle er damit nur an einen bekannten Tatbestand oder ein geläufiges Klassifizierungsschema erinnern, obwohl er (wie wir aus der Folge der Vorbereitungsnotizen wissen) diese Triadik wenige Wochen vor dem Kollegbeginn, als er während eines Ferienaufenthaltes im Sommer 1868 in Konstanz den ersten Plan zu der Vorlesung aufzeichnete (Anm. 21/1), noch nicht erwogen hatte. Freilich, als er dann, in den Wochen zwischen Konstanz und dem Vorlesungsbeginn (am 11. November 1886) die "Lehre von den drei Potenzen" (G. S. 173) fand, da muß ihn diese Einsicht selber wie das plötzliche Klarwerden eines unerkannt vertrauten Sachverhaltes, als eine Anamnesis aufgegangen sein. Dafür spricht schon der Umstand, daß das "neue Schema" (der endgültige Vorlesungsentwurf) fast alle Notizen des "alten Schemas" (der Konstanzer Aufzeichnungen) - immerhin 39 Folioseiten im Manuskript (45 eng gesetzte Druckseiten in der Veröffentlichung) - in veränderter Verteilung beibehalten, oft sogar wörtlich übernehmen konnte.

In dem Einteilungssatz gibt Burckhardt seinen Hörern nur dadurch einen erläuternden Hinweis auf dieses *Postulat* einer Betrachtung der Geschichte (der Geschichte schlechthin) nicht nach Wirklichkeiten, sondern nach Potenzen und nicht nach nur einer, sondern nach drei Potenzen, daß er mit dem nächsten Satzteil, also mit der Kennzeichnung des *dritten Kapitels* als eine erste *Konsequenz* jenes Ausgangs "von den drei Potenzen Staat, Religion und Cultur"

> " ... zunächst deren dauernde und allmälige Einwirkungen auf einander, besonders des Bewegten (der Cultur) auf die beiden stabilen und umgekehrt ..."

in Aussicht stellt. |21|

Damit ist (wie die Überschrift dieses dritten Kapitels sagt) die "Betrachtung der sechs Bedingtheiten" gemeint, nach denen die drei Potenzen aufeinander einwirken können: "die Cultur in ihrer Bedingtheit durch den Staat", "die Cultur in ihrer Bedingtheit durch die Religion", "der Staat in seiner Bedingtheit durch die Cultur", "der Staat in seiner Bedingtheit durch die Religion", "die Religion in ihrer Bedingtheit durch den Staat", "die Religion in ihrer Bedingtheit durch die Cultur" (G., zwischen S. 294 und 332).

Mit jenem dritten Teil des Einteilungssatzes ist aber außerdem auch schon der eigentümliche Maßstab der Unterscheidung genannt: Zwei"Potenzen" ("Staat" und "Religion") unterscheiden sich von einer dritten (der "Cultur") durch den Unterschied zwischen "stabil" und "bewegt". Inwiefern aus diesem Unterschied eine Trias und nicht nur eine Duplizität entsteht, die beiden "stabilen" Tendenzen also auch untereinander im einem Gegensatzverhältnis stehen, läßt Burckhardt hier noch offen, - es sei denn, er unterstellt, daß die Zweiheit "Staat" - "Religion" von vornherein polar verstanden wird.

Obwohl nun in dieser ersten Kennzeichnung des Kapitels über die wechselseitigen "Bedingtheiten" der drei Potenzen nur einer Potenz, der "Cultur", der Grundzug des "Bewegten" zugesprochen ist, wird nach dem folgenden Satzteil, der auf das *vierte Kapitel* abzielt, eine Steigerung der Bewegung als eine eigene wenn auch nur zuweilen auftretende Grunderscheinung der Geschichte überhaupt angesehen:

> " ... sodann die beschleunigte Bewegung des ganzen Weltprozesses: die Lehre von den Crisen und Revolutionen, oder Sturmlehre ..." Burckhardt fügt hier bei der Durchsicht erläuternd noch hinzu: "Sprungartige, zeitweise Absorption aller andern Bewegungen, Mitgährunq des ganzen übrigen Lebens; Brüche und Reactionen."

Als *beschleunigte Bewegungen* des ganzen Weltprozesses versteht Burckhardt diejenigen Geschichtserscheinungen, die man *Krisen* und *Revolutionen* nennt. Das vierte Kapitel, das "Krisen"-Kapitel handelt von Einschnitten in den kontinuierlichen Gang |22| der Geschichte, "sprungartige" *Unterbrechungen* der "dauernden und allmäligen Einwirkungen" der Potenzen "aufeinander". Es handelt von "Brüchen und Reaktionen". Der besonders große Widerhall der 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen' in den Jahren nach dem ersten und dann wieder nach dem zweiten Weltkrieg entzündete sich an dieser "Sturmlehre" der Geschichte. Gleichwohl hat die Resonanz auf dieses Kapitel nicht verhindern können, daß Burckhardt bis heute als der Verkünder einer idealistisch-ästhetischen 'Kontinuitäts'-Doktrin der Geschichte angesehen wird. Und trotz der Verbindung, in der nach dem Zusammenhang des "Krisen"-Kapitels mit dem vorausgehenden über die verschiedenen "Bedingtheiten"

der drei "Potenzen" die *beschleunigten* Bewegungen mit der *Potenz* des Bewegten stehen müssen, wird Burckhardt nach wie vor als 'Kulturhistoriker' eingestuft.

Das Kapitel von den Krisen und Revolutionen folgt als einziges der fünf Kapitel einem entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkt. Die "Sturm"-Zeichen kulminieren in der jüngsten Geschichtsepoche: dem Zeitalter der französischen Revolution und dem, wie Burckhardt behauptet, seither bestehenden Verhältnis einer Dauerkrise, aus dem seine pessimistischen Zukunftserwartungen resultieren. Der jeweils vier Semester mit vier bis fünf Wochenstunden umfassende Vorlesungszyklus zur "Geschichte", den Burckhardt in den fast drei Jahrzehnten seiner Basler Geschichtsprofessur zwischen 1858 und 1886 wiederholt hielt, auch unmittelbar vor und während des (nur einstündigen) Kollegs über das Studium der Geschichte, hatte seineumfangreichsten Passagen in der Schilderung der modernen Krisenzeit: ihrer Vorgeschichte im 17. Jahrhundert, ihrer Zeugnisse aus dem 18. und dem frühen 19. Jahrhundert. (Kernstellen daraus, meist Einleitungen, Übergänge, Resultate - größtenteils aus den Jahren um 1870 - sind seit 1929 in der Sammlung 'Historische Fragmente' bekannt. Weitere Zitate und ausführliche Berichte nach den Manuskripten enthält der 1973 erschienene V. Band der Burckhardt-Biographie Werner Kaegis.) |23|

Das Schema der Entwicklung, der "Längsschnitt", wird sofort wieder verlassen mit dem von Burckhardt selbst zum *letzten Kapitel* bestimmten Text des Vortragszyklus "Die Individuen und das Allgemeine. (Die historische Größe)" (G. S. 376), auf das sich im Manuskript der Schlußteil des Einteilungssatzes bezieht:

> " ... endlich die Verdichtung des Weltgeschichtlichen in den großen Individuen /hier fügt Burckhardt später noch hinzu: "Die Bewegung conzentrirt sich in Individuen"), in welchen das Bisherige mit dem Neuen zusammen momentan und persönlich wird, als Urhebern oder Hauptausdruck."

Bedenkt man, daß die Paradigmen dessen, was *Burckhardt* mit "historischer Größe" meint, nicht die geläufigen Beispiele historischer *Wirkung* sind, also dessen, was Droysen "historische Bedeutung" nennt: Kopernikus oder Luther, Caesar oder Napoleon, sondern Dichter und Komponisten, Architekten und Maler, deren "Größe" in der Unersetzlichkeit ihres Werkes liegt (auch dann, wenn dieses ohne historische Wirkung geblieben ist), dann fällt auf diesen Gedanken einer *Konzentration* des "Weltgeschichtlichen" in den *Individuen* ein Licht, das diesem Kapitel eine eigentümliche Vermittlungsrolle gegenüber den beiden vorausgehenden Kapiteln, der Lehre von den Einwirkungen der "bewegten Potenz" auf die beiden "stabilen" und umgekehrt und der Lehre von den "beschleunigten Bewegungen" in Krisen und Revolutionen, verleiht, so wenig es auch auf den ersten Blick mit ihnen etwas zu tun zu haben scheint.

Dieses fünfte Kapitel ist - nach einer kurzen Vorbemerkung über den Unterschied von

Größe und Macht und die besondere Befähigung unserer Zeit für die Erkenntnis des Großen - untergliedert in Betrachtungen kultureller, religiöser und politischer Größe.

Zu Beginn des letzten Teiles über die "großen Männer der historischen Weltbewegung" (G. S. 392, WB S. 166) formuliert Burckhardt den Gedanken dieses Kapitels von"der Verdichtung des Weltgeschichtlichen ... in den großen Individuen": "Diese großen Individuen sind die Coincidenz des Allgemeinen und des Besondern, des |24| Verharrenden und der Bewegung in Einer Persönlichkeit. Sie resumiren 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 Verhältnis zu ihrer Zeit ist ein *hieros gamos*, vollziehbar fast nur in schrecklichen Zeiten, welche den einzigen höchsten Maßstab der Größe geben, und auch allein nur das Bedürfnis nach der Größe haben " (G. a. a. O., Z.5-12).

Die 'Kontinuitäts'-Ansicht von Burckhardts Denken hat dazu geführt, daß man Burckhardts Unterteilung der geschichtlichen Wandlungen in kontinuierlich-"allmälige" und "sprunghaft"-krisenhafte als eine Unterteilung nach Wertmaßstäben auffaßt. "Größe" müßte dann das Gegenteil von "Crise" sein. Zeiten, "deren freie Kraft des idealen Willens in hundert hochthürmigen Cathedralen gen Himmel steigt", dürften nicht "riskirte Zeiten" heißen (G. S. 133, Z. 17-19; WB S. 48). Und die "großen geistigen *Tauschplätze* wie Athen, Florenz etc.", Prototypen also wechselseitiger Einwirkungen der verschiedenen Geschichts"Potenzen", dürften nicht darum "groß" sein, weil es sich hier, im Unterschied zu dem "allgemeinen Kritisiren" "in den modernen Großstädten" um "die Weckung der höchsten Kräfte durch das Außerordentliche" handelte (G. S. 281, Z.3f., 11-14; WB 47).

Ist die Verschiedenheit der drei Kapitel über die allmählichen Einwirkungen, die beschleunigten Bewegungen und die Verdichtung des Weltgeschichtlichen in den großen Individuen am Ende geringer als sie zunächst erscheinen muß? Ist das äußere Merkmal der "Zufälligkeit" im Gang der Gedanken Burckhardts nur die Kehrseite eines inneren Zusammenhangs, eines Zusammenhangs, der sich freilich einer systematischen Fixierung schon dadurch entzieht, daß man dann gravierende Widersprüche in der Hand hätte, z. B. den zwischen Allmählichkeit und Spontaneität oder den zwischen "Größe" und "Crise"?

Einen Zugang zur Frage nach dem Zusammenhang zwischen den verschiedenen Teilen dieses Kollegs 'Über das Studium der Geschichte' verspricht eine Besinnung auf die *"Potenzenlehre"* Burckhardts, sofern in diesem "Ausgangs"-Kapitel nicht nur die Vorbereitung des nächsten Kapitels zu suchen ist, sondern in der Tat die Basis dieser Vorlesung im Ganzen. |25|

Nach den Anfangssätzen der Einleitung, mit denen wir uns jetzt beschäftigt haben, muß man sich angesichts des "Ausgangs" von den drei Potenzen fragen, wie

Burckhardt von einer solchen Lehre behaupten kann: "Kein Anspruch auf 'weltgeschichtliche Ideen', sondern nur auf Wahrnehmungen"? Ist diese Potenzenlehre nicht ebenso gut (oder schlecht) eine "weltgeschichtliche Idee" wie *Hegels* Lehre vom Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit und dem dialektischen Verhältnis zwischen "Volksgeist" und "Weltgeist" oder *Droysens* Lehre von der "Arbeit" der geschichtsbewegenden "Mächte", der sich die "Arbeit" des "forschenden Verstehens" anzunähern habe, oder *Diltheys* Lehre vom Verhältnis zwischen "Ausdruck" und "Verstehen"? Kann Burckhardts Behauptung, das "Geschichtliche" der Geschichte umfasse nicht mehr und nicht weniger als "Staat", "Religion" und Cultur" eine *Wahrnehmung* sein? Kann man beispielsweise den Bereich der *Wirtschaft* tatsächlich einer dieser drei Potenzen (nach Burckhardts Ansicht wäre das die "Cultur") zuordnen? Ist die *Religion* überhaupt eine eigene Potenz der Geschichte - und nicht ihrerseits ein Gebiet der Kultur? Und außerdem: wenn bei den alten Ägyptern oder im mittelalterlichen Indien, vielleicht auch im europäischen Mittelalter solche Phänomene wie Ritus, Glaubenskampf und Kirche eine eigene weltgeschichtliche Rolle spielten, waren das nicht epochale und regionale Sonderfälle, Anfangs- und Übergangsperioden, aus denen sich andere Epochen der Geschichte zur wahren Wirklichkeit befreit oder zumindest doch auf die bloße Wirklichkeit (der Politik, der Wirtschaft, der Industrie) eingeschränkt haben? Wahrnehmung?

Wahrnehmung, wenn das überhaupt eine Alternative zur "Idee" sein kann, ist doch eher die Empirie der Datensammlung, die zur Grundlage von Ideen-freier Handlungs- und Verhaltensforschung werden kann. Die Potenz der "Cultur": das "Bewegte", die beiden anderen Potenzen: das "Stabile", - ist eine solche Systematisierung der Geschichtsfaktoren nicht ein extremes (bewunderns- oder tadelnswertes) Beispiel für eine ideengeleitete Geschichtserklärung oder Geschichtsdoktrin? |26|

Die Verbindlichkeit dieses Einwandes hängt davon ab, ob die Voraussetzung zutrifft, die ihn motiviert. Meint Burckhardt mit seinen drei "Potenzen" der Geschichte in der Tat so etwas wie drei Faktoren oder drei Prinzipien? Und meint er mit "Geschichte" selbst überhaupt ein sich ständig änderndes *Produkt* oder den Pluralismus divergenter *Summierungen?* Was heißt hier "bewegt" und "stabil"? Und warum ein Element der "Bewegtheit" und zwei Elemente der "Stabilität"?

In solchen Fragen hilft die Überlegung, die Lektüre-Wahrnehmung weiter, daß "bewegt" hier die Bedeutung von *bewegend* und "stabil" die von *stabilisierend* hat. Ein Naturvergleich kann das erläutern. Ohne das *bewegende* Element der Erwärmung würde kein Lebewesen *bestehen* können. Ohne die *stabilisierenden* Elemente der Feuchtigkeit und der Luft gäbe es keine innere und äußere *Bewegung.* Das bewegende Element ermöglicht Stabilisierung; die stabilisierenden Elemente ermöglichen die Bewegung.

Mit diesem Vergleich soll nicht die Geschichte naturalisiert werden; und noch

weniger jede der drei "Potenzen" auf ein Naturprinzip zurückgeführt und damit primitiviert werden. Der Vergleichspunkt sind nicht drei (isolierbare) 'Dinge', sondern die vielfältige Einheit des Bezuges.

Daß eine dieser drei Potenzen "Staat"(oder Politik) heißt, ist nicht das Entscheidende, sondern daß wir bemerken: menschliches Handeln und Verhalten braucht eine stabilisierende Tendenz des Schutzes, der 'Institutionalisierung', weil sonst weder Evolution noch Revolution einen Handlungs-*Raum* hätten, im Falle der Evolution den Raum, worin sie handeln, im Falle der Revolution den Raum, den sie zerstören, um die Errichtung eines neuen anzubahnen. Der Einbruch und der Aufbruch des Gottes im Spiel der attischen Tragödie brauchte die Festigkeit, den Stand der Polis ebenso als das Element, *worin* -, wie auch als das Element, *wogegen* dieses Feuer jeweils aufbrach. |27|

In den Göttern (zur Zeit der Antike), in dem Gott des Mittelalters und auch den der 'Renaissance' und der 'Reformation', der 'Gegenreformation' und des 'Barock' haben die Maße, die Orientierungszeichen ihren Raum, der dem Handeln, dem Leiden der Menschen die Stabilität des Bewegungssinnes oder der Bewegungsziele gibt.

Dem *institutionellen* - zuweilen in hilfreicher, zuweilen auch in schrecklicher Weise auf *Macht* gegründeten - *Pol* der Stabilisierungstendenzen, die wir gewöhnlich (und gedankenlos, insbesondere ohne zu bedenken, daß dieser Begriff erst seit den Römern und seit Descartes und Leibniz aufgekommen ist) *'Wirklichkeit'* nennen, steht der *orientierende Pol* der Stabilisierungstendenzen - früher meist ritueller und traditioneller, heute meist ideologischer und konventioneller Art - gegenüber. (Ist die Fakten- und Daten-*Gläubigkeit,* die in ihrer *Einschätzung* der Wissenschaft, der Wirtschaft, der 'Arbeit', des Verkehrs die modernen Lebensmaßstäbe setzt, keine 'Religion'?)

Jene beiden, sich wechselweise brauchenden, bekämpfenden, zuweilen auch negierenden Tendenzen der *Stabilisierung* schützen und lenken oder, wenn sie sich auf sich selbst versteifen, zerstören die *bewegende* Tendenz, die Burckhardt "Cultur" nennt. Diese gerät ihrerseits in die Gefahr der Selbstzerstörung, wenn ihr Schutz - so wie seit der Zeit des Ancien régime oder der modernen preußischen Monarchie - zum Zentrum wird, oder ihr Sinn durch den Spiegel ersetzt wird, der sich pathetisch Autonomie und Selbstverwirklichung nennt (und wovon in der Renaissance, wie Burckhardt zeigt, noch keine Rede war: die Entdeckung der Welt und des Menschen war noch keine Verabsolutierung des Menschen und noch keine Verzehrung der Welt). Ein Zeichen dieser Selbstzerstörung ist nicht nur das Verschwinden der Bewegung (in die Eintönigkeit der Langeweile und die 'Bewegungs'-Theorien); es kann auch jenes Zu- und Um-sich-selber-Kreisen sein, in dem die potentiellen Bewegungs-Mittel: Geschwindigkeit, 'Wachstum', Verkehr, Produktion, zu universellen Bewegungs-Zielen geworden sind. |28|

Die Potenzialität der Potenzen gerät in Gefahr, wenn *eine* der Potenzen das Ganze usurpiert, also nicht mehr als Potenz, sondern als Zentrum auftritt. Eine solche Verselbständigung *einer* Potenz kann darin bestehen, daß sie die anderen Potenzen gewaltsam unterwirft, daß sie sie ignoriert, aber auch darin - die sublimste Form der Beseitigung -,daß sie sie einem System einordnet, innerhalb dessen *sie* als Mittelpunkt oder Endzweck fungiert.

In der modernen Welt sieht Burckhardt zwar eine Zuspitzung dieser Gefahr, aber keineswegs ein Novum. Viele Stellen der Vorlesung, insbesondere in dem III. Kapitel, "Die Betrachtung der sechs Bedingtheiten", zeigen die Differenz zwischen einem Aufeinanderwirken in wechselseitigem Sich-"Bedingen" (und sei es auch im Streit) und der Vorherrschaft einer Potenz in deren Vereinzelung. Während in der Moderne ein solcher Monopolanspruch zunächst vom "Staat" ausgeht (in Form des Militärstaats), später mehr von Grenzgebieten der "Cultur": seit dem 18. Jahrhundert der Wirtschaft, seit dem 19. Jahrhundert auch der Wissenschaft, äußert sich diese Gefahr in älteren Zeiten am häufigsten in der "Religions"-Potenz, etwa in der Staatsgewalt der Kirche (dem "heiligen Recht") in Byzanz, vereinzelt auch im späteren europäischen Mittelalter oder (von Burckhardt sehr einseitig betont) im Islam.

Die Unterscheidung zwischen "Aufeinanderwirken" und "einzeln Vorherrschen" trifft Burckhardt gleich zu Beginn seiner ersten Aufzeichnung der "Potenzenlehre" (die dann wenig später zu dem Text des ersten Hauptteils der Vorlesung, "Von den drei Potenzen", erweitert worden ist (Anm. 29/1)). Die Gefahr der Depotentialisierung einer Potenz in der Vorherrschaft über die anderen wird selber nur als etwas 'Potenzielles' eingeschätzt, dem die Wirklichkeit des "Lebens" widersteht.

Burckhardt weist in dieser ersten Aufzeichnung seiner Potenzenlehre auf den *Zusammenhang* der drei Potenzen (von dem er dann ausdrücklich in der Betrachtung der verschiedenen "Bedingtheiten" spricht) schon im zweiten Satz, um damit |29| sogleich den *Vorbehalt* zu erläutern, mit dem er im ersten Satz den Inhalt dessen ankündigt, was er später dann (zu Beginn des endgültigen Textes) den "Ausgang" der ganzen Vorlesung nennt: die gesonderte Kennzeichnung jeder der drei Potenzen im einzelnen (also den Inhalt des späteren ersten Hauptteils: 'Von den drei Potenzen'. Der erste Satz, den Burckhardt dann in der Vorlesungsaufzeichnung unverändert stehen läßt, führt die "Lehre von den drei Potenzen" mit dem Vorbehalt ein:

> "Willkür der Trennung in Staat, Religion und Cultur bloß um uns eine Anschauung zu ermöglichen" (G. S. 173, Z.2f.).

Den Vorbehalt *der "Willkür" dieser "Trennung"* nimmt der folgende, aus einem eigenen Absatz bestehende Satz auf. (Wir geben ihn hier nach der bei Kaegi VI, S.

73, verzeichneten handschriftlichen Zeilenverteilung wieder.)

"Freilich folgen ihre einzelnen Erhebungen bisweilen ruckweise

> und scheinbar unabhängig von einander, aber das politische, metaphysische und geistige Bedürfnis wirken unaufhörlich aufeinander, wenn sie auch in der Funktion abwechseln und einzeln vorherrschen können. (Zu Zeiten das Religiöse, zu Zeiten das Politische etc.) Das Leben ist ein Ganzes."

Mit dem darauf folgenden, also dem dritten Satz, der wieder einen eigenen Absatz bildet, wird in dieser ersten Aufzeichnung der Potenzenlehre der eigene Plan verdeutlicht, indem er mit einer *ausdrücklich* "trennenden" Geschichtserkenntnis *konfrontiert* wird.

Der *eigene* Plan: das Ganze des Geschichtlichen in drei Potenzen zu trennen, bloß um von diesem Ausgang aus im Fortgang eine Anschauung dieses Ganzen geben zu können - zuerst die von dem allmählichen Einwirken der Potenzen aufeinander, dessen eigene Vielfalt sich in der Polarität zwischen Lebens- |30| nahem Aufeinanderwirken und lebensgefährdendem Vorherrschen einer einzelnen Potenz abspielt; sodann in der Lehre von den beschleunigten Bewegungen, in denen der gefährliche Pol besonders hervortritt; und endlich an dem Zusammentreten des Bisherigen mit dem Neuen in den großen Individuen, worin die Vielfalt wechselseitiger Bedingtheiten jener drei Potenzen erneut erkennbar wird.

Das *Gegenteil* des eigenen Plans (der dritte Satz dieser Erstaufzeichnung der Potenzenlehre):

> "Die fachweise trennende Geschichtsbetrachtung verfährt so, als nähme man aus einem Bild eine Anzahl Figuren heraus und ließe den Rest." (Anm. 31/1)

Die Lehre von den drei Potenzen *unterscheidet,* um eine "Anschauung" des Ganzen zu ermöglichen. Die fachweise trennende Geschichtsbetrachtung *isoliert,* um alles gleichermaßen, um alles nach dem gleichen Maß, der gleichen Methodologie koordinieren zu können. Diesen Vorwurf spricht Burckhardt freilich nur indirekt aus: er resultiert aus dem folgenden, den vierten Satz dieser Erstaufzeichnung der Potenzenlehre, der wiederum als eigener Absatz notiert ist:

> "Die drei großen Potenzen unter sich höchst heterogen und nicht weniger als coordinirbar, und wenn man Staat und Religion in einer Linie passiren ließe, so wäre doch die Cultur nicht dahin zu bringen."

Sind schon "politische" und "metaphysische Bedürfnisse" höchst heterogen, so kommt diesen, der institutionalisierenden Stabilisierung und der orientierenden

Stabilisierung, in eben diesem Stabilisierungszug noch eine gemeinsame Linie zu. Angesichts derjenigen dritten Potenz jedoch, vor deren Hintergrund dieser, Politik und Religion verbindende, Zug der Stabilisierung überhaupt erst hervortritt, angesichts der bewegenden Potenz der "Cultur" beraubt jede Koordinierung, jede Systematisierung fachweise trennender (und damit eben gerade nicht unterscheidender) historischer Forschungsdisziplinen die Geschichte um die Vieldimensionalität, die das "Ganze" ihrer "Lebens"-Einheit ausmacht. |31|

In dem einen Fall *fügt* sich die Einheit des "Bildes", in dem anderen Fall *isoliert* man das Einzelne der "Figur". Burckhardts "Potenzenlehre" *öffnet* den Raum des Bildes durch die Unterscheidung seiner Dimensionen. Die "fachweise trennende Geschichtsbetrachtung" *ersetzt* das Bild durch eine "Anzahl von Figuren".

Burckhardts Unterteilung des Ganzen der Geschichte in verschiedene Potenzen und nach vertrauten Sachbereichen ist keine unabdingbare Vorschrift; es ist ein *"Versuch*", ähnlich wie nach ihrem Untertitel die "Cultur der Renaissance in Italien", die, wie Burckhardt wiederholt erklärt, erweitert, anders akzentuiert, in Einzelheiten korrigiert werden könne. Unabdingbar, hier wie dort, ist nur die Distanzierung von den Erkenntnisprinzipien fachweise trennender Geschichtsbetrachtung, mag diese "philosophisch" oder 'empirisch', 'systematisch' oder 'pluralistisch' sein, die die Einheit in der Optik der "Figuren" und nicht im Raum des"Bildes" suchen.

Um beispielsweise *sehen* zu können, daß der Absolutismus Ludwigs XIV. verwerflich (und nicht durch Verstehen zu entschuldigen) ist, bedarf es eines gleichsam stereometrischen Sehens, das in dem Sichtbaren mitsieht, was von ihm verneint wird. Der berühmte Satz,"die Macht" sei "an sich böse", von Burckhardt dreimal notiert (Anm. 32/1), hat seinen Angelpunkt in dem "an sich". Die Macht (der Grundzug der stabilisierenden Potenz des "Staates") ist böse, wenn sie "an sich" auftritt. Ein verbreitetes Mißverständnis des Satzes hat die Ermöglichung der Anschauung, die die "Lehre von den drei Potenzen" hätte geben können, nicht angenommen (Anm. 32/2). Wir können das Wirkliche nur *sehen,* wir können nur dann das Sichtbare "anschauen", wenn wir das Mögliche mitsehen (Anm. 32/3). (Mit dem philosophischen Begriff der 'Anschauung' als eines unteren Gliedes in dem Stufenbau des Urteils hat Burckhardts "Anschauung" nichts zu tun.)

Das Entscheidende sind nicht die drei - von uns sogleich als Fachgebiete angesetzten - *Titel* 'Staat', 'Religion', 'Kultur'; es ist vielmehr die mit dieser Unterscheidung initiierte Einsicht in die Vielfalt des Gefüges von Tendenzen. In einem |32| solchen Horizont von Möglichkeiten sieht man erst, erkennt man erst, was am historisch Überlieferten zu sehen, zu erkennen ist. Man erfährt, worauf zu achten ist; man findet so, was jeweils "Quellen" sind und wie sie jeweils sprechen. Ein solcher Horizont öffnet den Blick für die jeweilige 'individuelle' Vielfalt ebenso wie für die jeweilige Einheit des Dimensionsgefüges und das jeweils (mit Burckhardts eigenem Ausdruck -

G. S. 282, Z.7f.; WB S. 48) "sittlich" zur Entscheidung stehende.

Mit dem *Namen* "Potenz" denkt Burckhardt nicht an den mathematischen Aspekt der Wortbedeutung, wonach eine Mehrzahl von Potenzen Evolutionsstufen bezeichnen: die zweite Potenz das logarithmische Produkt aus der ersten. Die drei "Potenzen" Burckhardts bilden kein hierarchisches Verhältnis. Zwar gibt es Zeiten, wo eine Potenz dominiert (oder zu dominieren glaubt); aber eine solche Dominanz ist gerade nicht der Maßstab geschichtlichen Studiums. Es ist nur die Suggestion des eigenen (modernen) Epochenschemas, wenn die Fachdisziplin 'Geschichte' die eine Potenz des Staates (der Politik) mit dem Schein der Empirie zur Basis der Forschung macht. Eine einzelne Potenz ist zu dem für alle historischen Forschungen paradigmatischen *Fach* 'Geschichte' geworden. Alle anderen historischen Fächer bleiben - als Zusatz-Fächer - diesem Fächeransatz verhaftet.

Burckhardt denkt bei seinem Wortgebrauch "Potenz" nicht an den spezifisch neuzeitlich-modernen Wortsinn einer integralen (und unendlichen) Steigerung. Die Tradition, die ihm das Wort für seine Absicht hilfreich macht, ist der ältere, der römische Sinn des Wortes. Potentia: die Kraft, das Vermögen, die Möglichkeit, wie er in dem Adjektiv 'potenziell' auch uns noch anspricht. Was als historischer Vorgang, als geschichtlicher Sachverhalt bekannt ist, das *zeigt* dem geschichtlichen Studium, wie es in das Gefüge der Potenzen eingefügt ist, wie es an dem Spiel der Möglichkeiten teilnimmt. |33|

§ 2 Die Vereinbarkeit von Wandel und Bestand

Das sehende Erkennen, das Burckhardt in seinen eigenen Studien der Geschichte praktiziert, ist von dem "forschenden Verstehen", das das Überlieferte auf seine Hintergründe und Folgen, auf seine Bedingungen und seine Wirkungen hin "verflüssigt" (Anm. 34/1), ebenso weit entfernt, wie von dem Erzählen der "Ereignisse", das die 'Fakten' in einen 'Aktions'-Zusammenhang stellt und damit uns (dem römischen Sinn dieser Begriffe gemäß) über die 'Realität' einer 'Historia' ins Bild setzt. Dieses Ins-Bild-Setzen ist das Gegenteil dessen, was Burckhardt mit "Anschauung" meint.

Das einstündige Kolleg über das "Studium der Geschichte" wiederholte Burckhardt ein drittes(und letztes) Mal im Wintersemester 1872/73. (Bis zu dieser Zeit hat er an dem zum erstmaligen Vortrag im Wintersemester 1868/69 ausgearbeiteten Vorlesungsmanuskript Ergänzungen angebracht.) Im Sommersemester 1872, also knapp ein Jahr nach dem Ende des deutschfranzösischen Krieges und der Gründung des preußisch-deutschen Kaiserreichs, hielt Burckhardt erstmals die vierstündige Vorlesung "Griechische Culturgeschichte". Den physio -gnomischen Grundzug *seines* "Studiums der Geschichte", den Burckhardt in den knappen "Winken" auf das Ganze seiner Arbeit in jenem einstündigen Kolleg an zahlreichen Einzelbeispielen der Weltgeschichte erläutert, demonstriert die 'Griechische Culturgeschichte' an *einem* großen Epochen-Beispiel. Nach der kurzen "Einleitung" zu dieser Vorlesung - die sich eng mit den einleitenden Hinweisen auf das historische Arbeiten in jener anderen Vorlesung berührt - ist das, was Burckhardt hier "Culturgeschichte" nennt, von anderen Geschichtsverfahren nicht durch die Fachbesonderheit des Themas gekennzeichnet, sondern durch die Universalität der Gesichtspunkte. Diese Geschichte einer Weltepoche praktiziert den Anspruch, das "Leben" "als ein Ganzes" zu zeigen (hier S. 30 / 28), indem sie unter Berücksichtigung der "Ereignisse", aber nicht in der Zielrichtung auf sie "nach Erkenntnis der lebendigen Kräfte" strebt, "der aufbauenden und zerstörenden", "welche |34| im griechischen Leben tätig waren" (GK, S. 4).

> "Das Gewollte und Vorausgesetzte ist so wichtig als das Geschehene, die Anschauung [hier: die Sehweise der damaligen Menschen] so wichtig als irgend ein Tun; denn im bestimmten Moment wird sie sich in einem solchen äußern." (GK, S. 5).

Die Schilderung der verschiedenen *Perioden* der griechischen Geschichte - der durch Homer und Hesiod verkörperten Frühzeit, der Archaik, der frühen Klassik des 5. Jahrhunderts, der späten Klassik des 4. Jahrhunderts und schließlich des "Hellenismus" (mit dem von Droysen geprägten Namen, den Burckhardt übernimmt)

- macht einen Teil, aber eben auch nur einen Teil (den letzten der neun Teile) dieser großen Vorlesung aus. Er hat die Überschrift "Der hellenische Mensch in seiner zeitlichen Entwicklung". Der erste Teil: "Die Griechen und ihr Mythos", der zweite: "Staat und Nation" -: schon daran bemerkt man, daß diese Sach-Geschichte der griechischen Weltepoche ebenso wie vorher die der italienischen Renaissance sich bereits in ihrer Einteilung *an der Sache* - an dieser Epoche - *orientiert* und nicht an einem vorweg geschaffenen Universal-Schema. Und um diesen Zusammenhang von Sache und Verfahren in Burckhardts Art des Studiums der Geschichte zu reflektieren, kann das dieser Reflexion gewidmete Kolleg weder eine 'historische' Methodologie, noch eine 'systematische' Enzyklopädie sein. (Anm. 35/1) "Nicht eine Anleitung zum historischen Studium im gelehrten Sinne, sondern nur Winke zum Studium des *Geschichtlichen* in den verschiedenen Gebieten der geistigen Welt " (hier S. 18 / 19) Was meint Burckhardt mit dieser Unterscheidung? Was unterscheidet das Studium des "Geschichtlichen" von dem "historischen Studium in gelehrtem Sinn"? Was Burckhardt mit dieser Unterscheidung *nicht* meint, ist die uns vertraute Unterscheidung von historisch und systematisch.

"Verzicht auf alles Systematische" sagt Burckhardt zu Beginn des nächsten Satzes. Er erläutert seine Arbeit *hier* an dem Kontrast zur "Geschichtsphilosophie", in der Einleitung zur *'Griechischen Culturgeschichte' am* Kontrast zur "Ereignis-geschichte"also dem gebräuchlichsten Verfahren der Fach- |35| wissenschaften. Teleologische Deutung und methodologische Analyse, globale Begründung und regionale Erzählung sind untereinander Antipoden. Im Vergleich mit Burckhardts Art des Sehens und des Sagens sind sie jedoch Geschwister. Die "Ereignis-Geschichte" (das "historische Studium im gelehrten Sinne") ebenso wie die "Geschichtsphilosophie" (deren Prototyp für Burckhardt Hegel ist, ihr großer Anfang: 'De Civitate Dei' Augustins, also die Theodizee der Geschichte; G. S. 226, Z.7 ; WB S. 3) gehen dem , was sie für 'die Geschichte' halten, *nach*. Beide geben "Längsdurchschnitte", beide verfahren "chronologisch"(G. S. 226, Z. 1O; WB S. 2). Im Unterschied zu beiden "begnügt" sich das "Studium des Geschichtlichen" mit "Wahrnehmungen" und gibt "Querdurchschnitte".

Was meint Burckhardt damit? Seine Antwort ist dem Wortlaut nach bekannt. Wir können hier die sich ergänzenden Akzente aus der Einleitung in die 'Griechische Culturgeschichte' und dem Anfangspassus des 'Studiums' zusammenziehen: "Die Geschichtsphilosophen betrachten das Vergangene als Gegensatz und als Vorstufen zu uns als Entwickelten" (G. S. 227, Z. 1f.; WB S. 3); die "Ereignisgeschichte" betrachtet das Vergangene unabhängig von uns nach der datierbaren "Richtigkeit einzelner äußerer Tatsachen" (GK 4). "W i r" dagegen, sagt Burckhardt, "betrachten das *sich Wiederholende, Constante, Typische* als ein in uns Anklingendes und Verständliches." (G. S. 227, Z.3f.; WB S. 3).

Die Frage ist, was dieses emphatische Bekenntnis zum "Constanten" bei Burckhardt

sagt. "Constant" ist beispielsweise im Italien der Renaissance die bildnerische Welt- und Selbstentdeckung mit den Mitteln der wissenschaftlichen Perspektive. "Constant" ist im alten Griechenland die Weltorientierung im Horizont des Mythos oder - bis zum 4. Jahrhundert - die Staatsform der Polis, oder - nach Burckhardts Überzeugung - der Handlungsantrieb des Agons. Diese *epochalen "Constanten"* haben nichts mit überzeitlichen 'Struktur'-Konstanten zu tun. |36|

Was Burckhardt in seiner "culturgeschichtlichen" Arbeit praktiziert, worauf er in der Vielzahl von Beispielen in dem 'Studium' hinweist, das ist die Physiognomie von *Epochen* in der *ihnen* jeweils unverwechselbaren Eigenart. Die Eigenart des griechischen Altertums im Unterschied zu Ägypten ebenso wie im Unterschied zu Rom oder im Unterschied zum deutschen Klassizismus, die Eigenart der Baukunst im Italien der Renaissance im Unterschied zur Baukunst der Griechen oder der Gotik, die Eigenart der Malerei des Rubens im Unterschied zu seinen italienischen und flämischen Vorbildern, die Eigenart des eigenen Jahrhunderts im Unterschied zu früheren Epochen: diese geschichtliche Plastizität eines geschichtlichen Phänomens tritt bei Burckhardt nicht schwächer, sondern eher noch stärker hervor als dort, wo die chronologische Linie oder der dialektische Prozeß unter einer immer gleichen, einer *schlechthin* 'konstanten' Forschungsperspektive abgehandelt werden: im Film des Datenwechsels, beim "Aufbau" der Entstehungsstufen, in denen sich die Wiederkehr immer gleicher Auswahltypen abspielt.

Was Burckhardt "Querdurchschnitte" nennt und mit der - für sich genommen mißverständlichen - Rede von dem "Constanten" zu kennzeichnen versucht, ist sein Eintritt in die potentiale und temporale *Mehrdimensionalität* der Geschichte, die statt der Monotonie eines immer *gleichen* Raumkontinuums, in dem die chronologischen 'Bewegungen' der "Längsdurchschnitte" verlaufen, die Variabilität nicht nur von Linien, sondern auch von Räumen erkennbar werden läßt.

Das *'Geschichtliche'* zu *dessen* Studium dieses Kolleg für Nicht-Fachhistoriker "Winke" geben soll, ist die Einheit, die das Spiel der "Potenzen" umfaßt und die Burckhardt mit dem *anderen* berühmten und nicht weniger mißverstandenen Satz meint:

> "Unser Ausgangspunct: vom einzigen bleibenden und für uns möglichen Centrum, vom duldenden, strebenden und handelnden Menschen wie er ist und immer war und sein wird"(G. S. 226, Z.32-34; WB S. 3).

Wenn das einzige "*bleibende*" Zentrum der Mensch ist, dann |37| sagt der Autor der "Cultur der Renaissance in Italien" und der "Griechischen Culturgeschichte", der Lehrer der drei "Potenzen" und ihrer vielfachen "Bedingtheiten", der Physiognomiker der "geschichtlichen Krisen", der Apologet der "historischen Größe", der Kritiker der "historischen Bedeutung", daß das einzig Bleibende der Wandel ist,

der Kampf und das Gespräch zwischen Statik und "Spontaneität". Und wenn das einzige *"Centrum"* der Mensch ist, dann sagt der Lehrer dieses Kollegs, dessen Kerngedanke (das erste niedergeschriebene Paradigma) die - in der endgültigen Fassung in das dritte Kapitel aufgenommene - Darstellung der Polis Athen als eines "geistigen Tauschplatzes" war (Anm. 38/1), daß der Mittelpunkt, der Grundzug der Geschichte das Gegenteil von Zentralismus ist: weder ein humanistisches Ideal, noch eine politische Gewalt oder eine ökonomische Vernunft.

"Der Mensch" ist hier nicht Zentrum der Geschichte als die Kraft, die alles macht, sondern in der Allseitigkeit der "aufbauenden und zerstörenden" Kräfte (GK S. 4). Der "Ausgangspunkt" ist nicht das Frageschema, ob das Handeln des Individuums oder aber ein übergreifendes Gesetz 'die Geschichte' bestimmen, sondern der Mensch, zu dem ebenso wie das Handeln auch das "Dulden", ebenso wie der Wille auch der Schmerz gehört. Ist dieser Mensch, sind wir in der neueren Geschichtsschreibung und dem Ganzen ihrer Kontroversen nicht immer schon vergessen, sobald mit dem historischen Forschen und Lehren begonnen wird? Unsere Geschichtsschreibung ist von *ihrem* "Ausgangspunkt" her und so, daß dieser jeder Fragemöglichkeit entzogen bleibt, eine Wissenschaft der Aktion und der Produktion. (Die"Arbeit" des Historikers erforscht - wie Droysen sagt - die "Arbeit" der Geschichte.)

Daß dieser, der dem neuzeitlichen Denken entstammende Ausgangspunkt sich nicht von selbst versteht, bemerkt man, wenn man Burckhardts Winken nachgeht, statt sie in unsere Begriffe von "Handlung"und "Struktur", von "Prozeß" und "Konstanz" zurückzubiegen. Es sind jene älteren und jüngeren, |38| theologischen und soziologischen Ausgangspunkte, die (wie Burckhardt sagt) "die Geschichte nach ihrer Art ausdeuten und ausbeuten", denen er die Erklärung entgegenstellt: Sein "Ausgangspunkt" sei der "vom duldenden, strebenden und handelnden Menschen, wie er ist und immer war und immer sein wird" - mit dem Zusatz: "daher unsere Betrachtung gewissermaßen pathologisch".

Der Satz, mit dem in den 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen' das Einleitungskapitel schließt: "Das Wesen der Geschichte ist die Wandelung" (G. S. 151, Z.36, S. 152, Z. 12f.), und der Gedanke aus dem Einleitungsbeginn: "Wir betrachten das Constante", sagen für Burckhardt dasselbe. Die "Geschichtsphilosophie" und die "Ereignisgeschichte" werden beide dem Wesen der Geschichte nicht genügend gerecht. In dem einen Fall glaubt man ein - für sich selber ungeschichtliches - Prinzip oder Ziel der Geschichte zu kennen. "Wir sind aber nicht eingeweiht in die Zwecke dieser ewigen Weisheit und kennen sie nicht." "Dieses kecke Anticipiren eines Weltplans führt zu Irrthümern weil es von einem irrigen Princip ausgeht " (G. S. 473 Mitte, S. 226, Z. 16f.; WB S. 2 unten).- In dem anderen Fall (dem gegenüber Burckhardt sich zumeist viel vorsichtiger äußert und seinen Weg nur als Ergänzung verstanden wissen will) besteht die Gefahr, daß das Optimum an Gewißheit im Speziellen erkauft wird um den Verlust an Orientierung im "Ganzen".

"Stärkste thatsächliche Specialisirung bis in die kleinste Monographie hinein. Wobei auch sehr wohlmeinenden Leuten bisweilen jeder Maßstab abhanden kommt, indem sie vergessen, welche Quote seines Erdenlebens ein Leser (der nicht ein bestimmtes persönliches Interesse am Gegenstand hat) auf ein solches Werk wenden kann. ..."
"Schon jedes Handbuch über eine einzelne Epoche oder einen einzelnen Zweig des geschichtlichen Wissens weist in eine Unendlichkeit von ermittelten Thatsachen hinein. - Ein verzweiflungsvoller Anblick beim Beginn des geschichtlichen Studiums " (G. S. 248, Z.36-40, S. 249, Z.3-7; WB S. 12).

Burckhardts "Winke" stellen der "Geschichtsphilosophie" gegenüber eine Kritik, den historischen Fachdisziplinen gegenüber zumindest eine Ergänzung dar. Im einen Fall ist der |39| Maßstab *falsch:* er ist selber ungeschichtlich; er macht mit dem Grundzug der Wandlung nicht zureichend Ernst und er verfehlt die Grenzen, die das "constante" Wesen des Menschen ausmachen: die Grenzen seines Wissens ebenso wie die seines Leistens. Im anderen Fall *fehlt* ein Maßstab: man weiß nicht, wo das Fach und wie das Fach (das spezielle Gebiet, die spezielle Epoche, das spezielle Problem) in der Geschichte selbst (oder in der Vielheit von "Geschichten") steht.

Burckhardt wäre der letzte, der die Fachforschung verabschieden wollte: Jede seiner Schriften (seit dem 'Zeitalter Constantins des Großen') und jede seiner Vorlesungen sind auch Fachforschung. Und gleich, nachdem er seinen Basler Hörerkreis ausdrücklich angesprochen hat: "Wir wollen keine Historiker bilden" (G. S. 244, Z. 1Of.; WB 12), betont er umgekehrt.:

"Vorbedingung von Allem: *Ein* festes Studium, Theologie, Jurisprudenz oder was es sei, muß ergriffen und academisch absolvirt werden. - Nicht nur um des Lebensberufes willen sondern um consequent arbeiten zu lernen, die Gesamtheit der Disciplinen eines bestimmten Fachs respektiren zu lernen, den nöthigen Ernst in der Wissenschaft zu befestigen " (G. S. 249, Z.24-30; WB S. 13).

Ohne diese Vorbedingung hat die Frage nach einem Maßstab keinen Halt. Nur gibt sie selber darauf keine Antwort. Sie stellt sie nicht einmal. Ohne eine exemplarische fachwissenschaftliche Ausbildung und Betätigung kann kein Maßstab erkannt werden, - mit Hegels Gleichnis (aus der "Einleitung" zur 'Phänomenologie des Geistes'): wie kann man Schwimmen lernen wollen, ohne ins Wasser zu gehen? In ihr zeigt sich aber noch kein Maßstab: der Schwimmer muß den See, den Fluß, die Küste, die Strömungsverhältnisse, das Wetter kennen, wenn er mehr als nur Schwimm-Übungen machen will.

Wenn Burckhardt also nach seiner Distanzierung von der fachwissenschaftlichen Spezialforschung der Geschichte sein eigenes Vorhaben einschränkt: |40|

"Für den, welcher sich vollständig diesem Studium und sogar der historischen Darstellung widmen will, haben wir hier auch gar nicht zu sorgen. Wir wollen keine Historiker und vollends keine Universalhistoriker bilden " (G. a. a. O., Z. 8-11),

- so ist diese Einschränkung mehrdeutig. Sie sagt einerseits: Man hat hier weniger zu erwarten als etwa von einer "Enzyklopädie und Methodologie" erwartet werden könnte. Die hätte in jedem Einzelfall ihr eigenes Recht und für den handwerklichen Zweck einer Ausbildung zur Forschung und zur Lehre sogar ein höheres Recht. Die Einschränkung sagt aber auch: Man darf hier das erwarten, was dort fehlt. Burckhardt wiederholt die Erklärung aus dem Anfangspassus:

"Wir handeln nicht sowohl vom Studium der Geschichte, als vom Studium des *Geschichtlichen* " (G. a. a. O., Z. 14 f.).

Diese Unterscheidung wird hier nun kurz erläutert:

"Jede einzelne Erkentniß von Thatsachen hat nämlich neben ihrem speciellen Werthe als Kunde oder Gedanke aus einem speciellen Reiche - noch einen universalen oder historischen, als Kunde einer bestimmten Epoche des wandelbaren Menschengeistes, - und gebt zugleich, in den richtigen Zusammenhang gebracht, Zeugniß von der Continuität und Unvergänglichkeit dieses Geistes " (G. a. a. O., Z. 16 - 21).

Das Studium des "Geschichtlichen" unterscheidet sich vom Studium 'der Geschichte' in Burckhardts Falle also nicht etwa in der Form, wie - in unserer Zeit -die Kulturanthropologie von der Ethnologie oder der Sozialgeschichte oder wie ein System von 'Strukturen' von seinen historischen Materialien oder auch so wie der philosophische Gedanke der 'Zeitlichkeit' des Menschen von der überlieferten Geschichte. Des "Geschichtliche", das Burckhardt meint, ist so etwas wie eine Anthropologie, eine Strukturanalyse, eine Fundamentalontologie *dessen,* was uns als *wirkliche Geschichte,* etwa als der Unterschied zwischen Griechenland und Rom, als die wechselnden Formen der Stadt in den verschiedenen Regionen und Epochen, als die Wandlungen im Auftreten und im Selbstverständnis der christlichen Kirche, als englische, französische, nordamerikanische Demokratie - : was uns in der *Vielzahl* | 41| *geschichtlicher Phänomene* bekannt ist, Dieser Vielzahl gegenüber geben diese "Winke"zum Studium des "Geschichtlichen" keine übergreifende, autonome Theorie und auch keine transzendentale Bedingung, sondern: *"Gesichtspunkte*".

Die Ilias kann neben ihrem speziellen literarhistorischen Wert noch den "universalen oder historischen" als Kunde ihrer, also der frühgriechischen, vielleicht sogar der gesamten griechischen Geschichtsepoche haben. - "Zugleich", behauptet Burckhardt,

könne eine solche Erkenntnis von Tatsachen die "Continuität" und "Unvergänglichkeit" "dieses", nämlich des "wandelbaren Menschengeistes" zeigen. Mit diesem zweiten "zugleich", diesem zweiten Aspekt der eigenen Aufgabe ist selber zweierlei gesagt: Homer und Phidias, Solon und Plato, die Polis Athen und das Reich Alexanders geben - in der Verwandtschaft wie im Kontrast - "universale"Züge ihres Zeitraums zu erkennen. Und dieser Erkenntnis kann in einer sehr einfachen Weise der Charakter der "Unvergänglichkeit" zukommen. Man kann nicht noch deutlicher als hier betonen, daß die "Unvergänglichkeit", die Burckhardt meint, eben die der Wandelbarkeit, also der Geschichte selber ist. Wer Burckhardts 'Griechische Culturgeschichte' liest, steht nicht vor einem Denkmal, in das Vergängliches eingegossen ist, damit es auch von späteren Zeiten registriert werden kann; er befaßt sich nicht mit einem Handbuch, in dem Daten der Vergangenheit gespeichert sind. Er sieht hier "diejenigen Tatsachen hervorgehoben, welche im Stande sind, eine wirkliche innere Verbindung mit unserem Geiste einzugehen, eine wirkliche Teilnahme zu erwecken, sei es durch Affinität mit uns oder durch den Kontrast zu uns." (GK, S. 6).

Die Unvergänglichkeit *des Wandelbaren* selber - das meint: die Möglichkeit einer solchen wirklichen inneren Verbindung des Einstigen und Anderen mit uns, sei es in der Weise der Affinität, sei es in der des Kontrastes.

Die Kontinuität und Unvergänglichkeit ist hier keine zeitentrückte Dauer, sondern der Wandel selber. Er 'besteht' in dem Spiel und dem Streit, in dem je und je zwischen Dagewesenem und uns ein |42| noch nie Dagewesenes zustande kommt. Wenn Burckhardts Buch "uns" "die Renaissance" zeigt, wenn Rilkes Malte Laurids Brigge Venedig besucht, wenn Cézanne im Louvre die Werke von Poussin studiert, dann handelt es sich dabei weder um einen Akt der Erhaltung des Alten, noch auch um einen Akt der Auslegung und "Ausbeutung" (G. S. 249, Z.22) für uns. Eher ist es doch so, daß wir zu dem gelangen, was uns anspricht, als daß wir dieses Gegenüber uns einverleiben.

Die zuletzt erwähnten Äußerungen Burckhardts stammen aus dem in Burckhardts Vorarbeiten am weitesten zurückliegenden Passus des Einleitungskapitels, der in der Hauptsache von der Bedeutung und der Verfassung historischer "Quellen" handelt (Anm. 43/1). In diesem Passus sieht Burckhardt die größte Gefahr des historischen Studiums in der Erwartung, das Vergangene müsse "interessant" sein, müsse also nach dem Maßstab der Verständlichkeit ausgewählt werden. Es sei im Gegenteil damit Ernst zu machen, daß das Vergangene "uns gar nicht entgegen" komme. Die Vergangenheit ist "anfangs immer fremdartig und ihre Aneignung eine Arbeit" (G. S. 110, Z. 39f., S. 250, Z. 15, Z.26; WB S. 7, S. 13 f.).

Was *Burckhardt* in der Geschichte "Continuität" und "Unvergänglichkeit" nennt, das ist eine "Arbeit" wie die, die er in seinem Lieblingsparadigma für das

"Geschichtliche" das Leben der "geistigen Tauschplätze" nennt. Von *Athen* zum Beispiel geht nicht darum "eine unermeßliche geschichtliche Erkenntnis" aus, weil diese Stadt im Glanz des Humanismus strahlt, sondern darum, weil sie bei ihrer Lage "an einem solchen Archipel" und ihrer Art der "Mischung" der Bevölkerung (aus jonischer und dorischer Herkunft) zu besonders hohen Extremen der Gegensätze und Verbindungen fähig war.

> " ...
> Bedeutung der retardirenden Eupatridenherrschaft.
> Bruch und Entstehung einer gleichberechtigten Bürgerschaft. Zugleich Entfesselung des Individuellen und naive Gegenmittel, Ostracismus etc., Feldherrn- Finanz- Asebieprocesse. 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 einem fürchterlichen |43| Existenzkampf hineingerissen und unterliegt.
> Folgt sein Weiterleben durch geistige Macht als Feuerheerd derjenigen Flamme, die von den *poleis* unabhängig und inzwischen ein mächtiges Bedürfnis der Hellenen geworden ist; Cosmopolitismus des Geistes.
> Dann besonders hier lehrreich: das Nachwirken der heroischen salaminischen Zeit in der demosthenischen; das Wollen ohne das Vollbringen - die Democratie und wie sie sich aufnützt. Das spätere, genießende und genossene Athen.
> Die unermeßliche geschichtliche Erkenntniß die von Athen ausgeht ; Jeder muß bei seinen Studien irgendwie dort einkehren und das Einzelne auf dieses Centrum zu beziehen wissen; die griechische Philosophie, bei verschiedenen Stämmen entstanden, hat in Athen zusammengemündet; Homer ist in Athen in seine gegenwärtige Form gebracht worden; das griechische Drama, die höchste Objectivirung des Geistigen in einem sinnlich Wahrnehmbaren und zugleich Beweglichen, ist fast ausschließlich das Werk Athens; der Atticismus ist der Styl fast *aller* spätern Griechen geworden; ja das ungeheure Vorurtheil des ganzen (auch römischen) spätern Alterthums zu Gunsten der griechischen Sprache als reichsten und biegsamsten Organs alles Geistes ruht wesentlich auf den Schultern Athens.
> Endlich die griechische Kunst, unabhängiger vielleicht von Athen als irgend eine andere Aeußerung des griechischen Wesens, dankt ihm doch den Phidias und Andere der Größten und hat in Athen ihren wichtigsten Vermittlungsort gefunden." (G. S. 111, Z. 15-41, S. 112, Z. 1-11; WB S. 89 f.).

Das "Leben" solcher "geistigen Tauschplätze" *war* "Geschichte", indem es - unreflektiert - praktizierte, was Burckhardt seinen Zeitgenossen zu bedenken geben muß: Die"Aneignung" des Fremden war ein ständiges Selber-anders-Werden. Beispiele wie diese können uns einen Wink gehen, was geschichtliche Erkenntnis ist: mehr und anderes als eine Foto- oder Plattensammlung oder die Nachzeichnung der eignen Genesis nach dem Schema Wirklichkeit = Gegenwart, Erinnerung =

Vergangenheit. "Freilich", sagt Burckhardt im Gedanken an seine vorausgehenden Bemerkungen zu Hegel, "ist der Irrthum nicht bloß bei Philosophen gang und gäbe: unsere Zeit sei die Erfüllung aller Zeiten oder doch nahe dran, und alles Dagewesene sei als auf |44| 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).

Dem *Mangel* unserer Zeit, in der das Leben der "Tauschplätze" von Normierung und Konkurrenz (ökonomischer und nationaler) und der Verbindung beider abgelöst worden ist, steht indessen ein *Vorzug* gegenüber. Ein Abschnitt des Einleitungskapitels, von Burckhardt überschrieben: "Geschichte im XIX. Jahrhundert"nennt zwar zunächst die Urteilstrübungen, wie sie der Vortrag 'Über Glück und Unglück in der Weltgeschichte' an den Lehren nach der "Wünschbarkeit" erläutert und die die Frage dieses Abschnitts:

> "ob wir eine specifisch höhere geschichtliche Erkenntniß besitzen als frühere Zeiten?" (G. S. 246, Z. 8 f.; vgl. WB S. 9),

verneinen lassen müßte. Zu einer geschichtlichen Erkenntnis, für die die Erforschung der Vergangenheit nur als Mittel zum Vorauswissen der *Zukunft* fungiert, sieht Burckhardt unsere Zeit allenfalls stärker gewillt als frühere, aber nicht etwa besser befähigt. "Eine voraus gewußte Zukunft ist ein Widersinn " (G. a. a. O., Z.26). Damit ist aber hier nur die *Wendung* eingeleitet:

> "Wohl aber ist unsere Zeit zur Erkenntniß der Vergangenheit besser ausgerüstet als irgend eine Frühere " (G. S. 247, Z.5 f., WB S. 1O).

Der Akzent dieses Satzes liegt auf dem - in den 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen' mit Recht unterstrichenen - Wort "Vergangenheit".

Ein Merkmal dieser Befähigung sieht Burckhardt zunächst in der "negativen" Förderung, wie sie die Befreiung von klerikalen und staatlichen Bevormundungen der Oberlieferungsforschung seit der Aufklärung darstellt. Als "Förderungen positiver Art" nennt Burckhardt (1871) zunächst den Anstoß "zur Betrachtung und Erforschung des Früheren und des Seitherigen", die "eine bewegte Periode wie diese 83 Jahre Revolutionszeitalter" sich als "Gegengewicht schaffen" muß, "wenn sie nicht alle Besinnung verlieren soll". Sodann habe das"Schauspiel der französischen Revolution" mit deren eigener Begründung im Vorhergegangenen "den Blick an die Erforschung ... geistiger Causalitäten" des "materiell" Entstandenen gewöhnt, also einen "Pragmatismus" *höherer* und *weiterer* Art geweckt. Weiter |45| seien "durch den Austausch der Literaturen und durch den cosmopolitischen Verkehr des XIX. Jahrhunderts überhaupt die Gesichtspuncte unendlich vervielfacht." "Statt eines einzelnen Wissens um Curiosa entlegener Zeiten und Länder tritt das Postulat eines

Totalbildes der Menschheit auf." Und endlich sei diese "Universalität" der historischen Studien in unserer Zeit gefördert worden durch "die starken Bewegungen in der neuern Philosophie, bedeutend an sie und beständig verbunden mit allgemeinen weltgeschichtlichen" (s. G. S. 247, Z. 5 - 37, S. 248, Z. 1 - 28; WB S. 10f.).

So wenig Burckhardt die Idee einer 'universalgeschichtlichen' Fachwissenschaft teilt, so entschieden sieht er doch die wesentlich moderne *Befähigung* zu umfassender 'globaler' Erkenntnis in temporaler wie in territorialer Hinsicht.

Diese selber epochale Wendung in der Quantität und in der Qualität geschichtlicher Erkenntnis *unseres Zeitalters* verband sich für Burckhardt in den Jahren, wo er die Vorlesungen über das 'Studium der Geschichte' und die 'Griechische Culturgeschichte' vorbereitete, den Jahren zwischen 1868 und 1872, mit dem Bewußtsein einer exemplarischen Vollständigkeit der *eigenen* Dimensions- und Zeitenkenntnis: der nordalpinen Gotik, des Übergangs von der Antike zum Mittelalter in den ersten Arbeitsjahren; des Übergangs vom Mittel alter zur Moderne im Italien der Renaissance, im Europa des Barock in den Jahren 'zwischen den ersten großen Italienreisen (seit 1846) und dem Abschluß der 'Baukunst der Renaissance in Italien' (1868); und schließlich der Entstehung der modernen Welt *nach* der Renaissance in den Vorlesungen seit dem Beginn des Basler Lehrstuhls für 'Geschichte'58) und - parallel dazu - der systematischen Studien zur griechischen "Cultur"- und zur griechischen Kunst-Geschichte als der Brücke zwischen Orient und Okzident etwa seit dem ersten London-Besuch (1860).

Dieses Zusammentreffen von universaler Orientierung als Vorzug der gegenwärtigen *Epoche* und exemplarischer Abrundung und Vielfalt der *eigenen Arbeit* wird der endgültige Anstoß zu diesen Reflexionen über das Studium des "Geschichtlichen" geworden sein. |46|

Die Aufgabe, "jeder einzelnen Erkenntnis von Thatsachen" über ihren Wert als Spezialkenntnis hinaus auch den einer "universalen und historischen" *Epochen-Kunde* und damit *"zugleich"* den der *"Continuität"* zu geben: "durch Affinität mit uns und den Kontrast zu uns" "eine wirkliche Teilnahme zu erwecken", verlangt, daß jede einzelne Erkenntnis *"in den richtigen Zusammenhang gebracht"* wird. (S. G. S. 249, Z. 16 - 21; WB S. 12 f; und GK S. 6; vgl. hier S. 41 / 36.) Die "Winke", die das Kolleg über das "Studium der Geschichte" gibt, die "Gesichtspunkte", die Burckhardt entfaltet, setzen *"Maßstäbe*". Sie vermitteln Einblicke in den jeweiligen *Ort* der "Tatsachen". Die zu Beginn genannte "Aufgabe": " ... nur Winke zum Studium des *Geschichtlichen* in den verschiedenen Gebieten der geistigen Welt", besagt: keine Theorie, wohl aber eine Geographie der Geschichte. Wenige Seiten später macht Burckhardt seinen Gedanken des geschichtlichen Studiums angesichts der "Vielheit", des "Nebeneinanders von Völkern und Culturen", die "wesentlich als Gegensätze

oder Ergänzungen" erscheinen, selber an einem geographischen Gleichnis klar: "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 " (G. S. 228, Z. 18 - 20, 37 - 39; WB S. 4 f.).

Etwas Vergleichbares hat vor Jacob Burckhardt der neapolitanische Rechts- und Rhetoriklehrer *Giambattista Vico* (1668 - 1744) in seiner - gegen das Wissenschaftskonzept Descartes' als "neue Wissenschaft" verfaßten - "Scienza nuova", der "Neuen Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker" versucht. Sein Kernbegriff ist der der *"Topik"* (Anm. 47/1), die Frage nach der *Ortschaft* der verschiedenen Epochen, Elemente, Bereiche der Geschichte. Im Gedanken an diesen Begriff läßt sich Burckhardts Kolleg über das 'Studium der Geschichte' charakterisieren als eine *Topologie der Geschichte* . |47|

§ 3 Der Maßstab im Gedankengang der Vorlesung

Wenn es einen Namen gibt, mit dem Burckhardt selber den Grundzug seiner Arbeit nennt, den Grundzug dessen, was das Ganze seiner Arbeitsfelder, der "Culturgeschichte" und der "Kunstgeschichte", ebenso verbindet wie unterscheidet, dann ist es sein Gebrauch des Wortes "*Anschauung*". Für den Leser Burckhardts sollte dieses Wort in Burckhardts Gebrauch *zur Frage* werden. Die Besinnung auf das Thema des Kollegs über das "Studium der Geschichte" kann die Fraglichkeit dieser Frage verständlich werden lassen.

Im Blick auf den Ansatz des Einleitungsteils (nach dem endgültigen Vortragstext) haben wir uns zunächst mit zwei Sachverhalten befaßt: dem Horizont der "*Potenzen-Lehre*" (§ 1) und dem Verhältnis von *Wandel und Bestand* (§ 2).

Burckhardts Lehre von den drei Potenzen ist nicht eine Unterteilung des Gegenstandes der Geschichtswissenschaft in drei verschiedene Spezialgebiete, sondern im Gegenteil Burckhardts Kontrastprogramm zu dem, was er selber die "fachweise trennende Geschichtsbetrachtung" nennt, die so verfährt, "als nähme man aus einem Bild eine Anzahl von Figuren heraus und ließe den Rest stehen". Die "Lehre" von den drei Potenzen ist ein Weg, um das Ganze des "Lebens" zu wahren. Man bemerkt das, wenn man in Burckhardts "Potenzen" den Charakter der *Tendenz* bemerkt. Sie müssen gerade darum "heterogen und nicht coordinirbar" sein, um die Bewegung wechselnder Bezüge zur Anschauung zu bringen: eine Einheit, die nicht jenseits der Geschichte liegt, sondern das Geschehen selber ist.

Dabei ist die doppelte Polarität in der Trinität der Potenzen von Bedeutung: diejenige zwischen."Staat" und "Religion" und diejenige zwischen der Verwandtschaft von "Staat" und "Religion" auf der einen Seite, der "Cultur" auf der anderen Seite.

Der Widerstreit von Wandel und Bestand ist für Burckhardt die Dichotomie zwischen dem Wandel, der das *Geschehen* der Geschichte |48| ausmacht, und dem Bestand, der in dem Erinnernkönnen, dem *Denken* der Geschichte beruht. Der Stachel dieser Dichotomie ist die Frage des *Maßstabs* geschichtlicher Studien. Die fachweise trennende Geschichtsbetrachtung (die historische Forschung) hat *keinen* Maßstab, die "philosophisch" deutende einen *falschen,* nämlich keinen selbst geschichtlichen.

Wir sahen erstens: was *Burckhardt* das"Constante" nennt, ist der eigene Grundzug des Wandels, das je und je Eigene und damit Andere der verschiedenen *Epochen* der Geschichte; und zweitens: das *Zentrum* der Geschichte, der handelnde und duldende Mensch, ist das Gegenteil eines jeden Zentralismus.

Kontinuität ist für Burckhardt nicht die Alternative zu Sprüngen und Brüchen im Gang des Geschehens, sondern die Möglichkeit der "geistigen" Verbindung zwischen den Epochen, sei es durch Affinität, sei es durch Kontrast.

Auf den topologischen Grundzug, der Burckhardts Winke zum Studium des Geschichtlichen von Theorien der wirklichen Geschichte (wie bei Hegel) oder der geschichtlichen. Erkenntnis (wie bei Droysen) (Anm. 49/1) unterscheidet, zielt schon der Vorbehalt des ersten Satzes dieser Vorlesung, wonach die Gedankengänge (die mit dem zweiten Satz angekündigt werden) *halb zufällig* sind. Wir sahen: sie sind *nicht* "systematisch", insofern es nur "Wahrnehmungen" sein sollen. Sie sind aber auch nicht *nur* zufällig, da sie trotz des Verzichtes auf die Einheit einer "Idee" in einem Zusammenhang stehen. Dieser topologische Grundzug, in dem Burckhardts Vorbehalt des "halb Zufälligen" mit Vicos Vorbehalt des nur "Wahrscheinlichen" (verisimile) (Anm. 49/2) übereinkommt, kann ein erneuter Blick auf den Zusammenhang der fünf Kapitel im Anschluß an den zweiten Satz der Einleitung, den Einteilungssatz (hier S. 19 - 25 / 20-24) erläutern, - wobei wir, nach dem vorausgegangenen Blick auf das Formgefüge dieses Zusammenhangs, jetzt mehr den 'Stoff'-Zusammenhang beachten werden. Auf das Thema des *Einleitungs*-Kapitels (und damit auch des Schlußkapitels der 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen 'Über Glück und Unglück in der Weltgeschichte'), das den Gang der vier Hauptkapitel umrahmt, werden wir in diesem zweiten Überblick erst zuletzt eingehen. |49|

Auf das Thema des *ersten Hauptteils,* das *"Ausgangs"*-Feld, die Lehre von den "drei großen Potenzen Staat, Religion und Cultur", fällt ein Licht, wenn man diese Triadik mit der Übersicht vergleicht, die Burckhardt dem *"alten Schema*", also dem Konstanzer Entwurf vom Sommer 1868 - nach dem Abschluß der Niederschrift - vorausgestellt hat (G. S. 1o6, s. auch S. 430 zur Stelle; Kaegi VI, S. 8).

"Altes Schema (zur Vorlesung über *Studium der Geschichte.)*
fol. 1 - 12 - - - Allgemeine Einleitung und chronologische Darstellung bis c. 1200
fol. a - y - - - - Darstellung nach Hauptgebieten
- - - - - - - - - - - Staat c - o
- - - - - - - - - -- - Religion p - y
- - - - - - - - - - - -- (sollte noch folgen:
- - - - - - - - - - - - -Philosophie
- - - - - - - - - - - - Wissen
- - - - - - - - - - - - -Poesie und Kunst).
fol. aa, bb - - - Verhältniß zu den Naturwissenschaften.
- - - - - - - - - - -Folgt ein Blatt aus Hegel."

Zum Papierformat "Folio" verweist W. Kaegi darauf, daß Burckhardt für diese Vorlesungsentwürfe nicht das "kleine" Heftformat seiner sonstigen Kollegaufzeichnungen benutzte, sondern das große Folioformat, das er sonst nur für

Buchmanuskripte gebrauchte. Es sei, schreibt Kaegi, "die Hochstimmung der großen Werke, die sich hier schon in der Art der Handschrift ausspricht" (Kaegi VI, S. 7).

Die Übersicht unterscheidet drei Gruppen. Die "allgemeine Einleitung und chronologische Darstellung" der *ersten Gruppe* enthält zunächst kurze Bemerkungen zum (auch hier schon so genannten) "Geschichtlichen", auf das "dieser Curs" "nur Winke" geben will (Blatt 1) und (auf den folgenden 11 Blättern) Hinweise auf die Verschiedenartigkeit der Überlieferung (den wechselnden Charakter der "Quellen"). zunächst auch hier in Erörterungen *allgemeiner* Art (etwa 2 1/2 Blättern), in einer chronologisch angelegten Reihe von *"Beispielen"* (G. S. 111, Z. 11), in denen der zunächst erörterte Plan einer Quel- |50| lenlehre zurücktritt gegenüber einer Veranschaulichung dessen, was die Quellen selber lehren können: "das Werden, Blühen und Vergehen nach Hauptvorgängen", wie es in dem ersten Beispiel "Athen" (hier S. 43f. / 19 f.) gleich ausführlich gezeigt wird, am Beispiel Roms noch kurz im Kontrast dazu (G. S. 115, Z. 18, - S. 116, Z. 18). Zwischen diese beiden antiken Beispiele und die Wiederaufnahme der "chronologischen Darstellung" mit Beispielen aus dem Mittelalter sind (über mehr als eine Seite) Betrachtungen eingeschoben über den Unterschied zwischen antiken und modernen Zeugnissen der Zeit: "die Verwüstungen des jetzigen Geistes durch Zeitungen und Romane" (S. 116, Z.30f.) und das Verhältnis zwischen "vaterländischer Geschichte" und Weltgeschichte (S. 117, Z.7 - S. 118, Z.6). Erst mit dem Schlußpassus dieser Mittelgruppe wird die "Quellen"-Frage wieder aufgenommen: in Gedanken über den Gebrauch des Latein und die "Schriftstellerei" im frühen Mittelalter, verbunden mit einer Würdigung der "unermeßlichen Arbeit" Jacob Grimms, über den Zeugnisrang der epischen und lyrischen Poesie des "Ritterthums" und den "Gesamtwerth der Städtechroniken von Deutschland" als Zeugnissen der "Anstrengung des Bürgerthums, zwischen Rittern und Priestern etwas zu werden und zu bleiben" (S. 118, Z.8, - S. 121).

Das "allgemeine" Gerüst dieser Notizen ist - erweitert - in das Einleitungskapitel der Vorlesung eingegangen. Die fundierenden Beispiele sind, teils wörtlich (wie im Falle des "geistigen Tauschplatzes Athen"), teils erweitert, teils gekürzt, in das Kapitel von den sechs Bedingtheiten oder in den Exkurs "Zur geschichtlichen Betrachtung der Poesie" (am Ende des Kapitels "Von den drei Potenzen") übergegangen. - Ebenfalls von der *Einleitung* des endgültigen Vorlesungstextes aufgenommen (und erweitert) worden sind die beiden Einleitungsblätter (fol. a und b) der Mittelgruppe - über das Verhältnis von Fachstudium und "Dilettantismus" (S. 123, Z. 14, - S. 124, Z. 11) und über den "erweiterten Begriff dessen was *Quelle* sein kann" (S. 123, Z. 12 - S. 124, Z. 14). Auch die beiden hier, im "alten Schema", *zuletzt* notierten Aufzeichnungen hat Burckhardt mit der Paginierung ("aa und bb") diesen Vorbemerkungen der Mittelgruppe zugewiesen - und demgemäß bei der Abfassung des "neuen Schemas" ebenfalls in dessen Einleitungskapitel verarbeitet: *"Verhältnis zu den Naturwissenschaften"* und das *"Blatt zu Hegel*"(bei dem es sich um wenige Notizen zur ersten Hälfte, 'Die Vernunft in der Geschichte', von Hegels 'Vorlesungen über die

Philosophie der Weltgeschichte' handelt). |51|

Was uns an der Übersicht zum"alten Schema" besonders interessiert, ist der Hauptteil der mittleren Gruppe, der *"Darstellung nach den Hauptgebieten*". Zwei Hauptgebiete: "Staat" und "Religion" , sind als ausgeführte (auf den 22 Blättern c bis y, G. S. 124 - 149) genannt, weitere Gebiete als solche, die"noch folgen" sollten: "Philosophie, Wissen, Poesie und Kunst". Das sind Gebiete, die *dann,* seit der Vorbereitung des "neuen Schemas" in dem ersten Entwurf der Potenzenlehre (s. hier die Anm. zu S. 29) der"Potenz" der "Cultur" zugehören.

Von alledem ist hier noch nicht die Rede: weder ausdrücklich von einem *dritten* Hauptgebiet (wenngleich sich vermuten läßt, daß trotz der Dreizeiligkeit, nach dem das noch Geplante untereinander-gesetzt ist, nicht auf drei neue Hauptgebiete abgezielt war), noch von *allen* Einzelgebieten, die dann in der Vorlesung der "Cultur"-Potenz zugesprochen werden, darunter ältere wie "Viehzucht, Ackerbau, Schiffahrt, Handel, Gewerbe" (G. S. 277, Z. 19 f.; WB S. 43) und neuere wie die "Großindustrie" oder die Presse, die das "Weltalter des Erwerbs und Verkehrs" kennzeichnen (s. etwa G. S. 322 f., S. 374.; WB S. 96 f., S. 148 f.), noch auch - und dies ist das wichtigste - von dem Begriff (dem Gedanken), der *"Potenz"* selber.

Den ausgeführten Abschnitten, "Betrachtung von Staat und Recht" (s. 124, Z. 15) und (ohne eigene Überschrift) "Die Religionen ..." (S. 138, Z.3) entsprechen im Vorlesungstext die Abschnitte über "Staat" und "Religion" des zweiten Kapitels und einzelne Partien aus den beiden, den Einwirkungen zwischen Staat und Religion gewidmeten Abschnitten des dritten Kapitels.

Beim Versuch, die "Darstellung nach Hauptgebieten" im Umkreis dessen was nach dem Abbruch der Konstanzer Niederschrift "noch folgen" sollte, abzuschließen, muß Burckhardt die "Lehre von den drei Potenzen" als etwas *ihn* Belehrendes aufgegangen sein. Offenbar hat er damit erst das triadische Gefüge einer Darstellung des Geschichtlichen der Geschichte nach Hauptgebieten gefunden. Mit diesem Gefüge war der Weg geöffnet zu dem nun umfangreichsten Kapitel "Die Betrachtung der sechs Bedingtheiten", die Lehre von den wechselseitigen "Einwirkungen" der Potenzen "aufeinander", wahrscheinlich aber auch zu den restlichen Kapiteln - über die "geschichtlichen |52| Crisen" und die "historische Größe".

Was bedeutet diese Neuerung, diese (in der Abwandlung der berühmten Schrift von Kleist) plötzliche Entstehung des einheitlichen Baugedankens beim Schreiben? Offensichtlich mehr als nur eine Ergänzung des ersten ("alten") "Schemas". Beim Versuch, den Konstanzer Entwurf abzuschließen, ist Burckhardt erst die *Tragweite* dieses Kolleg-Plans bewußt geworden. Erst da erkannte er, daß er mit diesem Ansatz einer *Unterscheidung der geschichtlichen "Gebiete"* zugleich auch dem Schlüssel einer *Einheit der geschichtlichen Wandlungen* auf die Spur gekommen war.

Daß Burckhardt in dem "alten Schema" den Umkreis der Bereiche "Philosophie, Wissen, Poesie und Kunst" etwa darum dem "Staat" und der"Religion" nachgestellt hätte, weil er ihn - wie Droysen oder Ranke - weniger interessierte, ist nicht anzunehmen. Eher ist zu vermuten, daß ihm beim Versuch der Ausführung dieses zunächst noch ausgesparten Programmteils der einfache Grundzug einer Unterscheidung "nach Hauptgebieten" unerwartet klar geworden ist - und dies in eins mit der Einsicht in die eigene Verfassung der"Gebiete" als einer Triadik von "Potenzen": zweier in sich selber konträren Stabilisierungs-Potenzen als des einen, der genuinen BewegungsPotenz als des anderen Pols.

Zugleich muß ihm dabei aufgegangen sein, wie groß neben der in Konstanz - bei der Hegel-Lektüre bestätigten - Entfernung von der "Geschichtsphilosophie" auch seine Differenz zu den "fachweise trennenden" historischen Forschungsdisziplinen ist. Der eigene Grundzug der fachweise trennenden Geschichtsbetrachtung ist doch darum der Glaube an die Dominanz der Politik, weil an ihr, also an der Macht-Potenz, jenes Wirken und Bewirktwerden abzulesen ist, auf das sich im Umkreis von *Leibniz* und *Newton* um dieselbe Zeit, wo in Frankreich der moderne Zentralismus seinen Anfang nahm, der Begriff der "Bewegung" *reduziert* hatte (Anm. 53/1). (Bezeichnenderweise pflegt man, als handle es sich nur um eine Abwandlung Droysens oder Hegels, Burckhardts Lehre von den drei Potenzen oft als eine Lehre von drei historischen*"Mächten"* anzusehen.)

Mit dem Gedanken der Drei-"Potenzen"-Lehre, dieses sich überkreu- |53| zenden zweifachen Dualismus: von Institutionalisierung (durch den "Staat") contra Orientierung (durch die "Religion") einerseits, Stabilisierung (in "Staat" und "Religion") contra genuiner Bewegung ("Cultur") andererseits, ist das vermeintliche Zentrum der Geschichte zu einer von mehreren (unter sich konträren) Komponenten geworden. Die genuin bewegende Tendenz ist nicht mit dem, was der modernen Welt (davor schon einmal den Römern) als 'Wirklichkeit' erscheint, zu verwechseln. Sie beansprucht aber auch nicht etwa nun ihrerseits (in einer Vertauschung der Politik mit dem 'Geist') das Zentrum (oder die Basis, oder das Ziel) zu sein. Es gibt kein Zentrum mehr. Die Einheit der Geschichte hat hier *jede* Art von Uniformität verloren, - sowohl die massive, 'militärische' der Macht (der 'Rechtsordnung') als auch die sublime und verhüllte des Erwerbsstrebens (sei es im politisch-ökonomischen 'Wachstums'-Pluralismus, sei es in dem technisch-ökonomischen Erzeugungs-Spezialismus). Ist die bewegende Tendenz selber nur eine "Potenz", die ihrerseits die beiden stabilisierenden "Potenzen" braucht, dann ist das uns zur Gewohnheit gewordene Schema von Überbau und Basis, von Erscheinung und Grund, von Faktum und historischer Bedingung verlassen. Wir brauchen das Sehen (und das Hören) nicht durch darunter greifende oder darüber hinauszielende Begründungsperspektiven zu transzendieren, wie dies das Prinzip des neuzeitlichen Wissenschaftsverfahrens seit Galilei und Descartes ist, - auch wenn von Empirie

gesprochen wird. Wandel heißt Wandel des vielfältigen Beziehungsgefüges innerhalb der *einen* Trinität der "Potenzen".

Diese Vielfalt, die Unabsehbarkeit und Unausdeutbarkeit der Wandlungsmöglichkeiten *zeigt* das *III. Kapitel* der Vorlesung, in dem Burckhardt nun - nach dieser Einsicht in die Tragweite des Konstanzer Ansatzes - die "sechs Bedingtheiten" an seiner Kenntnis der Weltgeschichte exemplarisch demonstriert.

Wenn Burckhardt in dem Einteilungssatz (s. hier S. 19-25 / 20-24) bei der Kennzeichnung des III. Kapitels als der "Einwirkung" der drei Potenzen "aufeinander" noch hinzufügt: "besonders des Bewegten (der Cultur) auf die beiden stabilen und umgekehrt", also ein besonderes Gewicht auf eben jenes "Hauptgebiet" legt, daß er kurz zuvor noch gar nicht behandelt, ja nicht einmal als ein eigenes "Gebiet"benannt und in seinem jetzigen Umfang umgrenzt hatte, dann |54| läßt sich vermuten, daß sich mit der jetzt erlangten Einsicht in die Einheit einer dritten, *wesenhaft* "bewegenden" Komponente das Bewußtsein verband, gefunden zu haben, was ihm zu Beginn dieses Vorlesungsplanes noch fehlte. Dieser Fund ist *nicht "die* Cultur", sondern die an ihr sich 'schließende' triadische Einheit des universalen Geschichts-Gefüges, auf die Burckhardt mit dem Namen des *"Geschichtlichen"* schon im Ansatz seiner "Darstellung nach Hauptgebieten" in Konstanz (G. S. 122, Z.2) aus war.

Als eine Konsequenz dieses Fundes, dieser zweifach polaren Potenzialität der Geschichte können wir nun den Zusammenhang begreifen, den Burckhardt mit dem Ankündigungssatz am Vorlesungsbeginn zwischen dem III. und dem IV. Kapitel herstellt, wenn er die Kennzeichnung des dritten beginnt: "zunächst deren dauernde und allmälige Einwirkungen aufeinander", um darauf das vierte, das "Crisen"-Kapitel als einen Grenzfall dessen zu bezeichnen, was das dritte ausbreitet: "Sodann die beschleunigte Bewegung des ganzen Weltprocesses".

Schon in der älteren, erst recht in der jüngeren Burckhardt-Rezeption sieht man in dieser "Lehre von den Crisen und Revolutionen" einen Beweis für die Gegenwarts- und Zukunftsfeindschaft Burckhardts. In der Tat handelt der größte Teil dieses Kapitels von düsteren und schrecklichen Erscheinungen solcher "Sturmzeiten". "Die Zersetzung des griechischen Staatslebens im peloponnesischen Krieg: Thucydides III, 81 - 83 " (G. S. 356, Z.5 f.; WB S. 130)."La révolution dévore ses enfants " (G. S. 357, Z.31 f.; WB S. 131). Es sei "das psychologische Factum festzustellen daß in jeder Crisis eine bestimmte Quote von fähigen, entschlossenen und eiskalten *Menschen* mitschwimmt, welche nur mit der Crisis Geschäfte machen und vorwärts kommen wollen und ebendasselbe mit dem Gegentheil oder überhaupt mit etwas Anderm wollen werden. Sie schwimmen oben um jeden Preis, und umso viel sicherer, da kein höheres Streben sie irre macht. Dieser und jener von ihnen wird freilich erwischt und geht unter, allein die Sorte als solche ist ewig, während die

primären, anführenden Tendenzmenschen zählbar sind und von den sich steigernden Crisen unterweges verzehrt werden. Auf Erden ist das Unsterbliche die Gemeinheit " (G. S. 359, Z.22 - 31; WB S. 133 f.). Ein ganzer Passus handelt von dem "Despotismus nach den Crisen" (G. S. 361, Z.22; WB S. 135). '7n einem zehnseitigen Exkurs, mit dem zugleich an den |55| Schluß des vierten Abschnitts im vorausgehenden Kapitel erinnert wird, "wo nachgewiesen war, wie die Cultur heute dem Staat das Programm vorschreibt" (G. S. 365, Z.25 f.), und dem später, am Ende des letzten Kollegvortrags, im März 1873, noch ein Zusatz beigefügt wird (G. S. 374, Z.20 - S. 376, Z.25; WB S. 148 - 150), geht Burckhardt auf "den besondern Charakter der Crisen unserer Zeit" ein (G. S. 365, Z.24 - S. 374, Z. 19; WB S. 139 - 148). Und das ist ein uneingeschränkt düsteres Bild der Gegenwart als der Herrschaft von "Besitzsinn und *Erwerbssinn"* (G. S. 369, Z.37; WB S. 144). Der Zusatz vom März 1873, also nach der neuen deutschen Reichsgründung, beginnt: "Das erste große Phänomen nach dem Kriege von 1870/1: die nochmalige außerordentliche Steigerung des Erwerbssinnes; weit über die bloße Ausfüllung der Lücken und Verluste hinaus; Nutzbarmachung und Erweckung unendlich vieler Werthe, sammt dem sich daran heftenden Schwindel. (Gründerthum)."

Aber ein solch einseitiger Ausdruck der Skepsis (modern gesprochen von 'Kulturpessimismus') täuscht. Woran Burckhardt seine Hervorhebung düsterer Begleitumstände älterer Krisenzeiten, seine Vermutung einer Konzentration solcher Zeichen in seiner Gegenwart und trotz der äußeren Ruhe seit dem Ende der napoleonischen Kriege - noch mehr in der Zukunft, mißt, ist ja nicht das Wunschbild einer allgemeinen 'Krisenfestigkeit', einer konstanten Windstille. In dem Vortrag vom November 1871 'Über Glück und Unglück in der Weltgeschichte' sagt Burckhardt: "Die Anschauung von einem Glück, welches im Verharren in einem bestimmten Zustand bestände, ist in sich falsch; das Verharren würde zur Erstarrung und zum Tode; nur in der Bewegung, so schmerzlich sie gei, ist Leben " (G. S. 238, Z.28-31; WB S. 189). Dieser Einwand gegen einen falschen Urteilsmaßstab wiederholt nur den Gedanken aus dem Schluß der Einleitung des "Alten Schemas": "Das Wesen der Geschichte ist die Wandelung " (G. S. 151, Z.36, S. 152, Z. 12 f.; WB S. 19).

Die vierte Seite des Einleitungstextes enthält eine "Erörterung über die große Gesammtaufgabe der Geschichte im Allgemeinen" (G. S. 228, Z.6; WB S. 7). Darin stellt Burckhardt "das große durchgehende Hauptphänomen" der Geschichte in einer Weise dar, die zunächst vermuten lassen könnte, er orientiere sich doch an solchen Zuständen, die das "stabile" Gegenteil von "Sturmzeiten" sind: |56|

"Nun das große durchgehende Hauptphänomen: Es entsteht eine geschichtliche Macht von höchster momentaner Berechtigung; irdische Lebensformen aller Art, Verfassungen, bevorrechtete Stände, eine tief mit dem ganzen Zeitlichen verflochtene Religion, ein großer Besitzstand, eine vollständige gesellschaftliche Sitte, eine bestimmte Rechtsanschauung entwickeln sich daraus und hängen sich dran und

halten sich mit der Zeit für Stützen dieser Macht, ja für alleinmögliche Träger der sittlichen Kräfte jener Zeit " (G. S. 228, Z. 29 - 31, Z.40, S. 229, Z. 1 f., Z.36 f.; WB S. 5). Ein solcher Zustand der Stabilität, hier in seiner eigenen Größe beschworen, ist jedoch nicht das, was Burckhardt mit dem "großen durchgehenden Hauptphänomen" meint. Davon spricht er erst im Fortgang dieser Stelle:

"Allein der Geist arbeitet weiter, er ist ein Wühler; (Anm. 57/1) Widerstreben dieser Lebensformen [der stabilisierenden] und [daher] Bruch, durch Revolution oder allmälige Verwesung; Sturz von Moralen und Religionen; vermeintlicher Untergang, ja Weltuntergang. Inzwischen baut der Geist etwas Neues, dessen äußeres Gehäuse mit der Zeit dasselbe Schicksal erfahren wird " (G. S. 229, Z.2 - 6; WB S. 41 f.).

Es hieße also, den Horizont der Vorlesung im ganzen in sein Gegenteil verkehren, wenn man aus Burckhardts Bereitschaft, die Schattenseiten der "Sturmzeiten" wahrzunehmen und auszusprechen, eine krisenfeindliche Gesinnung herauslesen wollte. Daß ein Passus, der vom *"Lob der Crisen"* handelt, innerhalb des ganzen umfangreichen Krisen-Kapitels nur zwei Seiten umfaßt (G. S. 363, Z.29,- S. 365, Z.23; WB S. 138 f.), schränkt sein Gewicht nicht ein. So wie ja überhaupt in Burckhardts eigentümlich schwebendem und "verhehlendem", lieber Unverständnis als Mißverständnis riskierenden Stil das Wichtigste meist nicht figürlich erscheint (um mit dem Gleichnis vom "Bild" zu sprechen). Dieser kleine Passus besteht in der Darlegung des einen (erst nachträglich niedergeschriebenen) Gedankens: "Alle geistigen Entwicklungen überhaupt geschehen Sprung- und stoßweise; wie im Individuum, so hier in irgend einer Gesammtheit; die Crisis ist ein neuer Entwicklungsknoten" (G. S. 364, Z.34 - 36).

In diesem Satz ist der *nicht* "zufällige" Aspekt des Zusammenhangs zwischen dem III. und dem IV. Kapitel, der Betrachtung der "allmäligen Einwirkungen" der "bewegten" auf die "stabilen" Potenzen |57| und umgekehrt, und der Lehre von den Sprüngen und Brüchen, ausgesprochen.

Die Bemerkung, mit der Burckhardt die erste der beiden Hälften, in die dieser Passus gegliedert ist, schließt, zeigt den Zusammenhang des II. und III. mit dem V. Kapitel, Burckhardts Lehre von der "historischen Größe": "Die Crisen beseitigen die ganze unverhältnißmäßig angewachsene Scheu vor 'Störung' und bringen frische und mächtige Individuen empor " (G. S. 364, Z. 17 - 19). Damit hat Burckhardt schon zur zweiten Hälfte dieses dem Lob der Krisen gewidmeten Passus übergeleitet, der sich mit dem "besonderen Verhältnis der Crisen zu Kunst und Literatur" befaßt.

Mit "historischer Größe" meint *Burckhardt* nicht die historische Macht oder den historischen Erfolg. Diese "Größe", die die *Folgen* der Tat zum Maßstab macht, tadelt Burckhardt als das die Erkenntnis der Geschichte *verfälschende* "Urtheil nach der Größe" in dem Vortrag 'Über Glück und Unglück in der Weltgeschichte' (G. S. 237,

Z.3; WB S. 187). Was er als "Größe" anerkennt, das ist die Spontaneität, die in das Gleichmaß eines Zustandes oder in die Zwangsläufigkeit eines Entwicklungsprozesses einbricht, das Nichtvorhersehbare, das in seiner oder in späterer Zeit Größe wecken kann. Der Haupttitel des V. Kapitels (und Vortragszyklus) "Die Individuen und das All: gemeine" meint nicht den Dienst des Individuums am Allgemeinen, sondern den Einklang *eines* Menschen mit dem, was viele oder alle Menschen angeht, so daß das plötzlich-Spontane das epochal-Konstante an Taten oder Leiden, Gedanken und Werken zur Sprache bringt. Die 'Cultur der Renaissance in Italien' demonstriert in jedem ihrer sechs Abschnitte diesen Begriff von "historischer Größe" als einer Erscheinung, in der "Spontaneität" (Freiheit), Epocheneinheit (die "Denkweise" eines Zeitalters) und Weltgeschichte (Epochenwandel) "in eine große geheimnisvolle Verrechnung" treten (G. S. 38O, Z. 1; WB S. 154). "Unsere Betrachtung der dauernden Einwirkungen der Weltpotenzen aufeinander, fortgesetzt durch die der beschleunigten Processe, schließt mit derjenigen der in einzelnen Individuen concentrirten Weltbewegung",-so lautet der Anfang des letzten Kapitels, den Burckhardt offenbar gleichzeitig mit der Niederschrift des Einteilungssatzes zu Beginn der Vorlesung notiert hat. |58|

Die "allgemein einleitenden Ansichten über unsere Aufgabe", mit deren Darlegung der *Einleitungsteil* (einschließlich des Vortrags 'Über Glück und Unglück in der Weltgeschichte') den Ausgangs-Teil ('Von den drei Potenzen') und die drei Wegteile umrahmt, besteht in Burckhardts Erörterung der Frage, wie die Arbeit des geschichtlichen Studiums der Forderung der Wahrheit gerecht werden kann. Was heißt im Falle der Geschichte "Objektivität"? Burckhardts *Antwort* auf diese Frage beginnt damit, daß der Schüler Rankes, Boeckhs und Droysens *die Frage* selbst neu stellt.

Einen Wink auf diesen Grundzug des Einleitungsteils kann uns die Frage geben, was Burckhardt veranlaßte, den Text des öffentlichen Vortrags 'Über Glück und Unglück in der Weltgeschichte', den er am 7. November 1871, also erst drei Jahre nach dem Beginn des ersten Kollegvortrags gehalten hatte, der Ein*leitung* des Kollegs beizufügen. (Anm. 59/1)

Der *Schluß* der Einleitung besteht aus einer "Auseinandersetzung über unser Verhältniß zu den Naturwissenschaften als unsern einzigen uneigennützigen Cameraden" (G. S. 253).

Burckhardt stützte sich dabei auf Notizen aus dem Ende des Konstanzer Aufenthalts (G. S. 149, 2.20, - S. 152, Z. 19; danach der Schlußpassus "Natur und Geschichte" im I. Kapitel der 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen'). Die *erste Hälfte* dieses Passus enthält Notizen zur Bedeutung der *Mathematik* und Natur-*Wissenschaften* für die "Geschichte des Geistes", darunter die, daß "eine der riesigsten Thatsachen der Geschichte des Geistes" "die Entstehung der Mathematik" war: "Ob sich von den

Dingen zuerst Zahlen oder Linien und Flächen loslösten? und wie schloß sich bei den einzelnen Völkern der nöthige Consensus hierüber? Welches der Moment dieser Crystallisation?" (G. S. 149, Z.25-29; WB S. 17). Die *zweite Hälfte* stellt - in zwei Spalten nebeneinander - Unterscheidungsmerkmale der *"Natur"* und der *"Geschichte"* selbst einander gegenüber. Wir können uns hier auf die Wiedergabe zweier dieser insgesamt sieben Gegenüberstellungen beschränken. (Der ganze Passus würde eine gesonderte Erläuterung lohnen.) |59|

"*Natur* -*Geschichte*

Regnum, Genus, Species - - - - - - - - - - Volk, Familie, Gruppe
Jede Species besitzt vollständig - - - - - Jedes Volk ist unvollständig
was zu ihrem Leben gehört; besäße - - - und sucht sich zu ergänzen, um
sie es nicht, so lebte sie nicht - - - - - - - so mehr, je höher es steht.
und pflanzte sich nicht fort.
...
Die Species bleibt relativ un- - - - - - - Im geschichtlichen Leben ist
verändert; Bastarde sterben aus - - - - - - Alles voll Bastardthum, als ge-
oder sind von Anfang an unfrucht- - - - - hörte dasselbe wesentlich mit
bar. - zur Befruchtung für größere
- geistige Prozesse. Das Wesen
- der Geschichte ist die Wandelung.
... "
(G . S. 151f.)

Wahrheit ("Objektivität") heißt für ein Studium der Geschichte also: ihrem Wandlungs-Wesen gerecht zu werden, und das heißt: das Bastardtum in ihrem Fall nicht als Entartung anzusehen, sondern als den Zustand der Wesenserfüllung.

Das Bild des Bastardtums macht verständlich, warum in den ersten schriftlichen Ansätzen dieses Kollegs, den Konstanzer Entwürfen, das erste große *Beispiel,* das Burckhardt niederschreibt - man könnte es das Keim-Paradigma der ganzen Vorlesung nennen - die Schilderung des "geistigen Tauschplatzes" *Athen* ist (hier S. 43f. / 38). In dem endgültigen Text bildet dieses Beispiel (neben häufigen Kurzverweisen auch an anderen Stellen) den Anfang des Abschnitts "Der Staat in seiner Bedingtheit durch die Cultur" in dem Kapitel über die "sechs Bedingtheiten" (s. G. S. 318, Z.34 und Z.43).

Zu dieser, Stabilität "modificirenden" und "zersetzenden", Spontaneität (G. S. 276, Z.5; WB S. 42), zu diesem Bedingtheiten und Verbindungen, von denen Burckhardt in den drei Wegteilen dann unter wechselnden Gesichtspunkten handelt, gehören auch |60| die Werke und Taten des geschichtlich Überlieferten, der Vergangenheits-Deutung selbst. Herodot und Thukydides und - als Zeugnisse ihrer Zeit - auch schon

Homer und Hesiod sind am Geschehen der Geschichte auf seiten der "Cultur"-Potenz beteiligt. Von dieser Komponente der Geschichte, dem *Wissen* von der Geschichte, ohne die es keine 'wirkliche' Geschichte gäbe, handelt Burckhardt in dem Vortrag 'Über Glück und Unglück in der Weltgeschichte' - und zwar da nun mit dem Blick auf seine eigene Zeit, mit dem Blick auf die Aufgaben und die Gefahren der *modernen Wissenschaft* von der Geschichte.

Mit dem Gedanken an das "Glück" wird die Wahrheit der Geschichte durch die Illusion der Wünschbarkeiten verdunkelt. Das bedeutet für Burckhardt aber nicht ein solches Erklären und Verstehen, das an die Stelle von Emotionen Bestandaufnahmen setzt, von Glück und Unglück abstrahiert. "Wir müßten überhaupt suchen, den Ausdruck *'Glück'* aus dem Völkerleben loszuwerden und durch einen andern zu ersetzen, während wir, wie sich weiter zeigen wird, den Ausdruck 'Unglück' beizubehalten haben " (G. S. 238, Z.6-9; WB S. 188).

Am "Wünschbaren" sieht Burckhardt die Objektivität nicht darum gefährdet, weil er Objektivität für Neutralität hielte, sondern darum, weil - wie dieser öffentliche Vortrag unter einer Vielzahl von Gesichtspunkten vom ersten bis zum letzten Passus wiederholt - der Maßstab des Glücks die Wahrnehmung trübt, die Wahrnehmung zumal des Leidens. Zwar scheint Burckhardt nur dem Objektivitätsideal der Zeit zu folgen, wenn er am Ende dieses Vortragstextes notiert: "Das Ziel der Fähigen - nolentium, volentium - ist statt des Glückes die Erkenntniß " (G. S. 24S, Z.41f.; WB S. 195). Der Gedanke Burckhardts, dem diese Bemerkung beigefügt ist, lautet: Das Leben des "Menschengeistes", "wie es in der Geschichte und *durch* sie bewußt wird", müsse "die Blicke des Denkenden fesseln"; daneben verlören "die Begriffe Glück und Unglück" ihre Bedeutung. Daß dies die vorausgegangene Bemerkung nicht abschwächt, wonach wir den Ausdruck "Unglück" beizubehalten haben, sagt der Fortgang: "Und dieß nicht etwa aus Gleichgültigkeit gegen einen Jammer der uns ja mittreffen kann, wodurch wir vor allem kalten Objektivthun |61| geschützt sind, sondern weil wir die Blindheit unseres Wünschens einsehen, indem die Wünsche der Völker und Einzelnen wechseln und sich widersprechen und aufheben " (a. a. O., zwischen Z. 13 und 24).

Ist Geschichte nichts als Wandlung? Kein einheitsstiftender Sinn, keine übergreifende Richtung des Geschehens? Indem diese Winke in das Studium des Geschichtlichen sachfremde Erwägungen, die Vorurteile der Urteilenden selbst, deren "gemeinsame Quelle" das "Urtheil *des Egoismus"* ist (G. S. 237, Z. 19, Z.21; WB S. 187), "zersetzen", wird das geschichtliche Studium zu einer solchen 'warmen' Objektivität befreit, die - wie Burckhardt in der Einleitung zur 'Griechischen Culturgeschichte' sagt - in einem *Gruppieren* und *Akzentsetzen* "je nach der proportionalen Wichtigkeit der Tatsachen" beruht. "Culturgeschichte" in Burckhardts Sinn - als Alternative zu den Urteilen der Wünschbarkeit - "hebt diejenigen Tatsachen hervor, welche im Stande sind, eine wirkliche innere Verbindung mit unserem Geiste einzugehen, eine

wirkliche Teilnahme zu erwecken, sei es durch Affinität mit uns oder durch den Kontrast zu uns" (G K. S. 6). |62|

§ 4 Über das Studium der Künste?

Der ursprüngliche Text des Einleitungskapitels ebenso wie der Vortrag 'Über Glück und Unglück in der Weltgeschichte' handeln von dem *"Studium"* der Geschichte selbst, während die vier Hauptkapitel die *Sache* dieses Studiums unter verschiedenen, sich wechselseitig ergänzenden "Gesichtspunkten" erörtern. Zwar gehört für Burckhardt zum Verfahren immer auch der Blick auf die Jeweiligkeit der Sache. Und die "Betrachtung" der Sache verläuft nicht ohne Reflexionen auf die jeweiligen Möglichkeiten und Grenzen der Erfahrung. Die Gegenwart des "Ganzen"- der Gebiete und der Dimensionen - des "Geschichtlichen" verlangt hier aber die klare Unterscheidung dessen, was jeweils zur Frage steht, von dem, was anderswo seinen Ort hat. Der Verzicht auf "alles Systematische" (hier S. 18 / 19 und S. 35 / 32) bedeutet im Falle Burckhardts eine Befreiung von der fach-weisen Trennung zur *sach*-gemäßen Unterscheidung. Das Fehlen einer methodologischen Systematik ist in Burckhardts Fall ein Korrelat des Umstands, daß bei ihm auch noch das - sonst stets unbefragt bleibende - *Prinzip* der Systematik (die eigene Voraussetzung der Theorienbildung) zur Frage wird.

Das ist einerseits die disziplinäre Aufteilung selbst (also die "enzyklopädische" Basis der Theorie), andererseits der "methodologische" Ansatz: "Geschichte" - das Nacheinander einer Abfolge, "historische" Erkenntnis - eine Folge von "Längsdurchschnitten" (die als 'Forschung' selber einen - unendlichen - Prozeß darstellt).

In seiner *kunst*-geschichtlichen Arbeit nennt Burckhardt sein *eigenes* Arbeitsziel, die Überwindung des unangemessenen Musters der Biographien und die Ergänzung des unzulänglichen Verfahrens der Chronologie, "systematisch". So beginnt die Vorrede zum Plan einer "Kunstgeschichte der Renaissance" von 1863, die Burckhardt 15 Jahre später dem Vorwort zur zweiten Auflage seiner 'Baukunst der Renaissance in Italien' zugrunde-gelegt hat: Er wolle versuchen, die Kunstgeschichte der |63| Renaissance "nach Sachen und Gattungen darzustellen",und damit den "bisherigen" chronologisch erzählenden "Künstlergeschichten""einen zweiten, systematischen Teil" hinzufügen (Kaegi, IV, S. 234).

Während Burckhardt aber im Falle seiner *welt*-geschichtlichen Studien ; seiner Vorlesungen zur europäischen Geschichte, seines Buches zur 'Cultur der Renaissance' und seiner (zeitweilig auch als Buch geplanten) Vorlesung zur 'Griechischen Culturgeschichte', deren Gesichtspunkte in einer eigenen Vorlesung über 'das Studium der Geschichte' erörtert hat, gibt es etwas damit Vergleichbares für die Vielfalt der Gesichtspunkte seiner *kunst*geschichtlichen Arbeit nicht. Die *Frage* freilich, wie die Künste "systematisch" zu studieren sind - so wie er dies an den bildenden Künsten und der Region Italien schon im 'Cicerone' (1855) versucht hatte, beschäftigt Burckhardt seit seinem Plan einer (die 'Cultur der Renaissance' ergänzenden) "sys-

tematischen" Darstellung der Kunst der italienischen Renaissance (des Ganzen ihrer bildenden Künste), nämlich seit den Jahren seiner Professur für Kunstgeschichte am Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich zwischen 1855 und 1857 ständig. Und in seiner "Culturgeschichtlichen" Arbeit steht der Kreis der bildenden Künste stets im Umkreis *aller* "Künste". Die Dichtung und die Musik, die Tänze und die Feste bilden unter verschiedenen Aspekten zusammen mit den Kirchen und Bildern in der 'Cultur der Renaissance',zusammen mit den Skulpturen und Tempeln in der 'Griechischen Culturgeschichte' das Ganze dessen, was Burckhardt mit "der Kunst" oder "den Künsten" meint, zuweilen in der Formel "Künste und Poesie", zuweilen in der von "Kunst, Poesie und Musik", - Formeln, die der Variabilität unseres Sprachgebrauchs von "Kunst" entsprechen.

Wie stünde es aber denn mit den *Gedanken* jener "Winke zum Studium des Geschichtlichen in den verschiedenen Gebieten der geistigen Welt", wenn uns dieser Vorlesungstext nicht bekannt wäre? Wie schwer auch immer der Gedanke der "Potenzen"-Trias und seiner Konsequenzen für das Ganze der geschichtlichen Studien ohne diese Vorlesung zu erschließen sein würde: die Vielfalt dessen, was Burckhardt in den fünf Kapiteln mit Begriffen |64| wie "Tauschplätze", "Sturmzeiten", "Größe" oder "Wünschbarkeiten" sagt und in den Beispielen zeigt, würde auch aus den Büchern, den Vorlesungs- und Vortragstexten Burckhardts zu einzelnen Gebieten und Epochen der Weltgeschichte, der 'Culturgeschichte' zu gewinnen sein. Zwischen jenen "Winken zum Studium des Geschichtlichen" und der weltgeschichtlichen Detailarbeit Burckhardts besteht ja nicht der Abstand zwischen Theorie und Forschungspraxis wie etwa bei Boeckh oder Droysen oder auch bei Dilthey. Die innere Zusammengehörigkeit von 'Feldarbeit' und Dimensionsbesinnung teilt Burckhardt mit Historikern wie Tocqueville oder Max Weber oder auch der sprachgeschichtlichen Arbeit Wilhelm von Humboldts. Was dieser in seinen berühmten "Einleitungen" wie derjenigen zu dem Werk über die Dichter-und Priestersprache Javas (dem Kawiwerk) - mit dem Titel "über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaus und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts" - zwar gesondert durchdenkt und heraushebt, ist doch etwas wesenhaft anderes als die 'theoretische Fundierung' einer austauschbaren Detailforschung. Es ist nicht Theorie, sondern Topologie. Eine solche topologische Bedeutung kommt demgemäß auch allen kunsthistorischen Schriften, Vorlesungen und Vorträgen Burckhardts zu. Sie gehen, wie groß auch immer ihre jeweilige fachwissenschaftliche Ergiebigkeit sein mag, niemals im fachweise trennbaren Forschungsbeitrag auf. Was sie dann freilich selber *sind* - das ist eine der Fragen, die Burckhardts Werk nicht nur dem Leser (einst auch dem Hörer) stellt, sondern die Burckhardt selbst beschäftigt. Zwar unterscheidet er ausdrücklich "Kunstgeschichte" und "Culturgeschichte". Die 'Cultur der Renaissance in Italien' ist nicht das Haus, in das als eines seiner Zimmer die Kunstgeschichte der Renaissance hineingehören würde. Burckhardts Pläne einer umfassenden Darstellung der *bildenden Künste* der Renaissance, der Architektur, der Skulptur und der Malerei, die nur im Falle der

Architektur über thesenartige Notizen hinaus zur Ausführung gelangt sind, war von ihm nicht als Fortsetzung, sondern als Ergänzung des Buches zur "Cultur der Renaissance" gedacht (Anm. 65/1). |65|

Ähnliches gilt vom Verhältnis zwischen der Vorlesung zur "Griechischen Kulturgeschichte" (seit 1872) und dem Antikenteil seines kunstgeschichtlichen Vorlesungszyklus (seit 1874) aus dem die umfangreichen 'Aufzeichnungen zur griechischen Kunst' (im XIII. Band der Gesamtausgabe) publiziert worden sind.

Aber diese Akzentunterscheidung zwischen "culturgeschichtlicher" und "kunstgeschichtlicher" Beschäftigung mit den Zeugnissen der Kunst ist kein Hindernis, in beiden Arbeitsfeldern Burckhardts die Frage, *was Kunst ist*, die Frage nach dem *Ort der Kunst im Ganzen dessen, was ist,* exemplarisch exponiert zu finden. (Dabei wird *Burckhardts* Unterscheidung von "kunsthistorischer" und "Culturhistorischer" Kunstbetrachtung selber einen Weg - oder einen "Wink" - in diese Frage öffnen.)

Wenn in der *'Griechischen Culturgeschichte'* von den Künsten gehandelt wird, dann einerseits in eigenen großen Abschnitten über "bildende Kunst" und "Poesie und Musik" (dem sechsten und dem siebenten der insgesamt neun Abschnitte), sowie im Zusammenhang mit der Darstellung jener weiteren Bereiche dessen, was nach der Potenzen-Lehre "Cultur" heißt und von denen der achte Abschnitt handelt: "Philosophie, Wissenschaft und Redekunst". Andererseits demonstriert Burckhardt an Zeugnissen der *Künste* das griechische *"Leben"* auch in anderen "Potenzen" der Geschichte, so etwa am Homerischen Epos "die Kräfte der nationalen Einigung" (im ersten Abschnitt über "Staat und Nation"; GK I, S. 288) oder an den Tempeln und den Festen Aspekte von "Religion und Kultus", wovon der dritte Abschnitt handelt.

Umgekehrt handeln die *"Aufzeichnungen zur griechischen Kunst"* weder von einerAbfolge der bildenden Kunst im ganzen, noch auch sind sie nach einzelnen ihrer Gattungen (Architektur, Skulptur, Malerei) aufgegliedert. Verschiedene Gliederungsprinzipien überlagern sich hier; eines nach *Themen:* "Das Heroon", "Giebelgruppen", "Athletenbilder", Porträts ("Ikonische Skulptur"); ein weiteres nach *Zwecken:* "Thonfiguren", "Die Anatheme", "Große Gruppen", "Göttertrinitäten", "Marmorgeräte"; ein drittes nach *Bedingungen:* "Der Mythos als Vorbedingung der Kunst", "Das Götterbild in der Frühzeit" oder (an verschiedenen Stellen) die Bedeutung des Tempels für die Skulptur; ein viertes in Gestalt der Frage nach der *"Wirkung"* - mit negativer Ant- |66| wort: im Falle der "vielen und kleinen Tempel" oder im Gedanken an "die Aufstellung der griechischen Kunstwerke" (in den Heiligtümern), - mit positiver Antwort: an hellenistischen Beispielen wie "künstlichen Landschaften"; ein fünftes nach *Paradigmen* einzelner Künstler oder Werke: "Der Typus des Lysipp", "Das Serapeion von Alexandrien". Zwei Stücke zu Beginn, das sehr umfangreiche erste "Die Abstracta in der Kunst" und das knappe dritte "Zum

Idealismus in der Kunst" (zwischen beide ist das kurze Stück "Thonfiguren" eingeschoben), erörtern die *Dimension* der griechischen Kunst - einmal an dem bildhaften Grundzug der griechischen Sprache: "Die Musen selbst waren keine versinnlichten Abstracta, sondern höhere Wesen, in welchen die Beglückung durch den Geist lebendig geworden war "(S. 36); zum anderen an dem poetischen Grundzug der griechischen Welterfahrung: "Die Griechen sind nun gar niemals Naturalisten geworden " (S. 56).

Schon aus dieser Konzeption der eignen Aufgabe geht hervor, daß das Phänomen der Künste bei Burckhardt *vor* der Fach-Fixierung - in dem einen Fall: 'Kunst' als Rubrik der Abteilung 'Kultur', in dem anderen Fall: die bildenden Künste als das Nacheinander einer Abfolge - gesehen wird. Die Phänomene sind hier stets noch selber 'in Bewegung', statt als Fakten in dem Prozeß des Vorher und Nachher festgestellt zu werden. Sie werden nicht 'datiert', sondern wie Burckhardt selber sagt, "erörtert".

Es würde sich also aus dem Gesamtkomplex der "cultur"- und "kunsthistorischen" Arbeiten Burckhardts, vom 'Cicerone' bis zu den drei großen Beispielen einer Auftrags- und Sozialgeschichte der italienischen Kunst aus den letzten Jahren: "Das Altarbild", "Das Porträt in der italienischen Malerei", "Die Sammler", ein kunsttopologisches Gegenstück zu den 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen' konstruieren lassen; und man könnte es, um die eigentümliche Zwischenstellung Burckhardts zwischen kunstwissenschaftlicher Forschung und ästhetischer Theorie zu kennzeichnen, 'Über das Studium der Künste' betiteln. In den Namen der 'Künste' wären dabei die Dichtung und die Musik mit einbezogen, oder vielmehr: es wären dabei Burckhardts Überlegungen zur Frage, was der Name "Kunst" (und "Künste") | 67| meint, ausdrücklich aufzunehmen. Warum sollten etwa die Tänze und Feste, bis zur Renaissance ein Daseinselement der 'Kunst', weniger exemplarisch für das sein, was dieser Name sagt, als die drei Kunst-'Arten' bildende Kunst, Literatur und Musik?

Der Umstand, daß Burckhardt einer solchen system-ähnlichen Topologie der Künste - im Unterschied zu seiner Topologie der Geschichte in Gestalt der Vorlesung über das 'Studium der Geschichte' - nicht ein eigenes Werk gewidmet hat, überantwortet den Wunsch danach aber keineswegs der Willkür einer subjektiven Konstruktion, die eine solche Sammlung aus Burckhardts Gesamtwerk selber erst herstellen müßte. Es gibt eine solche Topologie auch schon im Zusammenhang (auch schon als 'System'). Sie ist nur, wie ein Platz in eine Stadt, in einen größeren Komplex eingefügt und so unter dessen Generalthema verdeckt geblieben. Es sind dies die Bemerkungen zur Kunst, die sich innerhalb des Kollegs über das "Studium der Geschichte" finden.

Unser kategoriales Immer-schon-Bescheid-Wissen, das sich in der fachweise trennenden Denkart äußert (die von der 'interdisziplinären' Fächersanktionierung nur

bestätigt wird), läßt eine Schrift, die von ihren Titeln unserer Fachrubrik 'Geschichte' zuzuordnen ist, für ein kunstwissenschaftliches und kunstphilosophisches Interesse gar nicht erst zur Wahrnehmung gelangen. (Ähnlich wie ein Werk, das der Rubrik 'Kunst' zugehört, wie die 'Baukunst der Renaissance in Italien' oder die 'Erinnerungen aus Rubens', historisch oder geschichtsphilosophisch unbeachtet bleibt.) Diese Erwartungshemmung gilt selbst für einen so pointiert sachspezifischen Exkurs wie den Abschnitt 'Zur geschichtlichen Betrachtung der Poesie' (am Ende des zweiten Kapitels der 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen').

Das Kolleg über das 'Studium der Geschichte' enthält innerhalb seiner einzelnen Kapitel - über die verschiedenen "Potenzen", die verschiedenen Spielarten weltgeschichtlicher "Bedingtheiten", die Krisen und Revolutionen, die "großen Individuen" - in knapper, konzentrierter Form und nur verhüllt in den Anschein der Beiläufigkeit und Zufälligkeit den Umkreis einer |68| (den *Zweck* eines 'Systems', den *Anspruch* einer 'Theorie' erfüllenden und nur ihrer Form widerstrebenden) Topologie der Kunst. *Diesen* "Winken" läßt sich mit Burckhardts eigener und in Verbindung damit unserer Erfahrung nachgehen, wenn man sie zusammen mit den kunst- und kulturhistorischen Arbeiten Burckhardts liest, insbesondere denjenigen, die mit dem Kolleg über das "Studium der Geschichte" unmittelbar verbunden sind: Burckhardts letztem, selbstveröffentlichtem Buch 'Die *Baukunst der Renaissance in Italien'* (von 1867), der Vorlesung zur *'Griechischen Kulturgeschichte', die* Burckhardt seit 1866 vorbereitete und im Sommer 1872 erstmals hielt (Anm. 69/1) und schließlich auch, im Hinblick darauf, daß die lebenslange Beschäftigung Burckhardts mit Rubens in diesen Jahren einen Kulminationspunkt erreichte, der erst sehr viel später niedergeschriebenen *'Erinnerungen aus Rubens'.*

Damit ist neben der Frage, wie eine vorwiegend weltgeschichtlich orientierte Arbeit grundlegend für eine Topologie der *Kunst* sein kann, eine zweite Frage angesprochen: wie überhaupt ein einzelnes Kolleg aus der mehr als fünfzigjährigen Schaffenszeit Burckhardts für die kunsthistorische und kunstphilosophische Tragweite dieses Lebenswerks eine Schlüsselrolle spielen kann. Diese Frage kann nur am Detail, im Gang des Fragewegs beantwortet werden. Die erstgenannte, in diesem Einleitungsstück behandelte Frage, inwiefern die Vorlesung über das "Studium der Geschichte" auch eine Topologie der *Kunst* enthalten kann, entscheidet sich offensichtlich an einem der Gesichtspunkte einer solchen Topologie selbst: dem Verhältnis zwischen Kunst und Geschichte. Eines läßt sich dazu schon im Vorhinein sagen: Der Lehrer Wölfflins wird nicht ein Vorläufer jener Geistes- oder sozialgeschichtlichen Entstehungs- oder Rezeptionsgeschichten sein, für die Kunst darin aufgeht, ein besonderes (besonders ergiebiges oder besonders entbehrliches) Medium der Geschichts*Semantik* zu sein. Das Verhältnis zwischen Kunst und 'Wirklichkeit', zwischen Kunstgeschichte und Weltgeschichte ist für Burckhardt eine eigene *Frage.* Die Erörterungen des "Geschichtlichen" in den Winken zu seinem Studium öffnen den Horizont dieser Frage, indem sie dem uns gewohnten, zu

Burckhardts Zeit |69| seit etwa hundert, jetzt seit etwa zweihundert Jahren gebräuchlich gewordenen Begriff von 'Geschichte' den Nimbus der Fraglosigkeit nehmen.

Die Arbeiten zu dem (einstündigen) Kolleg über das 'Studium der Geschichte' vom Sommer 1868 bis zum Frühjahr 1873 und zu dem (anfangs vier-, später fünfstündigen) Kolleg zur "Griechischen Culturgeschichte" vom Herbst 1866 bis zum Sommer 1872 (Anm. 70/1) markieren den Übergang von einem Jahrzehnt primär *"historischer" Arbeit* im Zeichen des Basler Lehramts für "Geschichte" als der Entwicklungsgeschichte der europäischen Politik in der Stufen-Steigerung Rom - Mittelalter - Neuzeit zu einer neuen großen Arbeitsphase, die geprägt wurde von dem *Nebeneinander beider Arbeitsfelder Burckhardts.* Seit dem Sommersemester 1874 wurde Burckhardt von den historischen Vorlesungen durch die Errichtung eines zweiten - dem Mittelalter gewidmeten - Lehrstuhls für Geschichte von den Lehramtspflichten so weit entlastet, daß er - auf eigenen Wunsch hin - neben den Vorlesungen zur"Geschichte" die Aufgabe eines in Basel damals noch nicht errichteten Lehrstuhls für Kunstgeschichte wahrnehmen konnte. Seit dem Sommersemester 1874 hielt Burckhardt somit nebeneinander eine (fünfstündige) Vorlesung zur "Geschichte" (wozu er auch das Kolleg zur "Griechischen Culturgeschichte" zählte) und eine (anfangs dreistündige, später auch auf fünf Wochenstunden erweiterte) Vorlesung zur *"Kunstgeschichte*". (Daneben setzte er seinen Unterricht am "Pädagogium", der Oberstufe des Basler Gymnasiums, fort.)

Die Vorlesung zur "Kunstgeschichte" bestand aus einem Turnus von vier Semester-Vorlesungen: Zur *"Kunst des Altertums"* (erstmals im Sommersemester 1874), zur *"Kunst des Mittelalters"* (erstmals im Wintersemester 1874/75), zur*"Kunst der Renaissance"* (erstmals im Sommersemester 1875) und *zur "Kunst des XVII. und XVIII. Jahrhunderts*". Zu diesem Thema gelangt Burckhardt erst beim zweiten Vortrag des Zyklus, im Wintersemester 1877/78, während er beim erstmaligen Vortrag des Zyklus das letzte Semester noch auf den Abschluß des Renaissance-Teils verwenden mußte: Er las im Wintersemester 1875/76 "Geschichte der Malerei seit dem XV. Jahrhundert". (Anm. 70/2) |70|

Zwölf Jahre lang realisiert Burckhardt dieses Nebeneinander von *"Geschichte"* ("Griechische Culturgeschichte", zuweilen auch noch "Cultur des Mittelalters", und "Geschichte der neueren Zeit", diese ebenfalls als mehrsemestrigen Zyklus: von der "neueren Zeit seit 1450" bis zum "Revolutionszeitalter") und *"Kunstgeschichte*". Erst im Alter, seit 1886, als er von den Lehr-*Pflichten* zurücktreten konnte, beschränkte er sich auf die eine der beiden Arbeitshälften, und zwar nun auf den Zyklus zur Kunstgeschichte, den er bis zum Frühjahr 1893, also bis ans Ende des 75. Lebensjahres, wo ihn ein Herzleiden und Asthma zum Abbruch zwangen, in seiner Art des völlig freien Vortrags und nach stets erneuerten oft auch noch ausgeweiteten Studien der Dokumente - zuerst noch auf Reisen, dann nur noch nach Abbildungen - und mit immer neuer Mühe um geeignete Reproduktionen für die Kollegstunden

(Anm. 71/1) hielt.

Vor dem Beginn dieses Kunstgeschichts-Lehrstuhls in Basel hatte Burckhardt schon einmal das Amt eines kunsthistorischen Lehrstuhls inne. Das war am Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich (der heutigen Eidgenössischen Technischen Hochschule) in den Jahren 1855 bis 1857. Vor dem Hintergrund der dort ausführlich gelehrten aktuellen Kunstpraxis hatte dieser Lehrstuhl den Namen "Archäologie" und Burckhardts Hörer waren zumeist angehende Architekten. (Auf diese Zürcher Lehrtätigkeit Burckhardts gehen die Vorstufen der 1867 veröffentlichten 'Baukunst der Renaissance in Italien' zurück.) Während der ersten Phase des "Geschichts"-Lehrstuhls in Basel (im Anschluß an die Zeit in Zürich) hat Burckhardt zwar kursorisch neben seinen Hauptkollegs einige (meist einstündige) Vorlesungen zu ausgewählten Themen der Kunstgeschichte gehalten, insbesondere zum "Kirchenbau", sowie zur Malerei und zur Architektur der Renaissance. Aber eine regelmäßige und zusammenhängende und Wunsch mit *Pflicht* verbindende kunsthistorische Lehrtätigkeit hat Burckhardt nach fünfzehnjähriger Unterbrechung (Anm. 71/2) erst mit dem Sommer-Semester 1874 wieder aufgenommen.

In zweierlei. Hinsicht ist diese Wiederaufnahme aber ein echter Neubeginn. Das eine ist der 'globale' Umfang im Hinblick auf das Ganze aller *Kunst-Epochen* , das andere die Nachbarschaft zur *"Weltgeschichte*". |71|

Der Zyklus *begann* mit den ältesten Zeugnissen der europäischen Kunstgeschichte in Ägypten und Mesopotamien und Burckhardt legte, parallel zu der Vorlesung über die griechische Epoche der Weltgeschichte, besonderes Gewicht auf die Frage nach Stellung und Rang der *griechischen Kunst* im Ganzen der Kunstgeschichte. Der Zyklus *schloß* mit derjenigen Phase der Kunstüberlieferung, die der damals noch als die letzte Kunst-*Epoche* geltenden Ära der Renaissance nachfolgte, dem "17. und 18. Jahrhundert". Burckhardt behandelte also mit dem gleichen Gewicht wie die (griechische) "Antike", wie das "Mittelalter" und die "Renaissance" denjenigen Zeitraum, für den sich erst in diesen Jahren - und nicht zuletzt im Anschluß an die mündlichen und schriftlichen Äußerungen Burckhardts zur Frage der Nach-Renaissance seit dem Beginn dieses Zyklus - der Begriff des *'Barock'* als der Wahrnehmung und Benennung, einer eigenen Kunst-Epoche auszubilden begann.

Das andere Novum der kunstgeschichtlichen Lehrtätigkeit Burckhardts seit 1874 ist die Polarität in den gleichgewichtigen Ansprüchen von Kunstgeschichte und Weltgeschichte, wobei die Arbeit im Feld dieses anderen Pols *selber* noch eine polare Spannung auszutragen hatte: diejenige zwischen dem alten, dem homerischen und klassischen *Griechenland* und dem *"Zeitalter der Revolutionen*". Zu dieser eigenen Polarität in den Vorlesungen zur Weltgeschichte stehen die Vorlesungen zur Kunstgeschichte in einem Spiegelverhältnis, insofern auch dieser viersemestrige Zyklus eine polare Spannung austrägt, nämlich die zwischen dem *griechischen*

Grundzug von Kunst und dem *neueren* (Renaissance und 'Barock' verbindenden) Grundzug von Kunst. (Von dieser Spannungs-Einsicht zeugt schon in der 'Baukunst der Renaissance in Italien' von 1867 Burckhardts Unterscheidung zwischen einem "organischen Stil" der griechischen und mittelalterlichen Architektur und einem "Raumstil", wie ihn - mit Vorläufern im alten Rom - erst die Renaissance entwickelt.)

Der Tag, an dem Burckhardt mit dem Viersemesterzyklus seiner "Kunstgeschichte" erstmals beginnt, ist der *6. Mai 1874.* In dieser ersten Stunde gibt Burckhardt eine einleitende Charakteristik dieses großen Neubeginns seiner Vorlesungen zur Kunstgeschichte, die - ähnlich wie der Einleitungsteil des Kollegs über das 'Studium der Geschichte' - die eigene "Aufgabe" ebenso gegenüber der Fachwissen- |72| schaft wie auch gegenüber der Philosophie abgrenzt, die Vorzüge unserer Zeit für das Studium der Kunstgeschichte erörtert, sowie die "Hauptvorbedingungen" einer sachgemäßen "Aneignung" künstlerischer Überlieferung an Hand einer Aufzählung der Haupthemmnisse erläutert. Nur *eine* Vorlesungsstunde verwendet Burckhardt auf diese Einleitung des ganzen Zyklus, um schon in der zweiten Stunde mit dem ersten der vier Teile des Zyklus, über die "antike Kunst", zu beginnen. (Anm. 73/1)

Der handschriftlich ähnlich weit wie der Text des "Geschichts"-Kollegs ausformulierte Hauptteil der Einleitungsstunde ist in dem 1934 erschienenen _dreizehnten Band der Burckhardt-Gesamtausgabe veröffentlicht worden (S. 23 - 28) (Anm. 73/2). Burckhardt hat diesen Text betitelt: "Einleitung - Über die Kunstgeschichte als Gegenstand eines akademischen Lehrstuhls", und später die Handschrift noch mit dem Vermerk versehen: "Eröffnung meiner kunstgeschichtlichen Vorlesungen überhaupt" (a. a. O., S. 11).

Dieser kaum fünfeinhalb Druckseiten umfassende Text ist gegenüber den weitgestreuten Bemerkungen zur Kunst in der Vorlesung über das 'Studium der Geschichte' und gegenüber dem dort zumeist vor Augen stehenden Ganzen aller Künste nur ein Ausschnitt: die bloße *Vorbereitung* dessen, was von der zweiten Stunde an ausgeführt wird, also ohne die - zwar knappen, aber doch nie fehlenden - Beispiele, die jeden einzelnen Gedanken zur Kunst in dem "Geschichts"-Kolleg erläutern; sodann, wie schon der Titel sagt, auf die Kennzeichnung des hier gemeinten *Lehr*-Vorhabens hin zugespitzt; und schließlich auf den Umkreis der *bildenden* Künste begrenzt.

In der eigentümlichen Koinzidenz jedoch von Kürze und Gewicht kann dieser "Eröffnungs"-Text aber auch für uns als Einleitung, als eine erste Orientierung in dem "geistigen Tauschplatz", den Burckhardts Erörterungen zur Kunst selber sind, dienen. Wie eng er auch für Burckhardt mit dem Kolleg über das Studium der Geschichte verbunden war, ist schon daraus zu ersehen, daß Burckhardt diese Einleitungs-Vorlesung beschloß mit Gedanken zur Kunst aus jener - im Wintersemester 1872/73 zuletzt wiederholten - Vorlesung über das Studium der Geschichte. Nach dem

Abschlußsatz des Textes, der Ankündigung, diese Vorlesung werde das "Wesen der Kunst als ein Mysterium auf |73| sich beruhen" lassen und "nur von ihrer Stellung in der Weltgeschichte" reden, vermerkt der Herausgeber: "Hier folgt ein Verweis auf das Heft 'Über geschichtliches Studium'; augenscheinlich hat Burckhardt im Vortrag an dieser Stelle Gedanken eingeflochten, die in den 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen' (Band VII, S. 45 ff. 78 ff., 119 ff., dieser Ausgabe) ihre vollendete Form gefunden haben " (a. a. O., S. 28).

Diese vier hier vom Herausgeber genannten Stellen sind Winke Burckhardts zur Kunst in den Abschnitten über die "Cultur" und am Ende des Abschnitts "Zur geschichtlichen Betrachtung der Poesie" aus dem *II. Kapitel* sowie am Ende eines jeden der beiden Abschnitte über die Einwirkungen zwischen "Religion" und "Cultur" aus dem *III. Kapitel.* Mit diesen und den anderen Betrachtungen Burckhardts zu den bildenden Künsten, zur Dichtung und zur Musik, wie zu den Festen und Tänzen innerhalb jener Winke zum *Studium des Geschichtlichen* werden wir uns in der *zweiten Hälfte* dieser Untersuchung beschäftigen. |74|

Erster Teil: "Über die Kunstgeschichte als Gegenstand eines akademischen Lehrstuhls" (1874)

Im März 1873 beschloß Burckhardt die zweite, die letzte Wiederholung des Kollegs über "das Studium der Geschichte". Im Mai 1874 begann er mit dem erstmaligen Vortrag des Zyklus zur "Kunstgeschichte". Damit begann er, neben seinen Vorlesungen zur europäischen Geschichte (von der griechischen Geschichtsepoche bis zum "Revolutionszeitalter") vom Ganzen der europäischen Kunstgeschichte (seit ihren Anfängen am Zweistromland und am Nil bis zum Ende des Barockzeitalters) eine Anschauung zu geben. Im Gedanken an diesen weiten Sinn des Titels "Kunstgeschichte" kennzeichnet er den Text der *Einleitungsstunde* im Nachhinein als die "Eröffnung" seiner "kunstgeschichtlichen Vorlesungen überhaupt".

Dieser Text ist in eine größere Reihe von Absätzen unterteilt. Er gliedert sich aber deutlich in eine kleinere Zahl von jeweils selbständigen Gesichtspunkten, in die sich der Zweck dieser Eröffnungsstunde entfaltet. Wir werden jedem dieser Gesichtspunkte einen eigenen Erläuterungsabschnitt widmen, zwei davon an größeren Beispielkreisen (Exkursen zu Burckhardts Rubens-Deutung und zur griechischen Kunst) noch gesondert illustrieren.

§ 5 Der Unterschied der "Anleitung" zur Forschung

> "Das Thema dieses Lehrstuhls (in seinen vier Kursen) überhaupt bildet nicht sowohl Kunstgeschichte, d.h. Darstellung des Entwicklungsganges im Einzelnen, wozu Mittel und Zeit nicht reichen, - (und noch weniger Archäologie in dem besonderen Sinne als 'Nachweisung des von der Kunst Dargestellten') als vielmehr eine kurze Anleitung zur Betrachtung der Kunstwerke nach Zeiten und Stilen. Ganz besonders sorgfältig auszuschließen ist jede systematische Ästhetik. Es wird gar nie von der |75| 'Idee' eines Kunstwerkes die Rede sein. Die Verbindung des Kunstwerkes mit dem Seelenvermögen des Künstlers wie des Beschauenden wird von jedem auf seine Weise beurteilt werden; der Prozeß ist ein reicher, großer und auf alle Zeiten rätselhafter. Freilich die Philosophie, welche überall hospitiert, wird sich auch die Kunst nie mehr nehmen lassen. Unser Interesse und unsere Pflicht ist es, auf jede Weise die Beschränkung zuzugestehen und nicht mehr zu versprechen als wir halten können."

Ähnlich wie der Anfang des Kollegs über "das Studium der Geschichte" ist der Tenor dieses ersten Passus ein Vorbehalt: Erwarten Sie nicht zuviel von diesem Kolleg! Mit dieser Einschränkung beginnt Burckhardt die Eröffnungsstunde seiner kunstgeschichtlichen Vorlesungen überhaupt. Sie wird"auf jede Weise zugestanden", nämlich gegenüber einer jeden der beiden - unter sich konträren - Weisen, nach denen

über Kunst gehandelt werden kann: gegenüber den Ansprüchen dessen, was sonst "Kunstgeschichte" heißt, ebenso wie gegenüber "jeder systematischen Ästhetik". Die "Systematik" der Ästhetik ist das Pendant zur Historik der Kunstwissenschaft, die den "Entwicklungsgang" einer besonderen Kunstgattung oder aller bildenden Künste an einem Künstler, einer Periode oder dem Ganzen der Geschichte "im Einzelnen" darstellt.

Der Philosophie wird das Recht, sich mit Kunst zu befassen, hier ausdrücklich konzediert. Der Zusammenhang der Kunst mit dem *Künst*ler wie mit dem *Betrachter* "ist ein reicher, großer und auf alle Zeiten rätselhafter". Burckhardts Verzicht, hier darauf einzugehen, bestreitet nicht den Sachverhalt. Über Hegels Ästhetik hat sich Burckhardt - anders als im Falle seiner Philosophie der Weltgeschichte - nie ausdrücklich geäußert. Doch wird mit der "Idee", von der hier "gar nie" gehandelt werden soll, gewiß zuerst an Hegel gedacht sein. Wenn Burckhardt aber "jede" systematische Ästhetik von seinen Plänen ausschließt, ohne doch einer Psychologie der Kunst das Recht zu bestreiten, dann konnten seine Hörer auch an den ästhetischen Teil des philosophischen Systems von *Schopenhauer* denken, dessen ethischen Abschlußteil Burckhardt schätzte. Und auch das eigene ästhetische System des Hegelschülers *Friedrich Theodor Vischer,* den Burckhardt in Zürich kennengelernt und mit dem er eine |76| Zeitlang freundschaftlich korrespondiert hatte, wird er hier im Blick gehabt haben. (Anm. 77/1)

Burckhardts Alternative zur Unverbindlichkeit der "Idee" (fast jeder urteilt hier "auf seine Weise") ist aber nicht die Sicherheit der 'Empirie', die sich selber als die Überwindung der 'Spekulation' begreift. Das wäre "die Darstellung des Entwicklungsganges im Einzelnen", von der sich Burckhardt hier ebenfalls dispensiert. In diesem Fall spricht er freilich nicht von einem "sorgfältigen" Ausschluß, sondern, eher entschuldigend, von einer erzwungenen Beschränkung: Zeit und Mittel reichten nicht.

Auch aus gleichzeitigen Briefen ist immer wieder Burckhardts Klage über die Unerfüllbarkeit seiner Arbeitswünsche zu hören. Wie soll man einen Vortragszyklus über das Ganze der Kunstgeschichte vom alten Ägypten bis zum 18. Jahrhundert angemessen vorbereiten, wenn man daneben noch ein fünfstündiges Kolleg über die europäische Weltgeschichte und mehrere Wochenstunden Gymnasialunterricht zu halten hat? Eine Vollständigkeit im Einzelnen ist unter diesen Umständen nicht möglich. Den Ernst dieser Klage begreift man, wenn man weiß, was für Burckhardt in jedem Fall Orts- und Originalkenntnis bedeuteten. Dies gilt auch von seinen Studien zur griechischen Kunst. Zwar blieb sein Plan einer Griechenlandreise unerfüllt; aber die großen Sammlungen antiker Kunst in Rom und Neapel, in München und Berlin, in Paris und in London waren ihm vertraut. Zur Vorbereitung der einzelnen Teile dieses Vortragszyklus unternimmt er am Beginn und auch bei späteren Wiederholungen vor fast jedem Semester längere Reisen. (Anm. 77/2)

Und dennoch täuscht der Ton der Klage. *Burckhardts* Alternative ist auch gegenüber der "Darstellung des Entwicklungsgangs im Einzelnen" nicht das gerade Gegenteil: ein Überblick über den Entwicklungsgang im Allgemeinen, also ein Resümee aus der Summe der Einzelforschung, oder ein Überblick über Themen, Meister und Stile für 'die Allgemeinheit'. Von einer Summierung ist seine "Kunstgeschichte" nicht weniger weit entfernt wie die Detailforschung, zu der ihm "Mittel und Zeit nicht reichen". |77|

Wenn dieser Vorlesungszyklus im *Unterschied* zur "Darstellung des Entwicklungsganges im Einzelnen" eine "Anleitung zur Betrachtung der Kunstwerke nach Zeiten und Stilen" sein soll:
was heißt dann *"Anleitung" und "Betrachtung*"? Was ist das für eine "Betrachtung", wenn sie einer "Anleitung" bedarf?

Die nähere Bestimmung;"nach Zeiten und Stilen",würde eine uns geläufige Antwort nahelegen, wenn Burckhardt diese nicht zu Beginn dieser Bemerkung schon zurückgewiesen hätte: eine Darstellung des *Entwicklungsganges*. Achtet man nur auf den Ton der Beschränkung, dann könnte man bei einem flüchtigen Lesen meinen, Burckhardt wolle statt einer Darstellung im Einzelnen nur eine kurze Übersicht über die Entwicklung geben. Dafür würde einerseits die emphatische Abkehr von jeder systematischen Ästhetik sprechen, andererseits die historische Einteilung des Zyklus. Der Eingangspassus würde dann besagen: wir entwerfen keine Theorie der Kunst, sondern verfolgen ihre Entwicklung; nur können wir - mangels Mitteln und Zeit-nicht ins Einzelne gehen. Liegt der Akzent der Unterscheidung nur auf der Detailarbeit der Einzel-Forschung? Oder liegt ertrotz des Scheins der Ähnlichkeit mit "Zeiten und Stilen",nicht schon auf dem "Entwicklungsgang" selbst? Könnte nicht auch zur "Idee", von der hier gar nie die Rede sein soll, der Gedanke einer Entwicklung gehören - wie beispielsweise der von ägyptischer "Symbolik" über griechische "Klassik" zur nachantiken "Romantik"? Distanziert sich Burckhardt - im Tonfall des erzwungenen Verzichts - hier nicht vielmehr von der eigentümlichen Verschränkung, die zwischen dem Arbeitsziel der Strenge und Vollständigkeit "im Einzelnen" und dem Arbeitsverfahren der "Entwicklung" besteht?

Die philosophische Ästhetik zielt darauf ab, das Gebiet der Kunst systematisch zu ordnen. Dieses Ziel wird dort am besten erfüllt, wo die Systematik selbst historisch (nach dem Prinzip der Entwicklung) strukturiert ist. Die empirische Forschung zielt ihrerseits darauf ab, die Menge der Kunstfakten zu gliedern. Die verschiedenen Weisen historischer Entwicklung bieten dazu die Grundlage. In beiden Fällen wird das, was sich "betrachten" ließe, nicht betrachtet, sondern subsumiert. In der Ästhetik Hegels ist eine griechische Götterstatue das "Ideal" des Gottes, das in der reinen Menschlichkeit seiner Form die Idee des Ab- |78| soluten repräsentiert und zugleich, in seiner Bindung an die Materie des Marmors und des Goldes, die unüberbrückbare Entfernung dieser Weltepoche vom wahren geistigen Wesen dessen, was sie darstellt,

zum Ausdruck bringt. In den 'Niederländischen Briefen' *Karl Schnaases,* dem Werk, mit dem 1834 die Wissenschaft der Kunstgeschichte als eine Form der Kulturgeschichte begann, repräsentiert die holländische Landschaftsmalerei den geschichtlichen Grundzug dieses 'Volkes', die nationalen und religiösen Lebensformen dieser geschichtlichen Region als eines Gliedes innerhalb des weltgeschichtlichen Gesamtzusammenhangs. Die Zeugnisse der bildenden Kunst werden 'lesbar', wie Zeugnisse der 'Literatur' lesbar werden, indem man sie historisch aufschließt. (Anm. 79/1)

Beide Beispiele, das philosophische und das wissenschaftliche, verbindet der analoge Frageansatz: Wie ist das Bekannte dadurch zu erkennen, daß es schon Gewußtem zugeordnet wird, - einem ("ideellen") *System* der Weltentwicklung in dem einen Fall, dem empirischen *Verlauf* der Kulturentwicklung in dem anderen. Die metaphysische Konstruktion kommt mit der empirischen Rekonstruktion darin überein, daß das zu Wissende das vor Augen Stehende transcendiert. Erkennen heißt hier: durch den Vordergrund zum Hintergrund dringen. Im Unterschied dazu haben die "Anleitungen" zum "Betrachten", die Burckhardt gibt, ihren Anstoß in der Überzeugung, daß der *'Vordergrund'* für uns noch gar nicht sichtbar ist. Für Burckhardt ist die kunsthistorische Lehre eine Anleitung zum *Sehen*. *Seine* Distanzierung von der "systematischen Ästhetik" ist seinem Abstand von der historischen Forschung analog. In *beiden* Fällen wird das "Betrachten", das Sehen und Hören, transcendiert statt "angeleitet" zu werden.

"Kunstgeschichte" als Name eines *Lehrstuhls,* als Name einer Belehrung über Kunst "nach Zeiten und Stilen" , ist nicht nur weniger, sondern auch Anderes als diejenige Kunstgeschichte, die Thema von Forschung ist, "Darstellung des Entwicklungsganges im Einzelnen". Davon handelt Burckhardt im Fortgang dieser Eröffnungsstunde. Der erste Passus steht aber noch in einem *besonderen* Zusammenhang mit ihrem Titel "... als Gegenstand eines akademischen Lehrstuhles". Wovon sich Burckhardt in dem ersten Satz - im Tonfall der Bescheidung - abgrenzt, (Anm. 79/2) ist diejenige Art von akademischer Lehre, die selber Gelehrte |79| ausbildet. Im Unterschied dazu bezeichnet Burckhardt seine Arbeit gern - in öffentlichen und brieflichen Äußerungen - als *Propädeutik.*

Eine solche Äußerung - in diesem Fall auf sein Amt als Lehrer der "Geschichte" gemünzt - wirft ein Licht auch auf seinen Begriff der Kunstgeschichte als Gegenstand eines akademischen Lehrstuhls. Zu Beginn des Jahres 1874 empfing Burckhardt von *Nietzsche* dessen 'Unzeitgemäße Betrachtung' 'Über den Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben'. Burckhardt antwortete am 25. Februar 1874, bereits nach einem ersten "raschen Durchfliegen der gewaltig inhaltsreichen Schrift", wie er einleitend schreibt. Gewiß könnte diese pünktliche Antwort das diplomatische Mittel gewesen sein, sich eine spätere ausführlichere Antwort zu ersparen. Doch hätte Burckhardt dann nicht unbedingt noch hinzufügen müssen: "Ich hätte eigentlich hiezu

das Recht noch nicht, da das Werk sehr reiflich und allmählig genossen sein will, allein die Sache geht unser Einen so nahe an, daß man in die Versuchung kommt, sogleich etwas zu sagen."

Darauf folgt, in einem eigenen längeren Absatz, eingeleitet mit dem Bekenntnis zur eigenen Unzulänglichkeit in Sachen der Philosophie, Burckhardts hier nun offenkundige Zustimmung zu Nietzsches Kritik an der "geschichtlichen Wissenschaft" seiner Zeit in Gestalt einer Erklärung über *sein* Verhältnis zur Historie (als ein"rasches Besinnen auf das, was man bisher gewollt und erstrebt hat"). Diese gut die Hälfte des Briefes umfassende Erklärung lautet:

> "Vor allem ist mein armer Kopf gar nie im Stande gewesen, über die letzten Gründe, Ziele und Wünschbarkeiten der geschichtlichen Wissenschaft auch nur von ferne so zu reflectiren wie Sie dieses vermögen. Als Lehrer und Docent aber darf ich wohl sagen: ich habe die Geschichte nie um dessentwillen gelehrt was man pathetisch unter Weltgeschichte versteht, sondern wesentlich als propädeutisches Fach: ich mußte den Leuten dasjenige Gerüste beibringen das sie für ihre weitern Studien jeder Art nicht entbehren können wenn nicht Alles in der Luft hängen soll. Ich habe das mir Mögliche gethan, um sie zur eigenen Aneignung des Vergangenen - irgend einer Art - anzuleiten und ihnen dasselbe wenigstens nicht zu verlei- |80| den; ich wünschte, daß sie aus eigener Kraft möchten die Früchte pflücken lernen, auch dachte ich nie daran, Gelehrte und Schüler im engern Sinne großzuziehen, sondern wollte nur daß jeder Zuhörer sich die Überzeugung und den Wunsch bilde: man könne und dürfe sich dasjenige Vergangene, welches Jedem individuell zusagt, selbständig zu eigen machen, und es könne hierin etwas Beglückendes liegen. Ich weiß auch recht wohl, daß man ein solches Streben, als zu Dilettantismus führend, tadeln mag, und tröste mich hierüber. In meinen vorgerückten Jahren ist dem Himmel zu danken, wenn man für diejenige Anstalt, welcher man in concreto angehört, ungefähr eine Richtschnur des Unterrichts gefunden hat " (Briefe V, S. 222 f. (Anm. 81/1); zum Folgenden auch: S. 412.).

Nie um dessentwillen, was man pathetisch unter Weltgeschichte versteht, *sondern* als propädeutisches Fach: ich wollte meine Hörer, die Philologen und Theologen, die künftigen Lehrer und Pfarrer, die künftigen Ärzte und Richter, Basler Bürger und Kollegen "zur eigenen Aneignung des Vergangenen anleiten". Zwei Bemerkungen erläutern diesen Kontrast der eigenen Ansicht von seinem Beruf als Lehrer und Dozent der Geschichte zu dem, was man - ähnlich wie Burckhardt zu Beginn der Einleitungsstunde den Namen "Kunstgeschichte" akzentuiert - "Weltgeschichte" nennt: Was er beibringen will, ist nicht die methodische Basis und die enzyklopädische Substanz, sondern dasjenige *"Gerüste*", das die vielerlei Hörer für ihre weiteren Studien *jeder* Art nicht entbehren können, wenn nicht *alles* in der Luft hängen soll. An *seinen* Vorlesungen zur Weltgeschichte sollen sie angeleitet werden,

irgend eine Art des Vergangenen sich anzueignen. Geschichte als "propädeutisches Fach", das meint hier im Blick auf alle Vorlesungen Burckhardts zur Geschichte, auch diejenigen zur griechischen Kulturgeschichte oder zur modernen Revolutionszeit, exemplarische Einübung in die sachliche Vielfalt des *"Geschichtlichen"* der Geschichte. - Die andere Bemerkung, die diesen "Propädeutik"-Begriff erläutert: Er habe sich bemüht, die Aneignung des Vergangenen "wenigstens nicht zu verleiden". Er sei nur bestrebt gewesen, "daß jeder Zuhörer sich die Überzeugung und den Wunsch bilde: man könne und dürfe sich dasjenige Vergangene, welches Jedem individuell zusagt, selbständig zu eigen machen, und es könne hierin etwas Beglückendes liegen". |81|

Nach dem *Konzept* zu diesem Brief hatte Burckhardt seine Absicht, "sogleich etwas zu sagen", zuerst mit einem Gedanken beginnen wollen, zu dem er ansetzte: "In hohem Grade ergreifend haben Sie die Tragik ...". Dann verbesserte er: "... haben Sie den wahrhaft tragisch werdenden Gegensatz zwischen der Anhäufung ..." Schließlich sparte er diesen Gedanken für den Schluß auf. Der letzte Absatz des *Briefes* lautet:

> "Dießmal werden Sie zahlreiche Leser ergreifen, indem Sie ein wahrhaft tragisches Mißverhältniß in harte Sehnähe gerückt haben: den Antagonismus zwischen dem historischen Wissen und dem Können, respective Sein, und wiederum denjenigen zwischen der enormen Anhäufung des sammelnden Wissens überhaupt und den materiellen Antrieben der Zeit."

Mit der ersten dieser beiden Formeln des modernen Antagonismus gibt Burckhardt seiner Übereinstimmung mit dem Grundmotiv der Historismus-Kritik dieser 'Unzeitgemäßen Betrachtung' Ausdruck, wonach die historische Denkart der Gegenwart kein Element des "Lebens" (Burckhardt: des "Seins"), sondern lebensfeindlich ist, und dies nicht darum, weil die geschichtliche Erinnerung von Haus aus im Streit mit dem stehen würde, was der junge Nietzsche "Schaffen" oder "Handeln" nennt, sondern darum, weil die spezifische Form des historischen "Wissens" dieser Zeit, der "Gründerzeit", gerade kein Erinnern mehr ist. Eben darum, weil geschichtliches "Leben" und geschichtliches Erinnern - so wie Nietzsche dies an jeder seiner drei "Arten" von Historie als deren "Nutzen" zu zeigen sucht (im 2. und 3. Abschnitt) und bei den Griechen exemplarisch demonstriert sieht (in der Mitte des 7. Abschnitts) - unlösbar zusammengehören, ist die Verdrängung des Erinnerns durch das historische "Wissen" - für Nietzsche wie für Burckhardt - "tragisch".

Mit der anderen Formel des Antagonismus weist Burckhardt auf das Grundmotiv von Nietzsches Wissenschafts-Kritik im Ganzen, für die der aktuelle Historismus nur das höchste Symptom ist: das Gleichmaß in der Steigerung von Datensammlung und Lebensblindheit, im Wachstum von Informationstechnik und Orientierungslosigkeit. |82|

§ 6 Die Ambivalenz der Moderne: Epochenkrise und Weltoffenheit

In dem ersten Passus überwiegt die Abgrenzung. Burckhardt sagt zunächst, was vom Thema *dieses* "Lehrstuhls" nicht zu erwarten ist. Es wird sich nicht um Entwicklungsgeschichte handeln, weder philosophischer, noch auch empirischer Art. Was bedeutet dann aber *seine* Alternative - "eine Anleitung zur Betrachtung des Kunstwerks" -, wenn sie *auch* "nach Zeiten und Stilen" ausgerichtet ist? Aus der Lektüre des ersten Passus läßt sich auf diese Frage nur mit einer negativen Vermutung antworten: Das Verhältnis zwischen Erkenntnisziel und Erkenntnismittel scheint sich bei Burckhardt zu wandeln. Die Darstellung des Entwicklungsganges ist nicht mehr der Zweck des Unterrichts.

Daß die *Geschichte* für Burckhardt in der Tat auch der Maßstab seiner *Kunst*-Vorlesungen ist, bekräftigt der Gedankenkreis des zweiten Passus. In ihm erläutert Burckhardt, in welcher Weise dieser Lehrstuhl der "Kunstgeschichte" Geschichts-Charakter hat: einerseits insofern, als seine Sache, die Kunst, in den Horizont einer geschichtlichen Erörterung tritt, andererseits insofern, als diese Erörterung selber einem geschichtlichen, einem weltgeschichtlichem Novum zugehört, nämlich der spezifischen Verfassung "unserer Zeit".

Der Zusammenhang dieser beiden Aspekte des zweiten Passus, die geschichtliche Art des Fragens nach der Kunst und die eigene geschichtliche Situation dieses Fragens, wird in diesem - verhältnismäßig umfangreichen - Passus zweimal nacheinander vorgeführt; das erste Mal nach seinen *Grundzügen:* der Unterschied des modernen Zeitalters zu der letztvergangenen, noch nicht modernen Epoche, der Barock-Zeit; und dann ein zweites Mal an einem *Beispiel:* "der modernen deutschen Bildung seit dem Ende des 17. Jahrhunderts". Der erste Schritt umfaßt drei kürzere Absätze, der zweite einen (den drei vorausgehenden insgesamt umfanggleichen) größeren Absatz. Wir werden hier auf diese zweimalige Darlegung desselben Sachverhaltes gesondert eingehen. |83|

Zunächst die Darlegung des *Grundzugs* in Burckhardts Konzeption von "Kunstgeschichte", also die erste Hälfte des zweiten Passus. Nach der Abgrenzung im ersten Passus beginnt nun erst Burckhardts Erklärung, wie er - in jeweils vier Semestern - eine Geschichte der Kunst vorzutragen gedenkt. Und dieser positive Beginn der "Einleitung" besteht darin, daß Burckhardt auf einen "Vorzug unserer Zeit" aufmerksam macht.

> "Einen Vorzug unserer Zeit neben allen Schattenseiten bildet ihre enorme Rezeptivität, d. h. ihre Fähigkeit zu geistiger Bereicherung. Ein *Wissen* zum Erdrücken hätten schon frühere Zeiten vor sich gehabt; schon im Altertum konnte

man sich totlernen. Allein unser Jahrhundert ist einer allseitigen *geistigen Aneignung* fähig und hat innern und äußern *Sinn* für alles. Die befördernden Umstände sind: der Weltverkehr in seiner jetzigen Gestalt, die Übersetzungen und die vervielfältigenden Künste jeder Art. Vorhanden waren die herrlichsten Dinge immer; jedes Zeitalter der höhern Kulturvölker hatte seine Blüten getragen, wovon trotz allen Zerstörungen ein großer Rest sich behauptete. Nur trat Verständnis und Teilnahme für das Vergangene meist sehr zurück,

sei es: neben einer exklusiven Religion;

sei es: neben einer neuen Barbarei, d. h. einer neuen Naturkraft, welche dazu bestimmt war, mit den vorgefundenen Bildungselementen dereinst eine neue lebensfähige Kultur und Kunst zu erzeugen;

sei es: neben einem wirklich schon erreichten vielleicht sehr hohen künstlerischen, poetischen etc. Betrieb der Gegenwart, welche aufs stärkste von sich selbst überzeugt und mit sich selbst beschäftigt war.

Die Baumeister u.a. Künstler der Barockzeit waren völlig blind gegen das Gotische und hielten noch die Meister

der Renaissance für trocken, secchi, in allen drei Künsten, Dafür genossen sie aber innerhalb ihres eigenen Stiles einer sichern Unbefangenheit und Vollständigkeit, welche die Kunst jetzt nirgends genießt und welche nur aus einer |84| völligen Überzeugung von der Vortrefflichkeit ihres Schaffens hergestammt sein kann.

Unsere Zeit ist jener an Begabung in den Künsten gewiß gleich, aber sie hängt sich an alle vergangenen Stile und ermangelt bei der Isolierung der Produktion des völlig lebendigen dekorativen Zusammenhanges. Die Lichtseite hievon ist, daß der Betrachtende sich ebenfalls ein allseitiges Verständnis der sämtlichen Künste je nach Anlage und Schicksal verschaffen kann."

Die Frage, wie die *Kunst*-Geschichte der Gegenstand eines akademischen Unterrichts sein kann, beantwortet Burckhardt mit dem Hinweis darauf, daß ein neuartiges, nämlich "allseitiges" Interesse an *Geschichte überhaupt* einen "Vorzug unserer Zeit" ausmache.

Auch hier kann ein flüchtiges Lesen verbreitete Pauschalurteile über Burckhardt bestätigt finden. Daß die eigene Zeit im Vergleich zu früheren Zeiten zu beklagen ist, kein eigener großer Kunst-"Stil" mehr besteht, ist dann zu verschmerzen, wenn man dieser Zeit entflieht und, statt sich am Aufbau von Neuem zu beteiligen, sich der Rezeption des Vergangenen widmet. Wenn einem Bewunderer humanistischer Bildung der Umgang mit der Gegenwart schwer gemacht wird, dann wird ihm doch

zugleich die Flucht in die Vergangenheit leicht gemacht. In dem nächsten (dem dritten) Passus werden wir die Zuneigung zu alter Kunst sogar als ein "zweites Traumdasein" "mitten in unserer eiligen Zeit" rühmen hören. Der Traum des einstmals Großen, das zur Größe Verklärte der Vergangenheit erhebt den Gegenwarts-pessimisten über die Misere der Wirklichkeit. Die Nostalgie verdrängt die Tat, die Ästhetik tritt an den Platz der Ethik.

Dieses Bild von Burckhardt läßt sich mit Zitaten belegen, besonders einprägsam nach Briefen aus dem Anfang der Italienreisen. Um freilich einzusehen, was Burckhardts Neigung, sich selbst das Signum der "Apolitie" zuzulegen, tatsächlich bedeutet, wird man seine ständige Beschäftigung mit Politik -der Politik der Vergangenheit ebenso wie der Gegenwart - nicht nur als |85| Abwehr interpretieren können. Man braucht nur die späteren Briefe Burckhardts mit denjenigen Droysens oder Diltheys zu vergleichen, um zu sehen, wo eher von dem die Rede ist, was wir mit 'Traumwelt' meinen: der Glanz des Aufstiegs Preußens als Horizont der Geschichte Europas, das akademische Berufsmilieu der deutschen Universität als Horizont der gegenwärtigen Wirklichkeit.

Was Burckhardt in dem zweiten Passus der Eröffnungsstunde sagt, ist weniger ein Bekenntnis zu dem, was war, vor dem Hintergrund der Klage über das, was ist, als ein Bekenntnis zur Gegenwart. Denn das Verhältnis zur Uberlieferung, von dem Burckhardt hier handelt, ist ein Wesensmerkmal "unserer Zeit". Recht gelesen ist das freilich überhaupt kein Bekenntnis, weil Burckhardt gerade hier sagt, *was jetzt ist.*

Was unsere Zeit kennzeichnet, ist nur scheinbar die Dichotomie von ständig zunehmender *Produktion* in der 'Wirklichkeit' (in der Verbindung von Naturwissenschaft und Technik) und gleichermaßen zunehmender *Rezeption* in der 'Bildung'. Burckhardt sieht - und (außer seinem Hörer Nietzsche) er allein in seinem Jahrhundert - den Zusammenhang, in dem der universale (alle Lebensbereiche umfassende) *Traditions-Bruch* der Moderne mit dem (zu Burckhardts Schul- und Studienzeit sich selbst begründenden) *wissenschaftlichen Geschichtsbewußtsein* steht.

Weder der eine noch der andere Aspekt dieses einheitlichen Grundzugs der Moderne läßt sich als eine bloße Steigerung von schon Vorhergegangenem begreifen. "Ein *Wissen* zum Erdrücken hatten schon frühere Zeiten vor sich gehabt; schon im Altertum konnte man sich totlernen." Was "unser Jahrhundert" kennzeichnet, ist nur scheinbar eine Erneuerung jenes 'Alexandrinismus' oder anderer archivalisch und museal gesonnener 'Spätzeiten'. Das Andersartige gegenüber anderen Epochen ist die von Burckhardt hier ausdrücklich bewunderte *Gesinnung der "Allseitigkeit".*
Zweimal betont dies Burckhardt in der ersten Hälfte dieses Passus, zu Beginn und am Ende: "Allein unser Jahrhundert ist einer allseitigen *geistigen Aneignung* fähig und hat innern und äußern *Sinn* für alles." Und - in Bezug auf die Künste - in unserer Zeit kann "der Betrachtende" sich "ein allseitiges |86| Verständnis der sämtlichen Künste

... verschaffen".

Diese *Gesinnung* der "Allseitigkeit" gab es - von der relativen Ausnahme der Griechen abgesehen - zu keiner anderen Zeit. Und das lag eben daran, daß für jede frühere Zeit (wenn auch mit unterschiedlichem Gewicht) das Alte und Entfernte stets ein Stück der eigenen Welt war, - auch dann, wenn es wie beispielsweise in der Renaissance die Griechen, im Barock die Bibel ausdrücklich schon als alt und entfernt verstanden wurde. Bei Rubens hat der antike Mythos schon ein antikes Gewand, er wird nicht mehr - wie die biblischen Erzählungen im Mittelalter - den eigenen Erscheinungsweisen angeglichen. Doch diese Zuerkennung des Wunderbaren, Fremden, Fernen ist kein Einwand gegen jenen Zug der *epochalen Welteinheit;* der 'Innerweltlichkeit', die die Einheit von Architektur und Bild auch noch in einer spätbarocken Kirche, die Einheit von Musik und Liturgie auch noch in den Motetten und Passionen Bachs bezeugt. Es ist die Welt-Verwandtschaft (hier als 'Innerweltlichkeit' zu bezeichnen versucht), kraft deren trotz aller historisch-gelehrten Kenntnis, oder vielmehr: mit ihr, die Amazonen bei Rubens, die alten Propheten bei Rembrandt, römische Sage bei Poussin *dem gleichen Raum* zugehören, in den auch der Betrachter gehörte. Und umgekehrt: nicht dem Heute, sondern dem Gewesenen, dem nie Wiederkehrenden zugehörig war auch für die Griechen ihre Heroenzeit. Aber deren Schilderungen bei Homer, deren Zeichnungen bei Exekias, deren Gestaltungen bei Phidias ließen dieses längst Vergangene in einer 'Form' erscheinen, die das Alte in seinem Alter mit dem Heute in seinem Heute zur Einheit desselben Dimensionsgefüges verband.

In jedem der verschiedenen Zeitalter, die uns ja erst als 'Zeitalter' begegnen, waren das Nahe und das Ferne, das Alte und das Neue - die Zeit der eigenen "Väter" ebenso wie die der überwundenen "Titanen" oder der feindlichen "Barbaren" - Figuren *eines* Bildes. In Burckhardts 'Erinnerungen aus Rubens' kommt den Winken auf diese Bild- und Lebens-Einheit, die sich in dem von Burckhardt selber "mythisch" genannten Einklang des alten Mythos oder der biblischen Berichte mit den Dingen und Menschen der 'eigenen' Zeit in Rubens' Bildern bekundet (zusammen mit den Gedanken der "verhehlten Symmetrien", |87| der "Äquivalente") das größte Gewicht zu.

In dem zweiten Passus der Eröffnungsvorlesung wird diese Dimensionseinheit von Gegenwart und Vergangenheit bis zum Barock an jenem Symptom demonstriert, das man - *seit* der Moderne, also seit ihrem Verschwinden - 'Stileinheit' nennt. Das Verschwinden *äußert* sich - zumindest in seiner ersten Phase - in der Stil-*Nachahmung.* Am Beginn steht der 'Klassizismus' in den bildenden Künsten, und die englische Neogotik der Architektur. Aus Burckhardts eigener Zeit kennen wir die Bauten im Neorenaissance-Stil, hier nun Historismus und Industrialismus oft in Personalunion.

Burckhardt umschreibt darum diesen Dimensions-Verlust, dieses Vergangensein - nicht der "höchsten Bestimmung der Kunst", sondern des Zeitgefüges der geschichtlichen Welt, mit dem künstlerischen Symptom: als den Mangel eines "völlig lebendigen dekorativen Zusammenhanges". Und was er dann - in der Vorlesung - als die Beziehungseinheit der künstlerischen Elemente an Bauten und Bildern, Skulpturen und Geräten vor diesem "Stil"-Verlust zeigen wird, dem entspricht in diesem Eröffnungshinweis das Merkmal der inneren Beziehung *zwischen* Werk und Welt, der gegenüber "unsere Zeit"(auch bei gleich hoher Kunstfähigkeit) durch die *"Isolierung der Produktion"* gekennzeichnet ist. Jacques Louis Davids 'Schwur der Horatier' von 1784/85, (Anm. 88/1) dieses - römischen Mustern nachgeahmte - Urbild des Klassizismus hat allenfalls mit dem Moralismus seiner Zeit noch Berührungspunkte; von der eigenen großen Leidenschaft, den Schmerzen und Hoffnungen, dem Zorn und den Ideen dieser Revolutions- und Krisenzeit, den imperialen Energien ebenso wie den rationalen Projekten bleibt es isoliert. Die philosophischen und politischen, die wissenschaftlichen und die leidenschaftlichen Impulse des Industriezeitalters *sind* nicht mehr bildbar.

Sie sind auch nicht mehr hörbar. Die harmlos klingende Rede Burckhardts von dem "dekorativen Zusammenhang", der bis zum Barock noch bestanden habe, öffnet einen Abgrund. Als die |88| Matthäus-Passion am 15. April 1729, am Karfreitag, in der Leipziger Thomaskirche zum ersten Mal aufgeführt wurde, war dieser Zusammenhang noch da. Und dies, obwohl den Spielenden und Hörenden dabei nur dieser eine Tag im Sinn stand (niemanden, vielleicht nicht einmal Bach, der Gedanke bekümmert hätte, daß diese Musik bald darauf für lange Zeit vergessen sein könnte). Als sie am 12. März 1829 unter Mendelssohn in Berlin neu aufgeführt wurde, war der "dekorative Zusammenhang" nicht mehr da (trotz aller Kunstbewunderung). Er war auch schon nicht mehr da bei den Erstaufführungen des 'Don Giovanni' und der 'Winterreise'. Diese beiden Werke bringen, wie auch die Neunte Symphonie und - um die gleiche Zeit - der 'Westöstliche Divan' diesen Weltverlust, die "Isolierung der Produktion" im Bild wie im Lied selber noch zur Sprache. Das ist in dieser großen Kunst deren eigener - abgründiger - Weltbezug.

Der Verlust des "dekorativen Zusammenhangs", der epochalen Dimensionseinheit, ist für Burckhardt keine neutrale historische Feststellung. Und häufig, in den Briefen zumal, überwiegt das Bewußtsein des Mangels. Im Ganzen von Burckhardts Arbeit jedoch und zumal an Schlüsselpunkten seiner Reflexion wie in dieser Eröffnung seiner kunsthistorischen Vorlesungen überhaupt überwiegt das Einvernehmen. Der Mangel unserer Zeit ist selbst das Element des "Vorzugs unserer Zeit".

Der moderne Traditionsbruch öffnet die Möglichkeit einer *universalen* Geschichtserfahrung. Der Mangel eines epochalen "Stil"-Zusammenhangs ist die bislang - zu Burckhardts wie zu unseren Tagen - noch kaum bemerkte Bedingung eines globalen "Tausch"-Zusammenhangs. Die Epochen-Krise könnte die Schwelle

einer Welt-Findung werden.

Die Gefahr dieser Möglichkeit ist die Perversion der Bedingung zum Ziel, das Mißverständnis, der *Mangel* an Einheit verlange die *Produktion* von Einheit, sei dies im Sichaufspreizen der politischen Geschichtspotenz zur 'Wirklichkeit' schlechthin, sei es in der Umkehrung der wirtschaftlichen Lebensmittel zu geistigen Lebensinhalten, sei es in der Verselbständigung der Reflexions-Potenz des Menschen zur Religion der reinen Theorie (wie heute in den Schulen). |89|

Die spezifische *Ambivalenz* der Moderne: der Sachverhalt, daß ihre Schattenseiten selber die Bedingung ihres Vorzugs sind, nennt Burckhardt mit dem dritten und vierten Satz des zweiten Passus:"Allein [das heißt hier: nur] unser Jahrhundert ist einer allseitigen geistigen Aneignung fähig und hat innern und äußern Sinn für alles. Die befördernden Umstände sind der Weltverkehr in seiner jetzigen Gestalt, die Übersetzungen und die vervielfältigenden Künste jeder Art."

Der *Weltverkehr* in seiner jetzigen Gestalt: das war für Burckhardt die Eisenbahn, das Dampfschiff und der Telegraph (die erste Form des modernen Nachrichtenverkehrs). Das für uns inzwischen zur Perfektion gelangte *Prinzip* der "jetzigen" Gestalt des Verkehrs war damit schon entschieden: Die Emanzipation von der Erfahrung der Zeit, wie sie kennzeichnend ist für alle Weisen des Wartens und Erwartens, die Not des Sichgeduldenmüssens, die Anstrengung des Gehens und Fahrens, der (wie das altmodisch gewordene Wort sagt) 'Erquickung' an Speise und Rast, dem Glück der Ankunft nach langem Unterwegssein, der Erkenntnis der Nähe und Ferne durch die Dauer, die die Botschaft braucht; und die Emanzipation von der Erfahrung des Raumes. Die permanente Gleichzeitigkeit ist zugleich eine umfassende Ortlosigkeit. Das Fremde hat gerade jetzt meist nur den Reiz des Exotischen. Die gleiche "Schattenseite" haben die "Übersetzungen". Wir brauchen uns nicht mehr in die andere Art des Sehens und des Sagens hinüber zu begeben, die - wie Burckhardt häufig betont - jedes Lesen, jedes Reden in einer anderen Sprache verlangen, aber auch schenken. Dies ist die Schattenseite des Segens, dessen Beginn die Bibelübersetzung darstellt und deren Perfektion das linguistische Ideal der Einheits-'Sprache' ist. Zur Bibelübersetzung gehört die Erfindung des Buchdrucks. *Seine* Schattenseite kulminiert in der "vervielfältigenden Kunst" der Televisionstechnik: "The medium *is* the message".

Vergleichbar mit Luther und Gutenberg ist - für die Vorbereitung des *Weltverkehrs* in seiner jetzigen Gestalt - Kolumbus. Die jetzige Gestalt des Verkehrs ist nicht die Reise, der Weg, sondern - nach dem *System* des Globus - die Raumüberwindung. Das waren freilich nur Vorbereitungen, für sich selbst noch unter ganz anderem |90| Horizont stehend, so wie dies Burckhardt für das Italien der Renaissance gezeigt hat. "Unsere Zeit" beginnt nach Burckhardts Ansicht erst mit dem Absolutismus und Zentralismus Ludwigs XIV, dort also, wo jene drei Vorbereitungszeichen

(Weltverkehr, Übersetzung, Reproduzierbarkeit) - zu denen als vierte noch die Vertreibung des Sehens durch das Rechnen bei Kopernikus und Galilei kommt - zum *Maßstab* des Zeitalters werden.

Die Kehrseite eben dieser Schattenseiten ist die "Lichtseite", die "allein" unserem Jahrhundert zukommt. *Dieser* "Vorzug" unterscheidet sich - zu Burckhardts wie zu unseren Tagen - vom Lärm des Erfolgs, der die Schattenseiten auszeichnet (und ihnen den Schein der Erleuchtung verleiht), durch die Stille. Sie sind - bislang zumindest - mehr "Fähigkeiten" als Wirklichkeiten. Die Lichtseite steht im Dunkel der Unwirklichkeit.

Hier aber, in dieser Eröffnung der *kunst*-geschichtlichen Vorlesungen werden sie von Burckhardt hervorgehoben, während er in seinen älteren und gleichzeitigen Vorlesungen über die politische Geschichte Europas die Schattenseiten hervorhebt. Die "allseitige geistige Aneignung", die sich durch den "inneren und äußeren Sinn für alles" auszeichnet, ist das gerade Gegenteil der expansiven Raum- und Zeittilgung, die das erobernde Aneignen entfernter Länder durch die Anwendung der Technik im europäischen Kolonialismus und entfernter Zeiten durch die Anwendung der Genetik im modernen Historismus kennzeichnet. Was Burckhardt hier mit "allseitiger geistiger Aneignung", mit "innerem und äußerem Sinn für alles" meint, das ist ein allseitiges Aus-sich-selbstHeraustreten, oder - mit Burckhardts befremdlichem Gleichnis (hier S. 60 / 51) - der Schritt zu einem allseitigen "Bastardtum".

Ein Vorklang dieses modernen *Vorzugs* liegt weiter zurück als das 15. und 16. Jahrhundert, weiter auch noch als die Vorbereitung des modernen Zentralismus im historisch-politischen Perspektivismus der Römer. Es ist die Weltoffenheit, die Burckhardt (zur gleichen Zeit, in der 'Griechischen Culturgeschichte') als den Vorzug des griechischen Geschichtsinteresses - im Unterschied zu allen anderen Kulturen - darlegt: das Angezogenwerden vom Fremden um der Fremdheit willen wie bei Herodot und nicht nur, um |91| es dem Eigenen angleichen, unterwerfen oder am Eigenen kritisieren zu können.

Der Vorzug der Moderne: das nach Zeit und Raum vom eignen Ausgangspunkt Entfernte nicht so zu bearbeiten, daß es zu etwas *uns* Zugehörigem wird, sondern es so wahrzunehmen, zu einer solchen Art von "Verständnis und Teilnahme" zu gelangen, daß eine weder beim Anderen, noch beim Eigenen schon vorher vorhanden gewesene *Verbindung* besteht. Erst darin beruht, in jedem Einzelfall, die Dimension der "Allseitigkeit".

Diese Universalität wird durch Burckhardts Konzentration auf die Länder und die Geschichte Europas so wenig relativiert, daß gerade seine Art des Studiums dieses einen Erdteils die "Allseitigkeit" des Betrachtens praktiziert, an die er mit dem Begriff der "Weltcultur" denkt (G. S. 284, Z. 1; WB S. 50): Seine Universalität ist

ebenso weit entfernt von einer Systematisierung, die die Vielfalt auf Zählbarkeit hin nivelliert, wie von einer Dynamisierung, die die Vielfalt auf die Einheit eines Zieles hin zusammenzieht. *Burckhardts* "Allseitigkeit" ist die Zuwendung zum Reichtum des Verschiedenen in der Fülle des Begrenzten.

Diese Fähigkeit zur Allseitigkeit hat zu ihrer Bedingung die Techniken des Verkehrs, der Übersetzung, der vielerlei Arten von 'Medien', durch die sie zugleich, kraft der ihnen innewohnenden Tendenz zur Einseitigkeit, gefährdet wird. Was wäre Burckhardt ohne die Eisenbahn, ohne die Erfahrungs- und Erwartungsbreite seiner Hörer und Leser dank der Übersetzungen; was wäre seine Arbeit in Basel, am Schreibtisch wie im Hörsaal, ohne sein Depot an Lithographien und Photographien, auf deren Erwerb er einen nicht geringen Teil seiner Reisetätigkeit, auf deren Sammlung er viele Arbeitsstunden verwendete? Am 31. Mai 1874 schreibt er dem vertrautesten der Briefgesprächsfreunde, von Preen: "Im April war ich 16 Tage in Paris, um Stiche, Lithographien, Photographien zu kaufen für mein neues kunsthistorisches Amt, das ich seither angetreten habe " (Briefe V, S. 225). Die große Tasche, in der er auf dem Weg zur Vorlesung am Münster vorbei die Abbildungen transportierte, gehörte für die Basler zum Erscheinungsbild Burckhardts. |92|

Burckhardts Rede von den Schattenseiten und der Lichtseite "unserer Zeit" haben wir so aufgenommen, als handle es sich dabei in der Tat um unsre *Zeit* und nicht nur um den Sonderfall der Kunst. Bei dem Thema dieser Vorlesung brauchte man freilich nur den Sonderfall zu erwarten. Allein das Gewicht dieses zweiten Passus liegt eben darin, daß hier der innere Zusammenhang von Beidem - der modernen Erfahrung der Geschichte im Ganzen mit dem modernen Verhältnis zur Kunst im Besonderen - beachtet wird, auch wenn er, Burckhardts Stil entsprechend, nicht betont zu einem 'Problem' gemacht wird. - Scheinbar nur noch von den Künsten, zumal der Dichtung und der Musik, handelt die *zweite Hälfte* dieses Passus, in der Burckhardt den Vorzug der modernen Zeit an einem *Beispiel seiner Entstehung* erläutert: der "modernen deutschen Bildung".

> "Der Hergang z. B. in der modernen *deutschen* Bildung seit dem Ende des 17. Jahrhunderts war folgender. Außer dem täglichen Leben war anfangs nur Ein ästhetisches Gebiet als solches wahrhaft allgemein anerkannt: die griechische und fast noch mehr die römische Poesie und ein großer Teil der klassischen Literatur überhaupt. Zugleich war die Anerkennung der antiken Kunst da, nicht gerade als Vorbild, wohl aber als höchster Leistung. Tatsächlich herrschte der Barocco. Dann kamen große Komponisten und gaben der Nation ein mächtiges einheimisches Gefühl der Musik, welches sich bald einen sehr ernsthaften Dilettantismus schuf. Dann setzte seit Mitte des 18. Jahrhunderts die große Wirkung einzelner deutscher Dichter ein, welche ungekannten Gefühlen und Anschauungen eine erhabene und den bekannten Gefühlen eine neue seelenvolle Sprache liehen. Mit diesen Dichtern kam dann auch der Naturgenuß; bei jeder Schwärmerei wird die Landschaft in

innige Mitleidenschaft gezogen; sie wird Schauplatz des Gefühls. Ferner kam das Verständnis des Volkslebens als eines objektiv bedeutungsvollen auf, und zugleich die Neuwirkung der antiken Kunst seit Winckelmann. Dann, mit plötzlicher Entdeckung einer hohen Gabe der Nation zu Verdeutschung alles Fremden, begann die Dichtung aller Zeiten und Völker auf unsere Großeltern. einzuströmen; der deutsche Homer und Shakespeare; Herders Stimmen der Völker. Mit weiterer Vertiefung und Erweiterung aller |93| Studien gesellte sich hinzu ein allgemeines objektives Verständnis des Vergangenen und Fremden überhaupt, und speziell das Verständnis vergangener Religionen und Gesetzgebungen. Dann erst allmählich meldete sich von allen Seiten die ganze vergangene Kunst als weltgeschichtliches Zeugnis und in noch höherm Sinne als dauernde Offenbarung des Menschengeistes und als jeweilen höchstes Ziel des Daseins."

Obwohl fast nur von der Aufnahme von Kunst, meist von Dichtung, einmal von Musik, im Zusammenhang mit Winckelmann auch von bildender Kunst die Rede ist, gibt dieser Absatz an dem *Beispiel* der "deutschen Bildung" einen Einblick in den Hergang des modernen Geschichtsbezuges als der Entstehung des modernen Zeitalters überhaupt.

Auf die Einleitungsbemerkung folgt zunächst - in drei kurzen Sätzen - eine Charakteristik des Bezuges zur Vergangenheit in der letzten Periode *vor* der modernen Geschichtserfahrung, im *"Barocco*", von dem schon in der ersten Hälfte dieses Passus die Rede war. Während *da* aber - an dem Beispiel barocker Angleichungen (barocker Verunstaltungen) gotischer Kirchenbauten - die Barockzeit als das letze Beispiel eines unhistorischen, das Alte und Fremde in den "dekorativen Zusammenhang" der eigenen Denk- und Lebensweise integrierenden Traditionsbezuges angeführt wurde, wird sie jetzt, in umgekehrter Akzentuierung, als das erste - selber noch unhistorische - Vorbild des historischen Bewußtseins beschworen. Euripides und Horaz, Dante und Ovid, Vergil und Homer waren für diese Epoche 'Klassiker'; sie wurden zwar nicht nachgeahmt, wohl aber in ihrem eigenen Denken, in ihrer eigenen 'Sprache' bewundert. Nur war diese Bewunderung antiker 'Klassik' in der Poesie kein Einwand, daß "tatsächlich" der Barocco herrschte.

Die *Musik* der Barockzeit hat zu den 'klassischen' Vorbildern der barocken Poesie nur noch thematische Beziehungen (wie in den Opern Monteverdis oder Händels). In ihrer eigenen musikalischen Substanz beförderte sie - wie das protestantische Kirchenlied - das Selbstgefühl, die Ausbildung "der Nation". Was will Burckhardt damit zum Verständnis der modernen Geschichtserfahrung sagen? |94|

Der nächste, also der dritte Schritt - nach dem moralisch-pädagogischen Begriff der antiken Klassik in der Barock-Poesie, der Entstehung eines nationalen Bewußtseins in der Musik des Spätbarock - macht das verständlich. In ihm werden drei Erscheinungen der nachbarocken Zeit ("seit der Mitte des 18. Jahrhunderts")

nebeneinander gestellt, erstens, im Gedanken an *Lessing, Goethe, Schiller:* das Selbstbewußtsein der Nation dank der (später selbst als 'klassisch' begriffenen) großen Dichtung dieses Zeitraums, zweitens, im Gedanken an *Herder* und die *Frühromantik:* das "Verständnis des Volkslebens", sowohl im Hinblick auf die eigene Vergangenheit (das 'Mittelalter') als auch jedes anderen Volkes (worauf Burckhardts Betonung:"als eines *objektiv* bedeutungsvollen", abzielt) und drittens: "die Neuwirkung der antiken Kunst seit *Winckelmann".*

In einem buchstäblichen Sinn 'historisch' ist nur das letzte dieser drei Momente. Doch leuchtet auch im mittleren Fall die Historizität leicht ein. In der Generation nach Burckhardt - bei Dilthey, im Historismus - war dies einer der Schlüsselpunkte der historischen Selbstanalyse: Die Eigenart der "Völker" - die Grundlage für die Entdeckung der Selbständigkeit von Epochen. Dieser "romantischen" Entfaltung eines ausdrücklichen Geschichts-Interesses geht die neuartige ("deutsche") Entdeckung der Seele und der Natur in der (für die späteren dann selbst 'klassischen') deutschen Dichtung (ebenso wie der gleichzeitigen deutschen Philosophie und der Wiener Klassik der Musik) voraus. Die alten Griechen Winckelmanns erwecken, was jetzt "Seele"heißt. Man braucht nur an den Zusammenhang zu denken, in dem die (vorklassizistische) Winckelmann-Begeisterung der Freunde Hegel, Schelling und Hölderlin im Tübinger Stift mit ihrem gleichzeitigen Enthusiasmus über die Nachrichten aus Paris standen. Diese Beseelung findet sich in den Zeichen einer eigenen Seelenhaftigkeit der Landschaft verwandschaftlich bestätigt. Hier wie dort, im Einklang mit dem 'Altertum' wie mit der 'Natur', sind "die Anschauungen", "die Gefühle" *Veränderungsprozesse:* in den 'Räubern' genauso wie in der 'Geschichte der Kunst des Altertums', in den Lehr-und Wanderjahren des 'Wilhelm Meister' nicht anders als im 'Henrich von Ofterdingen'. Der besondere historische Gehalt ist hier nur das Korrelat des fundamentalen 'historischen' Grundzugs dieser Art, an 'mich' und 'die Natur' zu denken, |95| beide nämlich als etwas wesenhaft *im Wandel* Beruhendes zu sehen.

In dieser Bereitschaft, sich dem Wandel selber, dem Entfernten als dem Andersartigen zuzuwenden, *"entdeckt"* (wie Burckhardt diesen Zusammenhang von schon vorhandener Fähigkeit und spontaner Tat hier nennt) die Nation die Gabe der *"Verdeutschung alles Fremden*". Und das ist nun *nicht mehr* eine Integration des Tradierten in den eignen Denk- und Lebensstil, - wie noch der griechische Mythos, die römischen Sagen, der biblische Bericht bei Rubens. Wie klassizistisch verfeinernd und humanistisch verharmlosend uns nun die Voss'schen Homerübersetzungen auch erscheinen mögen, man las sie doch als den Zugang zu einer *anderen* Welt. In der Schlegel-Tieckschen Shakespeare-Übersetzung ist der Wille des Hinüber-Setzens mit dem Rang der eigenen deutschen Sprache so glücklich verbunden, daß diese Übersetzung auch uns noch angemessen erscheint. (Ähnliches gilt von den Plato-Übersetzungen Schleiermachers.)

In Burckhardts Skizze des "Hergangs" ist innerhalb dieser Beispielregion ('moderne deutsche Bildung") nach den zuerst genannten Stadien der noch *nicht* "modernen" Phase des *hochbarocken* (vor allem französisch geprägten) Bezuges zu den 'Klassikern' und der zweiten Phase, dem Übergangsstadium in Gestalt der *spätbarocken* deutschen "Musik" (mit ihrer inneren Geschichtlichkeit), die 'klassische' und 'frühromantische' deutsche Dichtung der 'Goethezeit' die *Gründungsphase* der modernen Geschichtserfahrung. (In England und Frankreich wird diese"Beseelung" ergänzt durch den Beginn des genetischen Denkens in den Naturwissenschaften.) Die dem gleichen Zeitraum zugehörige Zuwendung zur *"Dichtung aller Zeiten"* wie zu den Sagen (den Selbstdarstellungen) möglichst vieler alter und uns fremder "Völker" bildet in dieser Aufzählung Burckhardts (nach der barocken Dichtung, der spätbarocken Musik, der klassischen und romantischen Dichtung) das vierte Stadium.

Jede neue dieser Phasen leitet Burckhardt mit einem "Dann ... " ein. Eine Ausnahme macht nur der nächste - also der fünfte - Schritt. Was mit ihm genannt wird, gesellt sich dem zuvor Genannten "hinzu", indem es dieses erweitert und vertieft: "ein allgemeines objektives Verständnis des Vergangenen und Fremden überhaupt, |96| und speziell das Verständnis vergangener Religionen und Gesetzgebungen".

Die Zuspitzung auf den besonderen Fall der Religionen und Gesetzgebungen erklärt, was Burckhardt mit dem "objektiven Verständnis des Vergangenen und Fremden überhaupt" meint. Aus dem Problem des *Naturrechts* in der Jurisprudenz und dem Prinzip der *Quellenkritik* in der Theologie ging - nach der archäologischen und philologischen Erforschung der 'Klassik'-Entstehung seit Winckelmann und Fr. A. Wolf - der zweite große Grundantrieb einer geschichtlichen Wissenschaft aus. Gerade dort, wo die *absolute* Gültigkeit (der Glaube an die absolute Gültigkeit) den Wesenszug der *Sache* ausmacht, in Religion und Recht, erfuhr diese, später oft nur noch rückwärts gewandte, 'Rezeptions'-Tendenz des 'geschichtlichen Bewußtseins' ihren eigenen, in Wahrheit ja revolutionären, Antrieb. So wie Winckelmann und Wolf mit ihrer (noch von der Bewunderung des Humanismus inaugurierten) historischen Fragestellung den 'klassischen' Anspruch der 'Klassik' *zur Frage* werden ließen, so wurde der rechtliche *Anspruch* des Rechts, der kerygmatische *Anspruch* des Kerygmas schon mit der prinzipiell pluralistischen *Fragestellung* des Historikers (der der Naturrechtslehrer, der Quellenkritiker ja eo ipso ist) in Frage gestellt. (Archäologie und Philologie, Rechtsgeschichte und Religionsgeschichte setzen damit in der wissenschaftlichen Methodologie nur fort, womit das moderne Geschichtsdenken begonnen hat: die Kritik an der Bevormundung der Weltgeschichtsschreibung durch die Kirche in *Voltaires* 'Essay sur les moeurs et l'esprit des nations' von 1756.)

Warum kommt Burckhardt aber beim Gedanken an die Entstehung der modernen *deutschen* Bildung auf die Religions- und die Rechtsgeschichte zu sprechen? Was hat

die Rechtsgeschichte mit der Kunstgeschichte zu tun? Das *letzte Stadium* in Burckhardts Aufzählung des "Hergangs" (also das sechste) handelt *nur* von der Kunst, ja, hier erst ist von "der Kunst" in dem engeren Sinn des Wortes die Rede, der das Thema dieses Vorlesungszyklus ausmacht:

> "Dann erst allmählich meldet sich von allen Seiten die ganze vergangene Kunst als weltgeschichtliches Zeugnis und in noch höherm Sinne als dauernde Offenbarung des Menschengeistes und als jeweilen höchstes Ziel des Daseins." |97|

In den gleichen Jahren, wo der junge Burckhardt in Berlin am Beginn von Rankes großem Lebensplan einer vollständigen Weltgeschichte unter dem Gesichtspunkt des Staates und seiner Verbindung mit der Religion mit eigenen, von Ranke mit hohem Lob versehenen Seminararbeiten beteiligt war, wo er daneben von Droysens Vorlesungen zur Entstehung des preußischen Staates und zur historischen Theorie stark beeindruckt wurde, war sein Lehrer in dem anderen seiner beiden Studiengebiete *Franz Kugler,* dessen alle Kulturepochen umfassendes 'Handbuch der Kunstgeschichte' er später in der zweiten Auflage und Teilen der dritten Auflage selbst redigierte. Die Gotik in seiner Jugend, danach die italienische Renaissance, in den Jahren dieser Vorlesung dann auch die spätere und die frühere Klassik Griechenlands sowie die Korrektur der damals noch herrschenden 'Barock'-Aversionen: das sind bei Burckhardt selbst die Stadien auf seinem Wege einer Beachtung der ganzen vergangenen Kunst als weltgeschichtliches Zeugnis und als dauernde Offenbarung des Menschengeistes.

Daß Burckhardt vielen Kunsterscheinungen - wie dem Werk Rembrandts, der altägyptischen Kunst, der zeitgenössischen Malerei in Paris, vielleicht auch dem besonderen Rang Michelangelos - nicht gerecht geworden ist, beschattet vielleicht, aber mindert nicht die *Allseitigkeit* seines Arbeitsethos. Wenn er trotzdem auf 'subjektives Werten' nicht verzichtet (auch auf die Gefahr, zu irren), dann resultiert das daraus, daß *sein* Anspruch der Allseitigkeit nicht nur die Universalität der Zeugnis-Breite meint, sondern auch die Vollständigkeit der Zeugnis-Horizonte.

Dieses Sachverständnis in seinem Begriff der "Allseitigkeit" ist ausgesprochen in dem *Schlußsatz* des zweiten Passus. Wenn er in der ersten Hälfte die "Lichtseite" "unserer Zeit" in ihrer Befähigung zu einem "allseitigen Verständnis der sämtlichen Künste" sieht, so bringt er diesen Gedanken hier in eine eigentümlich funkelnde Doppeldeutigkeit. Die erste Bedeutung (die uns sofort einleuchtet): die *ganze* vergangene Kunst erkennen, heißt, *alles* Überlieferte als "weltgeschichtliches Zeugnis" verstehen. Diese *mediale* Bedeutung der Kunst |98| bestreitet Burckhardt nicht. Er schränkt sie auch nicht ein oder vernachlässigt sie gar (wie nach ihm Wölfflin). Er bestreitet nur ihren Monopolanspruch. *Allseitigkeit* verlangt, auch noch eine andere Bedeutungs-Seite wahrzunehmen.

In diesem Fall kann man erst nur von einer Behauptung Burckhardts sprechen, denn im Unterschied zu allem bis dahin schon Gesagten, das den Charakter des Klärens im Blick auf schon Bekanntes hatte, wird das zuletzt Gesagte von Burckhardt erst an späteren Stellen dieser Eröffnungsstunde erläutert. Wir können uns deshalb zunächst darauf beschränken, die Grenzen der einen und die Möglichkeit der anderen Seite in dieser Dualität von Burckhardts Begriff der Allseitigkeit anzuzeigen.

"In noch höherm Sinne" als der weltgeschichtlichen Zeugenschaft "meldet sich" " die ganze vergangene Kunst" "als dauernde Offenbarung des Menschengeistes und als jeweilen höchstes Ziel des Daseins." Würde in diesem zweiten Bedeutungsaspekt das letzte Moment fehlen, dann fiele uns das Lesen leicht: Mit dem ersten Aspekt konzediert Burckhardt der aktuellen Kunsterkenntnis seiner Zeit das Recht der geschichtlichen Methode. Mit dem zweiten Aspekt fällt er zurück in seinen heimlichen Klassizismus, mit dem er ja - wenn wir an den öffentlichen Kunstbetrieb damals wie heute denken - in anderer Weise auch zeitgemäß sein würde, wenn auch vielleicht weniger vorbildlich. Es wäre der Kniefall vor dem 'Ewigkeitswert' des Schönen, - richtiger noch: des alten Schönen. Ein solcher Erklärungsversuch verbietet sich jedoch, wenn man Burckhardts Bemerkung über den "höheren Sinn", in dem sich die ganze vergangene Kunst meldet, bis zu Ende liest: "... und als jeweilen höchstes Ziel des Daseins".

Damit ist eine geschichtliche Betrachtungsweise auch hier gefordert. Auch als "dauernde Offenbarung des Menschengeistes" und als "höchstes Ziel des Daseins" können Zeugnisse der Kunst nur erkannt werden, wenn nach dem *Jeweiligen* gefragt wird. Leichter wäre uns freilich auch die Formulierung eines "jeweiligen höchsten Zieles", wenn sie nicht mit der vorausgehenden Behauptung der "Dauer" verkoppelt würde. Wir könnten dann an die Über- |99| Windung des Historismus in Hegels Ästhetik denken: Kunst ist *zwar* ein Zeitdokument; aber zu *einigen* Zeiten (bei den Griechen zumal) war sie Dokument des höchsten Ziels des Daseins, sie erfüllte *zu Zeiten* die *"höchste Bestimmung*", war in diesen Zeiten Zeugnis des "Absoluten".

Die Frage also: wie, wenn nicht Rückfall in den Klassizismus und auch nicht Erneuerung des Deutschen Idealismus, reimt sich die weltgeschichtliche Zeugenschaft mit dem, was Burckhardt hier "dauernde Offenbarung des Menschengeistes" nennt?

Einen "Wink" kann die Schlußformulierung dieses Passus dann geben, wenn man sich an das Ganze dieser "Hergangs"-Skizze der "modernen deutschen Bildung" erinnert. Wir waren zweimal bereits auf eine Frage gestoßen, die hier nun erneut zur Sprache kommt. Handelt Burckhardt von einer Geschichte der *Kunst*-Rezeption oder von der Entstehung *"unserer Zeit"* (exemplarisch hier im Umkreis der des deutschen Sprachbereichs)? Ist damit, daß Burckhardt bei den ersten Phasen von der Entstehung der deutschen "Nation" überhaupt handelt und später auf die Religions- und

Rechtsgeschichte hinweist, nur der Umstand anerkannt, daß die Rezeptionsgeschichte der Künste eingebettet ist in das allgemeine Geschichtsbewußtsein? Der während seiner Berliner Studienzeit und danach mit 'LinksHegelianern' befreundete, längere Zeit als Journalist tätig gewesene Historiker des alten und neuen Europa bemerkte, daß das moderne *Geschichtsbewußtsein,* das an dem Gesamtgepräge der modernen Welt fundamental beteiligt ist, seinerseits in eine einzigartige Veränderung der Rezeptivität von *Kunst* (von Musik und Dichtung zuerst, der bildenden Künste danach) eingebettet ist.

Burckhardt sieht den substantiellen Zusammenhang zwischen dem Aufkommen eines universalen Geschichtsinteresses und dem Abbruch der früheren Epochen-Einheit, den Zusammenhang zwischen der Befähigung zu 'rezeptiver' Allseitigkeit und der Unfähigkeit zu 'produktiver' Einheitlichkeit. Der "Vorzug unserer Zeit" äußert sich in seinem "Hergang" nicht zufällig darin, daß das moderne, die Modernität im Ganzen wesenhaft prägende "objektive" Geschichtsinteresse seinen *Anfang* - noch vor der Religions- und Rechtsgeschichte - in der Philologie und der Archäologie und, noch früher, |100| seine Wegbereitung in der (spätbarocken) Musik nimmt, während es einen Kulminationspunkt in dem - von Burckhardt aus gesehen - jüngsten Stadium, der Befähigung zu einem "allseitigen Verständnis der sämtlichen Künste je nach Anlage und Schicksal" erreicht.

Daß Burckhardt damit dem Thema seines neuen "Lehrstuhls" in der Tat (und unbeschadet von den brieflichen Klagen über die neue Bürde neben seinen anderen Lehrpflichten) einen mehr als nur ergänzenden Rang zuspricht, zeigt der *Fortgang* dieser Eröffnungsstunde, - wenngleich der kurze *nächste* (also der dritte) *Passus* den Ernst der Behauptung in seiner etwas schwärmerisch, vielleicht sogar 'romantisch' klingenden Form zunächst noch eher verhüllt als klärt, sodaß dieser seinerseits den weiteren Fortgang braucht, um angemessen beurteilt werden zu können. |101|

§ 7 Kunst-Wissenschaft

a Die verschiedenen Motive im modernen Studium alter Kunst

Im *dritten Passus* der Eröffnungsstunde überwiegt der Ton der "Kontemplation". Burckhardt spricht sogar von "Hingebung" und "Verklärung". Der Mittelteil dieses Passus hätte sich für den Tadel gegen Burckhardts 'Ästhetizismus' auch noch lange nach den Jugendbriefen als Beweisstück verwenden lassen, wenn dieser Einleitungstext nicht weithin unbekannt geblieben wäre. Das Mittelstück spricht jedoch anders, wenn man den *ersten* Satz mithört. Burckhardt stellt jene "kontemplative" Art des Kunstbezuges einer anderen, nämlich der geläufigen Art des Kunstbezuges gegenüber. Und das ist die, in der die Zeugnisse alter *Kunst*

den gleichen Stellenwert einnehmen wie alle andere Überlieferung. Eben dieses erstgenannte Motiv der Zuwendung zu alter Kunst würde man von einer akademischen Vorlesung über Kunstgeschichte am ehesten erwarten, das zweite dagegen am wenigsten.

Mit den Einleitungsworten knüpft dieser Passus an den letzten Schritt des vorhergehenden an: Die ganze vergangene Kunst meldet sich allmählich von allen Seiten - und in sehr verschiedener Weise. Dieser Gesichtspunkt einer *Pluralität der"Einwirkung*"ist das eigentliche Thema des dritten Passus.

> "Dies alles wirkt nun auf uns ein: auf die Einen als Gegenstand des Nachdenkens und der Vergleichung, als Bildungselement ersten Ranges; auf die Andern unmittelbar, durch die Macht der Schönheit, welche in den Kunstwerken liegt und zur Hingebung nötigt. Und so behauptet sich mitten in unserer eiligen Zeit ein Gebiet der allgemeinen Kontemplation, wovon vergangene Jahrhunderte wenig oder nichts wußten; ein zweites Traumdasein, in welchem ganz besondere geistige Organe zum Leben und Bewußtsein kommen. Die Kunst kann kein Glück ersetzen, wohl aber gute Stunden aufs höchste verklären. Wenn Ennius schon von seinen drei Sprachen (lateinisch, griechisch, oskisch) meinte, er besitze *tria corda,* so wird der Kundige |102| an der Kunst noch ein mächtiges cor mehr besitzen."

Was ist das für ein Unterschied, der hier zwischen der zwei Zeilen langen Feststellung zu Beginn und dem darauf folgenden zehn Zeilen langen Bekenntnis aufgestellt wird? Wenn Burckhardt die Kunst im *ersten* Fall, als "Bildungselement ersten Ranges, einen Gegenstand des *Nachdenkens* nennt, dann könnte man meinen, sie werde im *zweiten* Fall, wo sie "zur Hingebung nötigt", als ein Medium der

Einfühlung angesehen. Nüchternheit contra Enthusiasmus, Erkenntnis contra Anbetung, kritische Reflexion contra blinde Emotion. Würde damit aber nicht eine gerade unserer Zeit ferngerückte Art von Kunstbeachtung und Kunstbetrachtung der mit Recht modernen Art zu Unrecht an die Seite gestellt?

"Wir sind darüber hinaus, Werke der Kunst göttlich verehren und sie anbeten zu können, der Eindruck, den sie [auf uns] machen, ist besonnener Art, und was durch sie in uns erregt wird, bedarf noch eines höheren Prüfsteins und anderweitiger Bewährung. Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst [er hat "diejenige Befriedigung der geistigen Bedürfnisse", "welche frühere Zeiten und Völker in ihr gesucht und nur in ihr gefunden haben"] überflügelt." "Ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfniß des Geistes zu seyn. Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden, und Gott Vater, Christus, Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen, es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr." (Hegel, aus der 'Einleitung' seiner 'Vorlesungen über die Ästhetik', und dem Ende der 'Einleitung' zum ersten Teil; ed. Hotho, Bd. I, S. 14 f. und S. 135.)

Bestreitet Burckhardt diese Feststellung? Wird sein Bekenntnis von ihr in Zweifel gestellt? Wenn *Burckhardt* etwas in Zweifel stellt, dann ist es nicht das Recht und die Kraft der historischen Reflexion; und es ist noch weniger die Modernität: die Differenz unserer Zeit zu der Kunsterfahrung früherer Zeiten. Als Gegenstand des Nachdenkens und Vergleichens ist die Kunst ein Bildungselement "ersten Ranges". Und wenn es außerdem noch eine andere Art der Aufnahme gibt, deren Unterschied zur ersten Art die Unmittelbarkeit ist, dann ist das kein Rückfall in ver- |103| gangene Formen der Rezeption (kein akademisches Nazarenertum), sondern eine ebenfalls moderne Art des Zugangs, "wovon vergangene Jahrhunderte wenig oder nichts wußten".

Was Burckhardt von der idealistischen ebenso wie der empiristischen, von der spekulativen ebenso wie von der methodologischen Art von 'Wissenschaft' unterscheidet, das ist die Dimension der Unterscheidung. Erstens teilt er nicht die Ansicht, daß die Differenz zwischen Alt und Modern im Falle der Kunst mit der gelehrten Unterscheidung von naiv und reflektiert zu treffen ist. Zweitens teilt er nicht die Ansicht, daß das Paradigma alter Kunst *unsere* (moderne) Vorstellung vom Bild der Maria auf dem Hochaltar ist, in dessen Muster *wir* das Standbild des Gottes in der Cella des vorchristlichen Tempels mit einbeziehen. Damit würden alle Sprachen alter Kunst, alle großen und erregenden, alle bescheidenen und leisen, von denen wir Zeugnisse oder Nachrichten haben, auf den *Grenzfall* der byzantinischen Ikone reduziert (die das Muster von 'Kunst' für alle - von Hegel gepriesenen - Bilderstürme darstellt). Und drittens teilt er nicht die Ansicht, daß die Zustimmung zur eigenen Zeit, die Zustimmung zu dem, was uns betrifft, nur darin bestehen könnte, daß wir unreflektiert das rastlose Gründungspathos fortsetzen, das - auch unter den Historikern - unsere (modernen) Väter beseelte, in Burckhardts Fall: die

meisten seiner Kollegen.

Die Befähigung zur "Allseitigkeit", die (nach dem zweiten Passus) "unsere Zeit" *auszeichnet,* gibt uns (nach diesem dritten Passus) die Möglichkeit, den Beschleunigungstendenzen "unserer eiligen Zeit" zu *widerstehen.*

Was Burckhardt hier die "Macht der Schönheit" nennt, steht zwar - als die unmittelbare Einwirkung der Kunst auf uns - in einem Gegensatz zur Vermittlung der "Bildung". Es ist aber nicht deren Antipode. Sonst könnte es nicht, wie hier, zur Legitimation eines akademischen Lehrstuhls der Kunstgeschichte angeführt werden.

Oder täuschen wir uns? Wird dieses "kontemplative" Verhältnis zur Kunst, das sich der Macht der Schönheit überläßt, hier nur beiläufig, der Vollständigkeit halber, erwähnt und nur darum in |104| diesem kurzen Passus so ausführlich umschrieben, weil die Kunst als "Bildungselement" das eigentliche Thema dieser Eröffnung von Burckhardts kunsthistorischen Vorlesungen überhaupt ist? Würde er aber die Kunst eine eigene "Sprache", ein eigenes "Herz" nennen, wenn er nicht mit der Unmittelbarkeit der "Kontemplation" an seine Arbeit als Autor und Lehrer dächte? Die "Macht der Schönheit" brauchte dann in keinem Widerspruch zu dem Nachdenken und dem Vergleichen der modernen Bildung zu stehen, wenn die geschichtliche Erkenntnis, das Ziel der Bildung, zugleich auch der Weg wäre, der einen *unmittelbaren* Zugang *vermittelt.*

Fragt man sich, was in diesem Fall *Weg* heißt, dann bieten sich sehr einfache Beispiele an. Jedes Erlernen einer 'Kunstfertigkeit', ob Schwimmen, Reiten, Kochen, Musizieren, politisches, juristisches, kirchliches Reden, also alle Befähigungen, die mit den alten Namen 'ars' und 'Kunst' gemeint waren, brauchen diesen Umschlag von 'langwierigem, mühsamen Lernen zum Gelingen, zum Glücken, zum Finden, - zum Spiel. Die Mühe des Zugangs vermittelt hier den Eintritt in einen Raum, der vorher verschlossen, verhüllt war. Am Sprachen-Lernen weiß das jeder (wenn er das nicht nur zu Informationszwecken treibt). Mit einer neu gelernten Sprache ist ein neuer Welt-Raum betreten. Und eben damit vergleicht Burckhardt mit dem Hinweis auf den römischen Dichter Ennius das Erlernen von Kunst. Der Kundige wird an der Kunst "noch ein mächtiges *cor* mehr besitzen".

Damit ist freilich noch nicht mehr als ein Hinweis auf den Horizont gegeben, mit dem diese Einleitungsstunde vertraut machen will. Was heißt hier "unmittelbar"? Was heißt "Macht der Schönheit", wenn mit der Berufung auf sie eine akademische Veranstaltung über "Kunstgeschichte" eingeleitet, also die moderne Fähigkeit der wissenschaftlichen Erkenntnis und Belehrung als mit ihr im Bunde stehend angesehen wird? Was heißt hier "Macht", wenn man bedenkt, daß Burckhardt die *hier* gemeinte Art der Einwirkung auf uns mit dem, was sonst in der Geschichte Macht ist, nicht verwechseln will? So stellt sich erneut die Frage des *zweiten Passus:*

wie verhält sich die weltgeschichtliche Zeugenschaft der Kunst zu dem, was hier Erwecken von "Kontemplation" genannt wird? Was meint *Burckhardt* mit Zeugenschaft? |105|

Diese Frage nennt im Blick auf die Sache der Kunstgeschichte, was im Blick auf den Betrachtenden und Lehrenden in die Frage gefaßt werden kann: In welchem Sinn ist diese kunstgeschichtliche Vorlesung Wissenschaft? Diese Frage, die Leitfrage dieser Eröffnungsstunde, hat im nächsten und im übernächsten (dem vierten und dem fünften) Passus ihre beiden Kulminationspunkte. Burckhardt gibt seine Antwort auf die Frage: *wozu Wissenschaft im Falle der Kunst*?, in einer zweimaligen Verteidigung gegen fundamentale Einwände. Der erste, das Anstoßthema des *vierten Passus,* ist das Argument: die Empfänglichkeit für das Große der Kunst brauche keine Belehrung; der zweite, das Anstoßthema des *fünften Passus,* ist die Meinung, der Wille zum Erklären zerstöre das Mysterium der Kunst.

Beidemale gibt Burckhardt dem Motiv der Einwände recht: zwischen Kunst und Wissenschaft besteht eine wechselseitige Differenz. Beidemale zeigt er aber auch, daß sich mit dem Recht des Motivs die Möglichkeit der umgekehrten Konsequenz verbinden läßt. Jedes dieser beiden eignen Argumente *Burckhardts* ist durch ein betontes *Und dennoch* gekennzeichnet: "Allein die Belehrung ist eine Pflicht" (in der Mitte des vierten Passus), "Allein wir müssen von der Kunst sprechen" (Beginn des zweiten Absatzes im fünften Passus).

b "Bewunderung" und "Belehrung"

> "Enorm ist der Vorzug der Jugend im Auffassen und Behalten; ihre Empfänglichkeit, ihr Glauben, ihr Gedächtnis; die frühesten Eindrücke, wenn es wirklich solche waren, sind die festesten. Ohne Anweisung mag man in den Fall kommen, auch Sekundäres und Tertiäres zu bewundern, auch wohl bloße Geschicklichkeit für Kunst zu halten; aber der Schade ist nicht groß: im Grunde bewundert man doch das Primäre, das Vorbild, welches in den geringern Sachen wiedertönt (was sich dann bei weitern Studien ohnehin ausgleicht), und man bewundert wirklich, d.h. man ist nicht a priori mit der Kritik zur Hand. Allein die Anweisung und Belehrung ist eine Pflicht, und zwar die: auf das Primäre und Mächtige hinzulenken, die Wege abzukürzen. |106|
>
> Der kunstgeschichtliche Lehrstuhl ist so notwendig als irgend einer, sobald man auf die Bedeutung der Kunst in der allgemeinen Bildung hinschaut. Und das Studium an sich ist dann so schwierig wie jedes andere, sobald es eine wirkliche geistige Bereicherung bringen soll."

Burckhardt rühmt an dieser Stelle die Empfänglichkeit der Jugend. "Die frühesten Eindrücke sind die festesten." Zwar könne man in diesen elementaren, aus Zufall und Neigung, aus Bewährung in Not, aus der Bindung der Liebe erwachsenen Eindrücken auch irren: nämlich Sekundäres und Tertiäres, also nicht Bewundernswürdiges bewundern. Aber eine solche Erfahrung wäre noch kein Anlaß zu einem belehrenden, einem propädeutischen Eingreifen. Im Fortgang des spontanen Umgangs gibt es so etwas wie die Kraft der Bewährung. Das "Primäre" erweist seinen Vorrang in der Wiederholung. Und die Bewunderung von "Sekundärem" ist ohnedies meist nur ein Reflex des in Wahrheit Normsetzenden. Jedenfalls ist dieser periphere Nachteil hinzunehmen, wenn man die Unersetzlichkeit des Vorzugs bedenkt, der dem spontanen Zugang innewohnt. In ihm wird das "Organ" geweckt, für das die Schönheit zu "Macht" werden kann, derjenigen Macht, die burckhardt - ein paar Zeilen früher (in dem vorigen Passus) - mit einem für uns kaum noch aussprechbaren Wort "Hingebung" nannte.

Eine Wissenschaft, die die Bewunderung durch "Kritik" *ersetzt,* die"Kritik" zum *a priori* des Zugangs macht, verhält sich zu den Phänomenen, die wir modernen Menschen mit dem Wort 'Kunst' meinen, wie ein Ornithologe, der davon absehen wollte, das seine Gegenstände erst im Fliegen sichtbar werden.

Burckhardt versteht die "Kritik' nicht als Alternative zur "Bewunderung". Einen Antagonismus sieht er (für den Fall der Kunsterkenntnis) nur in der Frage, ob sich die Kritik selbst als Alternative zu einem anerkennenden Erkennen einschätzt oder als mit ihr im Bunde stehend. Eben diese zweite Möglichkeit ist der Maßstab Burckhardts. An dieser Stelle wird sie nur als eine Behauptung formuliert. Auf die Verteidigung eines spontanen Zugangs zur Kunst - hier als "Vorzug der Jugend" bezeichnet - folgt abrupt die Gegenthese: "Allein die Anweisung und Belehrung ist eine |107| Pflicht", und darauf die erstaunliche Vermittlung: Sie ist darum eine Pflicht, weil gerade sie das Feld der Kunst, das Element der Bewunderung zugänglich machen kann. Anweisung und Belehrung dienen der Pflicht, "auf das Primäre und Mächtige hinzulenken, die Wege abzukürzen".

Burckhardt kritisiert nicht die Kritik, sondern nur das *a priori.* Die Wendung von der Apologie der spontanen Bewunderung zum Postulat der kritischen Belehrung erklärt sich für den Leser (den Hörer) des bisher Gesagten aus der Eingangsthese über die Doppeldeutigkeit unserer Zeit: Verlust der "Stil"-Einheit, Gewinn der "Allseitigkeit". Was Burckhardt jetzt den "Vorzug der Jugend" nennt, das zeichnete einst die "Stil"-Epochen aus. Die Besucher des Parthenon, der gotischen Kathedralen und auch noch der Peterskirche zur Zeit ihrer Erbauung brauchten keine Belehrung. Die Besucher von St. Peter sahen den Raum so, wie *wir* ihn erst mit Hilfe der Kenntnis seiner Erbauer, ihrer Auftraggeber und der geschichtlichen Belehrung über beide - wie beispielsweise durch Burckhardt - wieder sehen lernen.

Ein "von Jugend auf" erworbenes "Organ" für das, was an einem Bau, an einem Bild, an einem Lied, an einem Tanz bewundernswürdig ist, bleibt das Element, auf das nun der "Lehrer" angewiesen ist. Aber wir Heutigen sind auf den Lehrer angewiesen, weil wir uns ohne ihn einen griechischen Tempel so vorstellen, wie sich eine klassizistische Fassade dem Blick darbietet, oder ein Bild von Rubens auf die Dynamik seiner Aktionen, die Massivität seiner Leiber reduzieren würden, ohne die Stille der Bildeinheit und den Rhythmus des Bildraumes zu vernehmen.

Der *letzte Satz* in diesem Passus braucht nur um eine geschichtliche Zeitbestimmung ergänzt zu werden, um das zu Anfang dieser Eröffnungsstudie Gesagte in Erinnerung zu rufen: Das Studium (der Kunst) ist *heute* so schwierig wie jedes andere, "sobald es eine wirkliche geistige Bereicherung bringen soll". |108|

Die *wirkliche* geistige Bereicherung - das ist das Hingelenktwerden auf das "Primäre und Mächtige". Und gerade das geht nicht ohne Kritik: Kritik an der Verwechslung mit dem Sekundären und Tertiären, Kritik vor allem aber an der Verdunkelung der Größe der Kunst durch die Größe des Erfolgs, die Unterscheidung des Maßstabs der Anschauung vom Maßstab der Wirkung, der Bewunderung von der Unterwerfung.

Der *vorletzte Satz* appelliert ebenfalls an vordem schon Gesagtes, um als eine Erklärung und nicht nur als eine Behauptung verstanden zu werden: Wenn es zutrifft, daß in den Künsten ein "jeweilen höchstes Ziel des Daseins" erfüllt worden ist (Burckhardts Übereinstimmung mit Hegel) und außerdem (Burckhardts Differenz zu Hegel) dieser Daseinsrang auch die Menschen einer anderen Zeit "unmittelbar" ansprechen kann, dann ist sie nicht nur "ein Bildungselement ersten Ranges" (dazu ist sie schon durch ihre weltgeschichtliche Zeugenschaft berufen), sondern auch, und vielleicht sogar in noch höherem Sinne eine Bildungskorrektur. Daß Burckhardt mit dem vorletzten Satz des vierten Passus - in seiner Art, das am schwersten Wiegende nur leicht anzudeuten - in der Tat einen so weitreichenden Sinn im Auge hat, lehrt der Kontext dieser Eröffnungsstunde im ganzen. Mit seinem Anklang an den Titel der Eröffnungsstunde wird dieser Satz zu ihrem Hauptsatz.

> "Der kunstgeschichtliche Lehrstuhl ist so notwendig als irgend einer, sobald man auf die Bedeutung der Kunst in der allgemeinen Bildung hinschaut."

Nach dem, was Burckhardt davor und danach zu dieser Titelfrage äußert, *sagt* dieser Satz: Der kunstgeschichtliche Lehrstuhl ist im Unterschied zu den allgemeinen Bildungsnormen kein mehr oder weniger luxuriöser Zusatz, keine *bloße* Träumerei, sondern ein "Traum", von dem der Weg der modernen Welt abhängen könnte, - in moderner Redeweise ausgedrückt: keine 'Überlebens'-Frage, aber eine Lebens-Frage. |109|

c "Aneignung"

Der Widerstreit, von dem der *fünfte Passus* handelt, ist der zwischen dem Anspruch auf Aneignung auf der Seite des Lernenden und dem wesenhaften In-sich-Stehen der Kunst selbst.

Ist der erste Fundamentaleinwand gegen ein akademisches Studium der Kunst der Widerstreit, in den das wissenschaftliche Verfahren der "Kritik" zu dem spontanen Verhalten der "Bewunderung" gelangen kann, so ist der zweite Fundamentaleinwand die Verfassung des Wunders selbst, das die großen Zeugnisse der Kunst - das "Primäre" *als* ein solches, als ein jeweils Unersetzliches - auszeichnet. Es scheint, als würde dieses Merkmal der Kunst schon mit dem Anspruch auf Erklärung beseitigt, so daß die Kunst-*Wissenschaft* die *Kunst* bereits damit verlassen hätte, daß sie sie zu einem Thema von Wissenschaft macht.

Diesen Einwand hebt Burckhardt hier mit ganz besonderer Ausführlichkeit hervor, indem er in mehreren Absätzen die *Verschlossen*heit dessen, was einem Zeugnis der Kunst die Auszeichnung "Kunst" zu sein, verleiht, nach verschiedenen Blickpunkten hin unterstreicht.

Der *Beginn* klingt fast trivial. Die bildenden Künste, die Musik *reden* nicht und können darum auch nicht durch Reden erreicht werden. Daß damit aber mehr gemeint ist als nur die Mediendifferenz, zeigt die spätere Aufzählung weniger Beispiele. Die Hinweise auf griechische Plastik, mittelalterliche Architektur, italienische Malerei und spätere Musik ließen sich leicht durch Beispiele aus älterer und neuerer Dichtung ergänzen (Anm. 110/1). Was Burckhardt in dem ersten, dem dritten und dem letzten dieser vier Absätze *gegen* ein gelehrtes Reden über Kunst ins Bewußtsein hebt, das wird mit dem in *diesem* Passus geäußerten "Dennoch" (im zweiten seiner vier Absätze) nicht ausdrücklich widerlegt. Die *Warnung:* wir dürfen das Wunder, in dem die Kunst uns anspricht, nicht durch unser Reden über sie zum Verstummen bringen, und die *Forderung:* "allein wir *müssen* von der Kunst sprechen", scheinen sich hier unvermittelt zu überkreuzen. Diejenigen Arten akademischer Kunstaneignung, an die man damals zuerst hätte denken können, |110| werden nur genannt, um als "Äußerlichkeiten" von der gesuchten Lösung des Dilemmas ausgeschlossen zu werden.

> "Freilich begegnet der Dozent und jeder, der von Kunst reden will, bald einer mächtigen Schranke: Die Kunst ist nämlich, abgesehen von der Poesie, derjenige Geist, welcher nicht redet, sondern baut, bildnert und malt; sie ist das Ungesprochene als solches, das was eben deshalb in Formen und Tönen lebt, *weil* es im Worte nicht leben könnte. Deshalb ist von dem wahren Mysterium des

einzelnen Kunstwerkes nie zu reden, und bei weiterm Forschen wird der tiefste Grund der Kunst überhaupt nur immer rätselhafter, und alle Besprechung derselben mehr oder weniger eitel. Es ist eine lächerliche Prätension, dergleichen unter dem Namen 'Idee des Kunstwerkes' ermitteln zu wollen. Das Geheimnis der Natur kann man durch Forschung und Spekulation mehr und mehr einengen, das der Kunst nie.

Allein wir *müssen* von der Kunst sprechen, weil sie uns zu mächtig bedingt und umgibt. (So wie sich der Untertan, so unwissend er sein mag, das Politisieren über die Mächtigen, die über ihn verfügen, nicht mehr nehmen läßt.) Wir fühlen die Kunst, uns gegenüber, als geschichtliches Phänomen ersten Ranges und als hohe aktive Macht im Leben. Äußerlichkeiten, woran man sie fassen kann, gewährt sie genug: Das Monumentale an ihr ist eng mit der Geschichte von Völkern, Religionen, Dynastien und Kulturen verflochten. Das Technische an ihr verflicht sich mit allen übrigen Techniken der Welt. (Und Plinius hat sie sogar von da aus, ja von den Stoffen aus, zu schildern unternommen.) Das Biographische macht schon eigene Bibliotheken aus.

Und bei alledem bleibt der Einzelne ohne Antwort, wenn er fragt: durch welche Kraft die Griechen wohl möchten zu so wunderbaren Götterbildern, die Abendländer des 13. Jahrhunderts zu einer so wunderbaren Gestaltung ihrer Kathedralen, und Rafael zu so wunderbaren Madonnen gelangt sein? - Und wie von all diesem unabhängig die Musik wieder ganz für sich auf so wunderbare Weise den Geist symbolisieren könne? |111|

Und weil die Kunst ein Wunder ist, so ist auch unser individuelles Verhältnis zu ihr ein Geschenk der Gottheit; schon die gute Stunde und das plötzliche intime Ergreifen - jene Momente, da geschrieben steht, daß das Kunstwerk die Seele treffen soll - sind nicht vom Willen abhängig; ähnlich wie das Ergreifen jedes Anblickes aus Natur oder Menschenleben, der uns hundertmal unberührt gelassen und dann uns plötzlich einmal in merkwürdiger Schärfe als hochbedeutend entgegentritt."

Der mittlere Gedanke dieses Passus (am Ende des zweiten und zu Beginn des dritten Absatzes) besagt, mit den Beispielen gesprochen: Die Standbilder des Zeus in Olympia, der Athena im Parthenon waren - nach der Art ihrer Aufstellung, der Beschaffenheit ihrer Stoffe und in der (uns noch bis zu einem gewissen Grad rekonstruierbaren) Bildung ihrer Form - so *nur* auf dem Boden der griechischen Polis (im Umkreis des perikleischen *Zeitalters)* und im Glanz des homerischen Mythos denkbar; die gotischen Kathedralen bedurften einer gänzlich neuartigen *Technik* des Baugerüstes, zu der es vor 1200 noch keine Grundlagen gegeben hatte; die Werke Raffaels kann man in ihrem Unterschied zu Michelangelo und in ihrer eigenen Entwicklung zur *Biographie* Raffaels in Beziehung setzen. Doch damit ist zumeist

nur etwas über Politik und Religion der Zeit, über die Entwicklung der Technik, über die Person des Künstlers, jedoch nur selten etwas über die Erscheinung der Kunst gesagt. Mit der Wiedergabe einer Äußerung Burckhardts bemerkt Heinrich Wölfflin in dem letzten seiner Vorträge über Burckhardt ('Jacob Burckhardt und die Kunst' von 1938): "Das Vorhandensein großer Kunst war ihm eine Tatsache, die eben ihre eigene Wurzel hat und aus der Umwelt nicht abgeleitet werden kann. Im Grunde bleibt sie unerklärlich: 'der gewaltige innere Bildtrieb, der allen Geist in Formen auszudrücken gezwungen ist, bleibt uns in der griechischen Kunst wie für alle großen Kunstzeiten ein Mysterium" (Gedanken zur Kunstgeschichte, 3. Aufl. 1941, S. 142).

Die Frage: "durch welche Kraft ..." - wieviel auch immer sie an unerläßlichen Bedingungen ermitteln kann - überspringt, wenn sie sich als 'Begründungs'-Forschung versteht, den Wesenszug der |112| eignen Spontaneität der Kunst. Das "Mysterium", von dem Burckhardt spricht, ist kein Einspruch gegen Einsicht. Mit seiner Qualifikation des "Schönheits"-Charakters der Kunst als eines "Wunders" respektiert Burckhardt den Sachverhalt, daß der Innenraum von Chartres, das Gefüge der Parthenon-Giebel, ein Madonnenbild Raffaels sich in der Gegenwart ihres Erscheinens erfüllen. Die Rede vom "Mysterium" respektiert den Sachverhalt der Autarkie, den Zusammenhang von Glanz und Undurchdringlichkeit, in dem uns die Fragmente griechischer Plastik in London oder München, Porträts aus dem Mittleren Reich, Raffaels Fresken im Vatikan, Mozarts Klarinettenkonzert ansprechen, auch wenn sie nicht in der Sprache der 'Zunge' sprechen.

Noch um 1800 gebraucht man das Wort 'Verklärung' in der buchstäblichen Bedeutung des Ins-Klare-Gelangens. Bei Burckhardt (im dritten Passus, hier 3. 102) klingt in der uns gewohnten neueren Bedeutung des Verwandelns die ältere noch mit. Dem "Wunder" der Kunst entspricht diejenige Art von Sehen(und Hören), die Burckhardt mit "Anschauung" meint. *Dieses* Anschauen ist nicht eine Stufe auf dem Weg zum Begriff oder ein Faktor des Begreifens, sondern der Gegenpol zu derjenigen Erkenntnishaltung, die das Begreifen zu einem (wie Hegel sagt) Verzehren macht.

In dem Widerstreit, den Burckhardt in diesem fünften Passus zum Bewußtsein bringt, dem zwischen Rätselhaftigkeit und Begründen-wollen, zwischen dem Sehen dessen, was sich zeigt, und dem Suchen des Wodurch und des Wozu erscheint *die Diskrepanz von In-sich-Stehen und Aneignung.* Die Lösung, die in diesem Passus von Burckhardt erst nur gefordert wird ("Allein wir *müssen* von der Kunst sprechen, weil sie uns so mächtig bedingt und umgibt"), läßt sich an dem Doppelsinn des Namens 'Aneignung' verdeutlichen.

Aneignen *kann* In-Besitz-Nehmen heißen. Ein In-Besitz-Nehmen nicht im individuellen, wohl aber im transzendentalen, die 'Menschheit' eines jeden Menschen betreffenden Sinn ist der Grundzug der neuzeitlich-europäischen Naturwissenschaft. *Kant* hat diesen Grundzug in der ersten seiner 'Kritiken' (in der Vorrede zur zweiten

Auflage der 'Kritik der reinen Vernunft') |113| am Begriff des *Experimentes* kurz erläutert. Wir schreiben der Natur vor, welchen ihrer Aspekte sie uns darzubieten hat, damit sich unser (der cartesianische) Anspruch, sie begreifen zu können, verwirklichen läßt. Dies ist zunächst - seit Galilei und Newton - der Aspekt der Ortsveränderung, in dem sich die Gesetze der mechanischen Energie erforschen lassen. Es werden später dann auch die verschiedenartigen Regionen von Umwandlung, unter denen sich auch das Funktionieren von Selbsttätigkeiten, also die 'dynamischen' Energien erforschen lassen. Und es sind jetzt auch die vielerlei Prozesse der Erzeugung, der Produktivität, unter denen sich die Regeln der Züchtung (seit Darwin), die Strukturen der Information (seit der Biogenetik und Kybernetik) erforschen lassen. Alle drei Forschungsperspektiven: Mechanik, Dynamik, Information, sind - unter dem Einheitsstiftenden Gedanken der Perspektivität - zum ersten Mal vereint bei *Leibniz.* Kant hat in seiner *dritten* Kritik bemerkt, daß es eine Verfassung der Natur gibt, die sich nicht 'begreifen' läßt. Seine Erklärung (in den ersten Paragraphen der 'Kritik der Urteilskraft'), das "interesselose Wohlgefallen" sei der Verzicht auf das Interesse an der "Existenz der Gegenstände", meint in Wahrheit den Verzicht auf den Verbrauch der Gegenstände. Die "Lust" am Schönen (wozu auch das Schreckliche des "Erhabenen" gehören kann) ist das freudige Zusammenstimmen mit dem Nicht-In-Besitz-genommen-werden-können eines Dinges, eines Menschen, eines Raumes, weil das Schöne nur im Gegenüber sein kann, was es ist. (Anm. 114/1)

"Allein wir *müssen* von der Kunst sprechen": das ist auch hier nicht, wie ein flüchtiges Lesen vermuten lassen könnte, ein *bloßes* 'Dennoch' (das den Widerstreit lediglich akzeptierte). Es ist vielmehr die *Konsequenz* der Nicht-Begreifbarkeit, so wie sie hier gemeint ist: nämlich als das Wunderbare dessen, was wir hören und sehen.

Das nicht besitzen wollende Zusammenstimmen mit dem, was *ist* (mit dem, was *möglich* ist), in der Kunst ebenso wie in der Natur (von der Burckhardt am Schluß des nächsten Passus, in dem vorletzten Absatz dieses Textes spricht - und mit ähnlich verhaltenem Pathos, wie er vordem die Kunst ein "Mysterium" genannt hat), ein solches |114| Übereinstimmen bedarf der *Schulung* des Hörens und Sehens. Und das besagt in "unserer Zeit": der Belehrung darüber, was andere - frühere und entferntere - Regionen "waren, wollten, dachten, schauten und vermochten" (Einleitung zur' Griechischen Culturgeschichte', S. 3).

Wir würden uns, würden wir nicht belehrt, ein Madonnenbild Raffaels nur im Hinblick auf das darin 'ausgedrückte' Menschenbild, allenfalls noch nach seinem Zeit-'Stil' aneignen, die einen mit enthusiastischem Feuer, die anderen mit ausgebreiteter Kennerschaft (zwei Weisen der Aneignung, die Burckhardt im nächsten Passus nennt). Wir würden, würden wir nicht belehrt, an einem gotischen Dom die Technik bestaunen, der himmelstrebenden Gläubigkeit nachtrauern oder das theologische System seiner architektonischen und bildlichen Symbolik untersuchen.

Wir würden, würden wir nicht belehrt, die Ägineten in München immer noch nach dem idealistisch-realistischen Maßstab der Abbildhaftigkeit beurteilen, nach dem die (nun entfernten) Ergänzungen Thorwaldsens gefertigt worden waren.

Wir müssen über Kunst Sprecher, weil uns nur auf diesem Weg das "Organ" für die jeweilige "Macht" ihrer *Gegenwart*, die jeweilige Verfassung ihres In-sich-Stehens geweckt werden kann. Wir müssen uns die Nicht-Besitzbarkeit, die Nicht-Verwertbarkeit aneignen.

Was meint der merkwürdige Vergleich mit dem "politisierenden Untertan", mit dem Burckhardt sein "Allein wir müssen ..." zu erläutern versucht? Wird hier nicht die Macht der Kunst doch mit der Macht eines Politikers - in diesem Fall eines Monarchen - verglichen? Aber dann hieße doch das Über-die-Kunstsprechen sich von ihrer Macht zu distanzieren? Diejenigen "Mächtigen", die über den Untertan "vertilgen", sind in dem Vergleich die Mächte der Blindheit, in die *unser* Verfügenwollen über alte und neue Kunst sich verkehrt. Wir müssen in diesem Fall "politisieren", um die belastende Macht des blinden Aneignens zu überwinden und zu der befreienden "Macht" des Gegenübers zu gelangen. |115|

Ein kunstgeschichtlicher Lehrstuhl *kann* die Kunst in der 'Geschichte'(in ihren biographischen und historischen Bedingungen) zum Verschwinden (zum Verstummen) bringen. Er kann aber *auch* die karthographischen Mittel, die "unsere Zeit" braucht, weil ihr ein ererbter Orientierungssinn fehlt, bereitstellen; und er kann (mit diesen Mitteln) "das Wunder" zeigen: die "Aneignung" des Nichtbesitzbaren befördern, die "Anschauung" *lehren.*

Die lebenslange Beschäftigung Burckhardts mit *Rubens* kann für diesen Sinn kunstgeschichtlichen Arbeitens, für diesen Sinn von "Aneignung" ein Beispiel sein. (Anm. 116/1) |116|

§ 8 *Exkurs: Die Phasen in Burckhardts Rubens-Studium*

Das 1951 erschienene Buch des Basler Kunsthistorikers *Emil Maurer* 'Jacob Burckhardt und Rubens' (Anm. 117/1) hat den *Weg* dieser Aneignung erkennbar gemacht. Burckhardts Alterswerk, die wahrscheinlich erst nach den 'Beiträgen zur Kunstgeschichte von Italien', im August 1896, also im letzten Lebensjahr abgeschlossenen 'Erinnerungen aus Rubens' (Anm. 117/2), ist die Summe und zugleich letzte "Verklärung" eines fünfundvierzigjährigen Umgangs mit Rubens, der Burckhardt in den Wandlungen und Entfaltungen aller seiner Beschäftigungen mit bildender Kunst gleichmäßig begleitet, *gleichmäßig:* in dem Gewicht, das hier in der "zyklischen" (Anm. 117/3) Aneignung *eines* Lebenswerks das Nacheinander und Nebeneinander der drei Quellenregionen in Burckhardts kunstgeschichtlicher Arbeit: nordeuropäische Gotik, italienische Renaissance und griechische Klassik, kontinuierlich begleitet und damit an diesen Wandlungen *deren* "Kontinuität" sichtbar macht, - bis zu dem "ästhetischen Erdbeben", das für Burckhardt "von der Betrachtung des PergamonAltars in Berlin (1882) ausgeht" und Burckhardt "die Beherrschung des Pathos durch die Komposition als eine ethische Leistung" - sowohl der früheren ('klassischen') griechischen, als auch der Rubens'schen Kunst - bewußt werden läßt: "Burckhardts letztes Buch über Rubens - die Gleichung mit Homer - kündigt sich an, in einem griechischen Augenblick." (Die Zitate nach Maurer, S. 246f.)

Dieser lebenslange Umgang mit Rubens *vor* dem späten Buch ist nur aus den zahlreichen verstreuten Bemerkungen in früheren Schriften und Vorträgen, in Vorlesungsmanuskripten, Reisebriefen und, vor allem, den Galerienotizen Burckhardts in seinem umfangreichen Nachlaß zu erschließen. Das geleistet zu haben, ist das Verdienst der "ebenso scharfsinnigen wie tiefgründigen Monographie" Emil Maurers (s. Kaegi VI, S. 695). Wir werden in Anlehnung an die Rekonstruktion der Arbeitswege Burckhardts durch Emil Maurer an Bilderläuterungen Burckhardts von seinem ersten Buch 'Kunstwerke der belgischen Städte' bis zu seinem letzten, den 'Erinnerungen aus Rubens' (Anm. 117/4) die Stadien dieses Weges kennzeichnen, um damit unsererseits das Verhältnis von Sehen und Sagen, von Rätselhaftigkeit der Kunst und eben *deren* "Aneignung" zu erläutern. |117|

Dabei wird der Form des *Weges* eine besondere Symptomatik zukommen. (Emil Maurer unterscheidet in jedem seiner beiden Buch-teile- 'Burckhardts Rubens-Kenntnis', 'Burckhardts Rubens-Bild' - drei Stadien: Frühzeit, "italienische Jahre" und Spätzeit. Wir sind, nicht zuletzt bei der Lektüre dieses Buches, zur Unterscheidung von vier verschiedenen Stadien oder Phasen gelangt.) Innerhalb des Gesamtweges kommt, auch nach den Berichten Maurers, einem Zeitpunkt das Gewicht eines grundlegenden Einschnittes zu, in dem ebensosehr das Vorhergehende

resümiert, wie neue Einsicht eröffnet wird. Das ist Burckhardts Vorbereitung auf die erste Behandlung von Rubens in dem viersemestrigen Turnus, den die Gedanken "Über die Kunstgeschichte als Gegenstand eines akademischen Lehrstuhls" eröffnen.

Burckhardt handelt von Rubens erst beim zweiten Durchgang des Zyklus. (Beim ersten Durchgang hatte die ausführliche Behandlung des dritten Teils, der Renaissance, auch das vierte Semester noch ausgefüllt, s. hier. S. 70). Vor der ersten und der zweiten Wiederholung des Zyklus bereitete sich Burckhardt auf den letzten, den Barock-Teil in jeweils mehrmonatigen Museumsreisen vor, bei denen die Werke von Rubens im Mittelpunkt standen: im *Sommer 1877* (von Ende Juni bis Anfang September) *München,* im *Sommer 1879* hauptsächlich *London,* auf der Rückreise noch *Paris.* Eine weitere dieser nordeuropäischen Museumsreisen (wie sie nun mit der Fortsetzung der Italienreisen alternierten) machte er im *Sommer 1882* nach Kassel Braunschweig, Berlin, Dresden und Prag und, nochmals mit dem Schwergewicht auf Rubens, im Juli und August dieses Jahres nach *Wien* und *München.*

Während dieser oft über mehrere Wochen ausgedehnten Besuche desselben Museums macht sich Burckhardt (ähnlich wie schon bei der Vorbereitung des 'Cicerone' - nun im Gedanken an die Basler Vorlesungen) ausführliche Notizen. Sowohl die kleinen (handgroßen) Hefte, die er vor den Werken benutzte, als auch die größeren Quartblätter, auf denen er diese Notizen abends, im Hotel, ausarbeitete, sind großenteils erhalten. Sie dienten ihm - mehrfach neu geordnet, zuerst nach thematischen, später nach systematischen Gesichtspunkten - als Grundlage der Vor- | 118| lesungen; und sie wurden dann, im Alter, zur Grundlage des Rubens-Buches.

Den Darlegungen Maurers ist nun zu entnehmen, daß (in Verbindung mit den Erinnerungen an Wien, London, Paris und Florenz) die Aufenthalte in den Sommermonaten 1877 und 1884 in *München* entscheidend für die endgültige Würdigung der Kunst des Rubens in Burckhardts Rubens-*Buch* geworden sind. Diesen beiden "Begegnungen" (Maurer, S. 100) gehen die ersten zugangsöffnenden Eindrücke voraus: das Studium der großen Kirchen-Gemälde aus Rubens' erster großer Schaffenszeit in *Antwerpen* und *Brüssel* - am Ende von Burckhardts Studienzeit, *1841* (also 35 Jahre vor der einschneidenden Begegnung in München), und die erste längere Beschäftigung mit der Rubenssammlung der Alten Pinakothek im *August 1856.*

Es genügt hier, den jeweils anderen Kernpunkt dieser verschiedenen Stationen aufzuzeigen, um begreiflich zu machen, was das Postulat aus der Eröffnungsstunde von 1874: "Aber wir *müssen* von der Kunst sprechen", bei Burckhardt meint. Wir brauchen dabei jeweils nur die Ausgangs- 'der Einschnittdaten hervorzuheben und aus der - beim Œuvre dieses Malers - jedesmal überaus großen Zahl von Zeugnissen (allein in München notierte Burckhardt 1877 65 Gemälde) (Anm. 119/1) nur wenige Einzelbeispiele, die sich nach den Notizen oder den späteren Beschreibungen

Burckhardts als Schlüsselbeispiele ansehen lassen.

1 Der Dramatiker

Burckhardt ist Rubens zuerst in dessen eigener Heimat, in Flandern begegnet. Im September 1841 macht er die Belgienreise, aus dem sein erster Cicerone 'Kunstwerke der belgischen Städte', hervorgegangen ist. "Zum erstenmal Auge in Auge mit den belgischen Originalen wird Burckhardt zwischen Beseligung und Beleidigung hin- und hergeworfen " (Maurer, S. 173). Vor der "feisten brabantischen Natur", den schwülstigen "Henkern, Bachanten und Faunen", den "fetten zinnoberrot |119| und blau schattierten Körpermassen", "von der Unwürdigkeit, Himmelsunfähigkeit seiner Heiligen, von dem oft überwältigenden Prunk und Pomp so mancher seiner Bilder" solle der Besucher absehen (GA I, S. 154). Aber dies gerade darum, um sich "des Ungeheuren, das Rubens geleistet", freuen zu können. Und damit meint Burckhardt "das feurig pulsierende Leben", mit dem "die einzelnen Figuren", was sie "an idealer Schönheit" verlieren, "an Lebensfülle" gewinnen (GA I, S. 154). Die "heroisch gespannte Dramatik" (Maurer, S. 36), die Rubens in den Kirchen und Museen Antwerpens als den "Dichter einer bewegenden, gegenwärtigen Passionsgeschichte und festlichen Marienverklärung" hervortreten läßt (Maurer, a. a. O.), überwältigten den Dreiundzwanzigjährigen, dessen Blick damals vom Einklang der "Idealität" Raffaels mit der Sakralität der spätmittelalterlichen Bild- und Baukunst - wie in Köln - geprägt war.

Die großen Passionsbilder, von denen er am höchsten die *Kreuzaufrichtung* in der Kathedrale von Antwerpen [B 1] schätzte, verteidigte er emphatisch gegen den Vorwurf mangelnder Schönheit und Heiligkeit. Solche Vorwürfe legten einen hier verfehlten Maßstab an und gingen damit an der *eigenen* Größe dieser Kunst vorbei:

> "Rubens wird meist unbillig beurteilt; man legt kurzweg einen idealistischen Maßstab, etwa die Bilder Raffaels, an seine Leistungen und klagt dann über seine unreine Darstellungsweise der Menschengestalt und über seine 'gemeine' Phantasie. Allerdings von Raffaels göttlichem Schönheitssinn, von der Heiligkeit altkölnischer Bilder ist Rubens weit entfernt; auch kann man nicht einmal behaupten, daß er Naturalist sei, indem gar manche seiner Figuren lebendig nicht denkbar sind, denn er hat die Natur oft weit übertrieben. Aber eins hat er vor *allen* Malern voraus, die intensive Bezeichnung des kräftigsten Lebens im einzelnen und die des darzustellenden Moments im ganzen. Rubens ist im höchsten Grade *dramatisch;* man vergesse nicht, daß er Zeitgenosse Shakespeares war. Die Momente, die er darstellt, sind immer hochbedeutend; sie |120| haben ihn oft genug über seine eigenen Mittel hinausgerissen. In solchen Fällen reicht zwar seine Darstellungskraft reichlich hin, nicht aber seine Darstellungsweise " (GA I, S.

153).

Burckhardt verdeutlicht das am Vergleich mit *Veronese,* an dessen Bildern sich Rubens mehr gebildet habe "als nach seinen niederländischen Lehrern".

> Bei Veronese habe er sich "jene Prachtfülle und jenen Farbenrausch, jene Fixierung des Menschen in den glücklichsten Momenten seines physischen Daseins angeeignet. Aber sein Genius trieb ihn weiter; er fügte das Element der lebendigen Handlung bei, welches bei Paul Veronese zwar mächtig genug hervortritt, wo er es anwenden *will;* aber er will es eben selten. Rubens dagegen ist vorzugsweise der Maler der Handlung " (a. a. O.).

In diesen Zug der Dramatik, der Handlung, des "Momentes" - der den jungen Burckhardt von dem "Titanen" Rubens sprechen läßt - sieht Burckhardt auch in seinen späteren Zuwendungen zu Rubens einen Grundzug dieser Kunst, nur daß, wie er dann sieht, damit allein noch nicht das Geheimnis der Größe dieser Kunst erfaßt ist.

"Alle seine Gestalten",sagt Burckhardt an einer Stelle seines Rubens-Buches, in der er den Einwand der "Überladenheit" zurückweist, *"leben irgendwie im Momente mit und der Moment in ihnen"* (XIII, S. 437; K. S. 81). Und man werde, wenn man seine Werke unter diesem Gesichtspunkt sehe, bemerken, daß Rubens alles vermeidet, was dieser Momentaneität abträglich sein könnte. Er ist "ein Feind der Überfüllung" (wie oben). Als Beispiele dafür führt Burckhardt auch in diesen späten Erinnerungen Altarbilder aus Amsterdam und Brüssel an (den 'Lanzenstich' in Amsterdam, zwei 'Anbetungen der Könige' in Brüssel und in Amsterdam). Zu dem "1624 für den Hochaltar der Abtei St. Michel"in Antwerpen gemalten Dreikönigs-Bild [B 2] sagt er: |121|

> Es habe "eine dramatische Entwicklung und Lichtverteilung, einen gewaltigen Aufbau und eine kecke Fernwirkung ohnegleichen; die Mitte des Bildes, etwas nach oben, nehmen die nach dem Kinde gerichteten Augen des Mohrenkönigs ein; Maria, rechts stehend mit dem Kinde, prachtvoll isoliert, wiegt ideal den ganzen (für den Blick zusammengeschobenen) Halbkreis von acht Stehenden und Knienden und zwei Reitern auf; hinten gegen die Luft Kamele und Gefolge " (XIII, S. 439; K., S. 83).

In einem noch zu den Einleitungsstücken des Rubens-Buches gehörigen Passus über "die wesentliche Größe des Meisters" (XIII, S. 391; K., S. 23) hebt er nun, im Alter, zwar auch Rubens' Fähigkeit zur "Darstellung des Ruhigen, Seienden" hervor, wobei man sich mit der Bemerkung, er werde "den Beschauer je nach Anlage und Stimmung hinreißen oder abstoßen: nur gleichgültig läßt er keinen", an die Zwiespältigkeit seiner eignen ersten Begegnung mit Rubens erinnert fühlt. Und er

hält auch jetzt noch daran fest: sein Ideal braucht sonst niemandes Ideal zu sein und wir besitzen Edleres, Feineres, Seligeres, im Himmel und im Olymp und in der Erdenwelt einzelner anderer Meister." Doch jetzt fährt Burckhardt fort:

> "Daneben aber hat er seine eigene Weise der 'Verherrlichung des Menschen in all seinen Kräften und Trieben [Fromentin], sobald er an sein großes Hauptthema, das *Momentane,* kommt: hier rufen, und zwar in zahllosen Bildern, 'das Feuer und die Wahrheit der leiblichen und geistigen Bewegung' [ebenfalls nach Fromentin] jenes stets neue Erstaunen hervor, welches man bei gar keinem Maler von ferne so empfindet. Seine Begeisterung und sein gewaltiges *Vermögen für das 'Geschehen',* im Gesamtmoment sowohl als in den Einzelgestalten, läßt ihn unbedenklich zugreifen, da wo die meisten übrigen sich würden besonnen und bedacht haben " (XIII, S. 391; K., S. 24). |122|

2 Der Erzähler

Die Betroffenheit von der Dramatik der großen Altarbilder in den Kirchen und den aus Kirchen stammenden Werken in den Museen Belgiens - von denen einst der Weltruhm Rubens' seinen Ausgang genommen hatte - steht für den jungen Burckhardt in einem Zusammenhang mit seinen damaligen Studien des gotischen und spätgotischen (rheinischen, burgundischen, niederländischen) Mittelalters. Ein *neuer* Rubens, ein anderes Bild, ein anderer Kreis von Werken gehört in den Umkreis seiner Zuwendung zur Kunst und zur Kultur *Italiens:* 1846 eine erste große, über ein halbes Jahr ausgedehnte Italienreise, 1854 die 'Cicerone'-Reise, im Winter 1855/56 die ersten Exzerpte, im Sommer 1859 die Niederschrift der 'Cultur der Renaissance in Italien', dazwischen, im Winter 1856/57, eine erste Vorlesung zur Architektur der Renaissance, 1867 die 'Baukunst der Renaissance in Italien'.

Während der letzten Phase dieser 'Italien'-Studien, im Winter 1861/62, hält Burckhardt in Basel einen Zyklus von fünfzehn öffentlichen Vorträgen über Kunst und Altertum (Anm. 123/1). Einer dieser Vorträge (an zwei Abenden im November 1861) hatte 'Peter Paul Rubens' zum Thema, ein anderer, 'Über Betrachtung von Bildern und Galerien' (im Februar 1862) endet "mit einer Apotheose des großen Flamen" (Maurer, S. 61). Zwar weiß man vom Inhalt dieser Vorträge nur aus wenigen Notizen und aus Berichten der Basler Zeitung. Aus der daraus gewonnenen Übersicht Emil Maurers wird aber doch der Zusammenhang dieses neuen Rubensbildes Burckhardts mit seiner jetzt erwachten Zuneigung zur"klassischen" Kunst Italiens erkennbar.

In zweifacher Hinsicht steht diese neue Rubens-Erfahrung in einem fast antipodischen Verhältnis zu dem früheren Rubens-Zugang Burckhardts. Emil Maurer spricht von einer "Peripetie in Burckhardts Rubens-Liebe" (S. 221). An die Stelle der thematischen Intentionen tritt jetzt die *bildnerische Form.* Burckhardt beachtet und rühmt an den Werken, die ihm jetzt als vorbildlich erscheinen, deren "malerische" "Einheit" (Maurer, S. 224). |123| Schon im 'Cicerone' hatte er Rubens mit Tizian verglichen und ihn den "Prometheus des Kolorits" genannt (Maurer, S. 219). Und in der Beispielauswahl tritt nun an die Stelle der relativ frühen Altarbilder in Antwerpen und Brüssel die große Reihe der *antik-mythologischen* und *historisch-allegorischen Darstellungen* aus späteren Schaffensepochen.

Ein zweiter Gesichtspunkt dieses neuen Rubensbildes: Die Bewunderung gilt jetzt weniger dem "dramatischen" Augenblick der Handlung als dem epischen Reichtum des *Erzählens.* Burckhardt entdeckt - zugleich mit dem venezianischen Erbe des Malerischen in der Bildgestaltung - das *Poetische* in Rubens' Bildphantasie. "Mitten in den systematischen Studien zur Form der Renaissancekunst stimmt Burckhardt der

entscheidenden Differenzierung der 'Idealität' zu. Er anerkennt, daß 'das Göttliche', um zu erscheinen, sich verschiedener Formensprachen bedienen könnte. Selbst das strotzende Leben bei Rubens meint nicht nur sich selber in seinem körperlichen Jetzt und Hier. Mit seinem eigentümlichen Kolorit, mit seinem Liniengefühl, mit seiner Faktur, die immer auf das Bildganze und die Erzählung - nicht auf einzelne Gestalten - deutet, schafft er eine epische 'Sprache' " (Maurer, S. 227).

Fragt man, wo der Einschnitt zu dieser Wendung in Burckhardts Rubens-Zugang liegt, so wird man zwar in Burckhardts erster großer Italienreise von 1846 schon Vorzeichen dafür bemerken können (Maurer, S. 221). Entscheidend wird für diese Wendung aber erst eine spätere und größere Begegnung mit Rubens geworden sein, die den beiden Vorträgen vom Winter 1861/62 (und Rubenserwähnungen in Vorlesungen zwischen 1862 und 1864 - S. Maurer S. 67 f., S. 228 - 235) in näherer Erinnerung stand. Bei diesen Vorträgen (und Vorlesungen) hatte Burckhardt zu einer unmittelbaren Vorbereitungsgrundlage zwar nur die große Sammlung von Rubens-Stichen in Basel. Einen frischen Eindruck und neue Notizen nach Originalen hatte er aber von jüngeren Reisen. Und seine eigne Beispielauswahl lehrt, welche Bilder von daher nun für ihn im Vordergrund standen. Im Werkkatalog aus einer Vorlesung vom Sommer 1863 stammt "von den etwa zwanzig genannten Werken ... ein Drittel aus der Münchener Pinakothek: Darstellungen aus der alten Geschichte und Allegorien" (Maurer, S. 69). Und |124| "im Rubens-Vortrag von 1861 hat die Pinakothek unter allen Museen die hellste und beweisendste Präsenz" (Maurer, S. 62). Burckhardt war zuletzt in München im August 1856. "Man darf die Entdeckung des 'anderen' Rubens also in München vermuten, im Jahre 1856" (Maurer, S. 69).

Auch für unsere Wahl eines Einzelbeispiels bieten sich die Notizen an. Unter den Werken aus der Pinakothek, "die Burckhardt in den Rang des Beispielhaften erhoben hat", ist das erste die *Amazonenschlacht* (1616/18; B 3]). Dieses "mythologische" Gemälde, das für Burckhardt seit diesem Besuch von 1856 eines der wichtigsten Bilder der Pinakothek geblieben ist, kann hier den neuen Zugang zu Rubens' Kunst illustrieren.

Zwar gehört der Begriff der "mathematischen Form", mit dem Burckhardt seine Hinweise auf dieses Bild in dem späten Vortrag 'Über erzählende Malerei' von 1884 und in dem Rubens-Buch einleitet, dem in einer noch späteren Phase erst reflektierten Gedanken der "Äquivalente' zu. Aber mit dem Phänomen der bildnerischen Ruhe, in dem das heftige Geschehen *erzählt* wird - hier verkörpert in der einheitsstiftenden Bildbedeutung der Brücke - , hatte dieses Werk für Burckhardt offensichtlich auch schon bei jenen ersten Zugangswendung einen beispielhaften Rang.

> "In der Amazonenschlacht (Pinakothek in München) dominiert schon die gewölbte steinerne Brücke als ruhige mathematische Form das ganze Getümmel; auf der Mitte derselben aber hat Rubens jenes furchtbare Quintett ertönen lassen. Theseus

erlegt die Königin Thalestris; ein Grieche reißt über den Rücken von Theseus' Roß das Banner der Amazonen zu sich herüber, und die Bannerträgerin, die von ihrem Kleinod nicht lassen will, wird damit von ihrem Pferd herunter gerissen; darunter genau in der Mitte starrt uns eine enthauptete Leiche entgegen. Auf beiden Seiten des Abhanges gegen das Gewässer hin geht das wildeste Schicksal von Rossen und Reiterinnen symmetrisch seinen Gang; unten wollen sich zwei Amazonen durch Schwimmen retten."

Diese Schilderung hat Burckhardt aus seinem Vortrag 'Über erzählende Malerei' (XIV, S. 312; M., S. 204) fast wörtlich in das |125| Rubens-Buch übernommen: als eines der Hauptbeispiele bildnerischer *"Symmetrie"* und des Bild-*"Gleichgewichts"* innerhalb des großen Passus über die "Äquivalente" (XIII, S. 427 - 437; K. S. 68 - 80), auf den wir im nächsten Stück eingehen.

Emil Maurer zieht in seinem Referat der Notizen Burckhardts zu den beiden Vorträgen vom Winter 1861/62 das Fazit: "Rubens geht aus diesem pädagogischen Cicerone als der reinste 'Maler des Geschehens' hervor; der Superlativ ist in der Anwesenheit von Raffael und Tizian ausgesprochen. Die Proklamation meint den Dichter der *Amazonenschlacht* (München): den ruhig glühenden Erzähler, der seine Ballade zwischen Ferne und Nähe hält - nicht den überwältigenden Dramatiker der Antwerpener *Kreuzaufrichtung.* Burckhardt bindet die höchste epische Begabung sogleich an einen antiken Bildstoff und an eine halb vergegenwärtigte, halb entrückte Bildwirklichkeit. Der Name Homers kündigt sich an; zugleich ist der Name Shakespeares, der mehr eine zeitgemäße Metapher als eine echte Analogie gewesen war, verschwunden.

Damit zeigt sich das Verblassen des gesamten jugendlichen Rubens-Erlebnisses an. Die Florentiner und die Münchener Eindrücke überlagern die frühen Antwerpener; der gewaltige Erzähler verdrängt den gewaltsamen Dramatiker. Die Wandlung vollzieht sich in und neben dem Renaissance-Bild, dem Burckhardts ganze Anstrengung dieser Jahre gilt; heimlich, unvollständig und nur halb bewußt " (Maurer, S. 227 f.).

3 Der Architekt

Die *erste* der Wandlungen in Burckhardts Rubens-Studien (wir können sie im Anschluß an Emil Maurer die *italienische* Einsicht nennen) läßt sich als eine "Verlagerung der Akzente" begreifen: von dem "dramatischen" zum "epischen" Grundzug der Rubens'schen Kunst, von der Betroffenheit angesichts der Leidenschaft seiner Intentionen, zum "Genuß" seiner bildnerischen Substanz und seines poetischen Reichtums, von den vorwiegend kirchlichen Werken der früheren, zu den vorwiegend allegorisch-historischen Werken der späteren Schaffensepochen. (Im Gedanken an eine - hier im vierten Stück zu besprechende - letzte Werkphase Rubens', |126| die

auch für Burckhardt in seiner letzten Studienphase eine nochmalige Steigerung darstellt und die thematisch durch eine Reihe später Landschaftsbilder gekennzeichnet ist, ließe sich dem mythologischen und allegorischen Werkbereich gegenüber von einer *mittleren* Schaffensepoche bei Rubens sprechen.)

Die *Verlagerung* von dem "dramatischen" zu dem "epischen" Akzent in Rubens' Kunst wirkt sich aber kaum als Konflikt aus; das frühere Rubensbild tritt in jener zweiten Phase nur in den Hintergrund. Daran muß man denken, um die Tragweite der nun zu beachtenden *dritten* Phase begreifen zu können. Erst mit ihr wird die (jetzt neu erfahrene) *Ruhe* der künstlerischen *Gestaltung* in ihrem eigenen *antipodischen Bezug* zu der *Bewegtheit* der dramatischen Bild-*Gehalte* aufgenommen.

Mit dem erneuten eingehenden Rubensstudium, zu dem der Vorlesungszyklus zur Kunstgeschichte in seinem Barock - Teil Burckhardt seit *1877* veranlaßte, konnte die einstmalige "heimliche Bewunderung des Vitalen, Kraftvollen und Gewaltigen", die während der italienischen Zeit in Burckhardts Äußerungen über Rubens in den Hintergrund gerückt war, mit der in dieser zweiten Phase in den Vordergrund getretenen "Gegen-Bewunderung", nämlich der "des Maßes und des Ausgleichs, der Begrenzung und Beziehung" (Maurer, S. 266 f.) nun in ein sich *wechselseitig* anerkennendes, *gegenseitig* aufrufendes Spiel gelangen.

Mit dieser Erkenntnis der Polarität, des gespannten Ausgleichs zwischen Kraft und Gegenkraft ist der Gedanke geboren, der dann in Burckhardts Rubens-Buch als die Lehre von den *"Äquivalenten"* erscheint (in einem eigenen größeren Abschnitt XIII, S. 427 - 437; K. S. 68 - 80). Die Darlegung dieses Gedankens besteht - nach einem Exkurs über die "Komposition" in der Malerei der venezianischen und römischen Vorbilder Rubens' - in zwei Schritten. In einem kurzen (knapp einseitigen) Ansatzpassus (mit nur einem Beispiel) nennt Burckhardt zunächst stichwortartig den *bildgesetzlichen Grundzug* der "Äquivalente" und dessen eigene Vielfältigkeit überhaupt, die Rubens mit seinen großen italienischen Vorbildern, Tizian und Veronese, Raffael und Caravaggio, teilt (XIII, S. 430 f.; K. S. 72 f.). Erst danach (auf neun Seiten und mit dreizehn wei- |127| teren Beispielen) erläutert Burckhardt die besondere Gestalt, zu der diese "Äquivalenz"-Struktur in der individuellen Eigenart der Rubens'schen Kunst: in der"bewegten Erzählung", in der Darstellung des "Momentanen", gelangt.

An dem Bildgesetz der Spannung und des Ausgleichs von Kontrasten, das vom *Sehen* des Bildes das *Einsehen* in sein Gefüge verlangt, und dem Burckhardt den Namen der "Äquivalente" gibt, zeigt er *als erstes* die Vielfalt seiner Akzente und deren eigenen Zusammenhang:

> "Diese Äquivalente treten natürlich nicht abgesondert auf, vielmehr durchdringen sie sich gegenseitig; wenn man z. B. eine lichte und eine dunkle Masse sich

symmetrisch entsprechen oder wenn Farbfläche gegen Farbfläche wirkt, so werden noch ganz andere Gegensätze in Formen und Ausdruck hinzukommen, und vor allem werden *optische* Werte sich aufwiegen können mit den *idealen* Werten. Auch das Bewegte, wenn es das Ruhige aufwiegt, kann hierher gehören, ganz besonders aber die moralische und geistige Bedeutung gegenüber der moralischen und geistigen Unterordnung. Diese Aufzählung könnte hier noch viel weiter geführt werden; genug, daß Akzente der verschiedensten Gattung und Würdigkeit in einem Bilde sich zusammenfinden können."

Die "Äquivalente" sind also nicht nur antithetische *Form*-Prinzipien, Gesetze der Bildarchitektur, sondern antithetische Bezüge auch zwischen Bildbau und Bildthema, zwischen konträren "Akzenten" innerhalb des Themas, Spannungen zwischen "optischen" und "moralischen" Werten. Beispiele dafür ließen sich aus allen eigenhändigen Bildern von Rubens gewinnen und fast jede der Bildbeschreibungen in Burckhardts Rubens-Buch könnte dafür herangezogen werden. Von den vierzehn Beispielen, die Burckhardt innerhalb des Abschnitts über die "Äquivalente" behandelt, die meisten davon aus der Alten Pinakothek, werden wir drei auf das folgende (vierte) Stück dieses Exkurses aufsparen, weil sich in ihnen der Äquivalenz-gedenke mit einer weiteren, noch späteren Einsicht Burckhardts in den Rang der Rubens'schen Kunst verbindet. |128|

An einem anderen dieser vierzehn Beispiele, der *'Amazonenschlacht',* hatten wir schon die zweite Phase in Burckhardts Rubensstudium zu erläutern versucht. Burckhardt war an diesem Bild zunächst (um 1860) der Grundzug der bildnerischen Einheit *trotz* der immensen 'barocken' Dynamik bei Rubens aufgegangen, die Ruhe der Gestaltung *trotz* der Vehemenz der bewegten Aktionen. Das Schlüsselphänomen in diesem Bild dafür: die "gewölbte steinerne Brücke", die ja nicht nur den ruhenden Pol der Bild-*Fläche* ausmacht, sondern, indem sie auch das unendlich Entfernte (den Herkunftsbereich des Flusses) mit dem Kreis der gestürzten Amazonen ganz vorn verbindet, und die Erde, auf die die Stürzenden fallen mit dem Himmel, unter dem die Menschen mit ihren Pferden kämpfen, auch die Einheit des Bild-*Raumes* zur Erscheinung bringt. - In Burckhardts Alterswerk wird diese Bildeinheit erläutert durch die Rede von den verschiedenen "Kontrasten", "welche als unvergleichliche Äquivalente wirken" und dem Bild *im Ganzen* die geheime Ruhe geben, die die "mathematische Form" der Brücke anzeigt (XIII, S. 437; K. S. 77). Dieser *Kontrast*-Gedanke ist Burckhardt offensichtlich erst in der dritten Phase seiner Rubensstudien, also um 1877, bewußt geworden.

Wir wollen den "Äquivalenz"-Gedanken Burkhardts an dem ersten und dem letzten jener vierzehn Beispiele illustrieren. Wahrscheinlich haben diese beiden Beispiele wegen der Einfachheit ihrer antithetischen Struktur die Rahmenplätze in dem Äquivalenz-Abschnitt erhalten.

Die Einleitungsbemerkung, wonach "Akzente der verschiedensten Gattung und Würdigkeit in einem Bilde sich zusammenfinden können", wird sogleich an einem Beispiel demonstriert (hier [B 4]):

> "Ein schönes Beispiel der einfachsten Art mag vorläufig eine wahre und wohltuende Verteilung dieser Akzente klar machen: das Kniebild des Auferstandenen mit den vier großen Sündern (Pinakothek von München); hier wiegt Christus schon optisch als lichter, nackter Leib in Dreiviertelansicht die im Schatten ihm gegenüber Zusammengruppierten auf, den guten Schächer, den hl. Petrus und den König David, und auch die tief gegen ihn gebeugte Magdalene, obwohl diese noch zur Lichtmasse gehört; ihm aber bleibt beinahe die Hälfte des Bildes und der |129| ganze große moralische Akzent, und dies bei tiefem Seelenausdruck der Übrigen " (XIII, S. 430; K. S. 72).

An das Ende der Beispielreihe zur Erläuterung des Äquivalenzgedankens stellt Burckhardt ein Bild aus Wien, an dem er noch einmal auf das generelle Moment der Ausgewogenheit zwischen "optischen" und "moralischen" Akzenten bei Rubens verweisen kann [B 5]:

> "Endlich von so vielen Beispielen, welche noch anzuführen wären, ein solches von besonders einfach sprechenden Äquivalentien, das eigenhändige Bild der Wiener Galerie: Der heil. Ambrosius, welcher den Kaiser Theodosius von der Schwelle der Kirche abweist. Hier sind die beiden Gruppen optisch und moralisch wie auf der Goldwaage gegeneinander abgewogen: links der energische Imperator mit seinen drei Adjutanten, wovon einer oder der andere die Frage wohl mit Gewalt zu erledigen fähig wäre, aber die Gruppe hat das Licht hinter sich und ist im Schatten gegeben und zwei Stufen tiefer, welche Theodosius eben hinansteigen will: auf diesen Stufen rechts der. Heilige mit seinen ganz ruhigen, meist bejahrten Begleitern, materiell hilflos, aber in vollem Lieht, in leuchtendem Bischofsmantel und mit majestätischer Gebärde und hochehrwürdigen Zügen " (XIII, S. 436 f.; K., S. 80).

Der größte Teil der Beispiele zur Struktur der "Äquivalentien" erläutert den Zusammenhang, in dem dieses generelle *Gestaltungs*-Gesetz mit dem "großen *Hauptthema"* (XIII, S. 391 ; K., S. 24) des Rubens, der Dramatik des Geschehens, steht. Gleich nach dem Einleitungsbeispiel ('Christus und die reuigen Sünder') fährt Burckhardt fort:

> "Erst aber aus der Verbindung solchen Könnens und Wollens mit der *bewegten,* zumal der stark bewegten und reichen *Erzählung* entstehen dann jene erstaunlichen Werke, welche man wohl nur durch einen dem Rubens eigenen inneren Hergang erklären kann. Eine *riesige Phantasie* für sich allein, auch zu voller Glut entzündet, hätte nur einen untergeordneten, bunten Reichtum

hervorgebracht; anderseits würde eine *bewußte, allmähliche Konstruktion* der Bilder aus Äquivalenten nicht weiter geführt haben, als andere Maler auch schon gelangt waren. Bei Rubens |130| muß noch *eine weitere Kraft* gewaltet haben." (XIII, S. 431; K., S. 73; die drei unteren Hervorhebungen v. Verf.)

Zur Erkenntnis dieser "weiteren Kraft", also *Rubens'* Art der Verbindung von bildenden Können und bewegter Erzählung, wird Burckhardt erst bei der letzten Phase seines Studienwegs gelangt sein. Der Gedanke der Äquivalente selber, des wechselseitigen, gegenstrebigen *Zueinandergehörens* von "Phantasie" und "Komposition", von Geschehen und Stand, von Handlungszeit und Bildraum muß ihm aber als ein Grundzug der Staunenswürdigkeit dieser Werke schon 1877 bewußt geworden sein.

Diese Einsicht bedeutet ebenso sehr die endgültige Abkehr von dem (in der Romantik poetisierten) *Genie*-Begriff der Ästhetik wie von dem (im Klassizismus schon zu Rubens' Zeit idealisierten) *Mimesis*-Begriff der Ästhetik, - die Abkehr also von der Verwechslung der Kunst mit dem Künstler ebenso wie von der Reduktion der Kunst auf das lehrbare Können, - die Abkehr von der Autonomie ebenso wie von der Akademie. Die Kunst ist *als* Kunst *Welt*-"Potenz".

In dem (nur aus Notizen bekannten) Vortrag 'Über Betrachtung von Bildern und Galerien' forderte Burckhardt schon im Winter 1861/62, es sei zu bedenken, daß die Malerei "doch nicht bloß der Ausdruck der schönen Seele", sondern "der Ausdruck einer vollständigen, im Künstler und seiner Zeit und Kultur vorhandenen *Welt* ist, und notwendig" (Maurer, S. 226). Und am 10. August 1877, also während jener ersten seiner Barock-Vorbereitungen für das Basler "Kunstgeschichts"-Kolleg, schreibt er aus dem kleinen (nahe beim Königsplatz gelegenen) Münchner Hotel an den Freund Norbert Grünfinger (der als Student der Jurisprudenz Hörer in Burckhardts Vorlesungen gewesen war und später, während seiner juristischen und politischen Tätigkeit in Basel, Burckhardt zuweilen auf Reisen begleitete) (Anm. 131/1):

"Wenn man mir hätte im 20. Jahr meines Lebens die Augen öffnen können über meinen Studiengang ... , - dann würde ich mich mit Händen und Füßen im Namen meiner Freiheit, d.h. meiner Blindheit gewährt haben. Es hat alles so kommen müssen wie es gekommen ist, und wer seine Arbeitskraft bis in späte Jahre bewahren und auf Gegenstände wenden darf, die ihm wenigstens |131| nicht antipatisch sind, der soll nur nicht klagen, sondern dankbar das Maul halten. In der Kunstgeschichte ist *meine* individuelle Aufgabe, wie mir vorkommt, diejenige, über die Phantasie vergangener Zeiten Rechenschaft zu geben; zu sagen, was diese oder jene Meister und Schulen für eine Vision der Welt vor sich gehabt haben " (Briefe VI, S. 165).

Der "Ausdruck der Welt" (nach der zuvor genannten Vortragsnotiz) ist Burckhardts

Alternative zum "Ausdruck der schönen Seele". An einem Bild, einem Œuvre, einer Kunstepoche die von ihnen - sichtbar gemachte "Vision der Welt" wahrzunehmen, ist Burckhardts Alternative zur Beschränkung auf die Formengeschichte oder die Semantik.

4 Der Maler

Nach der Erkenntnis des spezifisch 'barocken' Grundzugs der *"Augenblicklichkeit"* seit der ersten Rubens-Begegnung Burckhardts in Belgien, dem späteren Gewahrwerden des *Baugesetzes* in der Bildform, sowie des auf die frühere "Dramatik" folgenden *epischen Reichtums* in den mythologischen und historisch-allegorischen Werkbereichen seit den 'italienischen' Jahren und schließlich, seit 1877, der Einsicht in die komplementäre Einheit der vielgestaltigen Bild-"Aspekte" im Gedanken der *"Äquivalente*", - nach diesen drei großen Phasen in Burckhardts Rubens-"Aneignung" läßt sich nochmals von einem neuartigen, das Bisherige erweiternden und steigernden Gesamteinblick in Rubens' Kunst bei Burckhardt sprechen.

Maßgeblich für diese letzte Erweiterung waren für Burckhardt ein erneuter Aufenthalt in *London,* im Sommer 1879 (an den er auf der Rückreise noch einen kürzeren Aufenthalt in *Paris* anschloß), und die letzen Galeriebesuche, im Sommer 1884, in *Wien* und in *München.*

Die Bedeutung dieser abermaligen - und nun letztmaligen - Vorbereitungen zum Barock-Teil des "Kunstgeschichts"-Kollegs vom Sommer 1884 geht aus dem Resümee der Museumsnotizen und brieflichen Äußerungen Burckhardts bei Emil Maurer hervor. "Im Sommer 1883 waren |132| es geradehin Gedanken an Rubens, die den Fünfundsechzigjährigen nochmals zu einer Reise nach Wien bewegten. Ein neuer Kontakt mit den vielseitigen kaiserlichen Sammlungen war doppelt wünschbar, nachdem sich die kunstgeschichtlichen Vorlesungen auf fünf Wochenstunden ausgedehnt hatten. 'Ich bin seit 1872 nicht mehr dort gewesen und habe von den dortigen Rubens und Venezianern doch nur Erinnerungen, welche im Verblassen begriffen sind ...' [an Grüninger, 22. Juli 1883]. Allein noch einmal schob sich vor die Pflichtreise eine italienische Sehnsuchts- und Wehmutsreise, die Abschiedsreise nach Rom. Raffael und Claude Lorrain waren ihre Schutzgeister. - Im folgenden Sommer lockte ihn abermals der Süden zu einer 'Greisentour' nach der Lombardei. Doch nun forderte die Einsicht in die Abnahme der Kräft, 'die letzte grössere Reise' [an v. Preen, 19. Dezember 1884], nach Wien, nicht länger aufzuschieben. Burckhardt verwand das 'zu große Opfer' gegenüber dem akademischen Amt - vier Wochen einsamen Galeriestudiums - durch die Gewißheit, 'in Kunstkenntnis große Fortschritte zu machen' [an Grüninger, 7. August 1884] ... Die Letztmaligkeit aller Eindrücke zwang den Betrachter, es 'diesmal gründlicher' zu nehmen als zwölf Jahre zuvor und die Wände 'in aller Ruhe abzuweiden' [an Oeri-Burckhardt, 14. August

1884] "(Maurer, S. 115).

Auf der Heimfahrt von diesem letzten Aufenthalt in Wien besuchte Burckhardt, ebenfalls zum letzten Mal, München. Während dieser Galeriebesuche im Sommer 1884 in Wien und München, muß Burckhardt, wie Maurer sagt, "den Plan eines Werkes über Rubens gehegt haben" (S. 116). Maurer schreibt über diese Abschiedsstudien Burckhardts in der Alten Pinakothek: "Der Aufenthalt in *München* dauerte nur vierzehn Tage - allein es war eine entscheidende Zeit. Die Notizen über Rubens verraten sich sogleich als Essenzen. In wenigen formelhaften Sätzen entlädt sich der Gedankenschatz, der, ausgebreitet, die 'Erinnerungen' ausmachen wird. Die 'optischen und moralischen Äquivalente' werden definiert, die Metapher von den wilden, doch gezügelten "Rossen seines Sonnenwagens" |133| ist geboren. Vor den Werken der Pinakothek erinnert Burckhardt das, was er später als Erinnerungen äußern sollte. Die Kernsätze des späteren Rubenswerkes - selbst Sprachbilder - sind vor diesen Bildern eingefallen " (S. 119).

"Die Rosse seines Sonnenwagens sind feurige Tiere, aber sie dürfen nicht mit ihm durchgehen" (XIII, S. 430; K., S. 72). Das ist die *Einsicht* des Äquivalenz-Gefüges, die Burckhardt schon dem früheren München-Aufenthalt von 1877 verdankt, aber nun in ein, den eigenen Mythos-nahen Rang dieses Gefüges selber zur Sprache bringendes mythologisches Bild gefaßt. Auch die Steigerung der Äquivalenz-Dimension auf den Bezug des "Optischen" zum "Moralischen" bringt, in der erneuten Gegenwart der Münchner Werke, nur die Einsicht von 1877 in eine endgültige Sprachform. Und dennoch besteht Burckhardts Eindruck, während dieser letzten Galeriebesuche "in Kunsterkenntnis große Fortschritte zu machen", so sehr zurecht, daß von diesem Sommer der Plan zu einem Rubens-Buch seinen Ausgang genommen hat: An die Notizen zu diesen beiden Galeriebesuchen in Wien und München schließt sich der erste Buchentwurf an (Anm. 134/1).

Worin besteht das Neue an Grunderkenntnissen in diesen letzten Galeriebesuchen, wenn es nicht die offenkundig schon früher gewonnene Einsicht in das *Baugefüge* der äquivalenten "Akzente" und dessen("erzählerische") *Welthaftigkeit* überhaupt sein kann?

Das Buch 'Erinnerungen aus Rubens' ist Burckhardts einzige Monographie eines Malers (eines Œuvres) (Anm. 134/2). In allen grösseren Arbeiten zur Kunst handelt Burckhardt sonst von Epochen, und Regionen, Gattungen und Themen oder Aspekten des "Auftrags" und der Aufnahme von Kunst. Und vor 1884 ist von einem Buchplan über Rubens noch nichts zu bemerken. Wir können die Frage darum auch in die Form fassen: Was hat Burckhardt in der erneuten Beschäftigung mit Rubens, dessen Werk ihn zwar von jeher angezogen hatte, aber doch bis dahin nicht dem |134| exemplarischen Rang der gotischen Baukunst (seit seiner Studienzeit), der italienischen Renaissance (seit dem 'Cicerone') und schließlich der griechischen

Plastik und Architektur (seit der 'Griechischen Culturgeschichte') gleichgewichtig hätte an die Seite treten können, dazu veranlaßt, diesem Werk einen solchen höchsten, einen ebenso sehr wie jenen Kunst-*Epochen* selber exemplarischen und epochalen Rang zuzusprechen?

Einen Schlüssel zur Antwort kann der Vortrag Burckhardts geben, in dem (noch in einen "systematisch" gehaltenen Titel gefaßt) die exemplarische Bedeutung Rubens' zum ersten Mal ausgesprochen ist, der Vortrag *'Über erzählende Malerei'* vom 11. November 1884. Dieser Vortrag ist - wie schon die Beispielwahl zeigt - im Gedanken an die unmittelbar vorausgegangenen Rubensstudien in Wien und München verfaßt worden. Der Vortrag *kann* Aufschluß in der genannten Frage geben, wenn wir uns dabei an die Äußerung in dem Äquivalente-Passus des Rubens-Buches erinnern (hier S. 131f. / 105), wo Burckhardt bemerkt, "eine riesige Phantasie für sich allein" könne ebenso wenig wie eine "bewußte allmähliche Konstruktion der Bilder aus Äquivalenten" das Erstaunliche der großen Werke des Rubens erklären - und darauf fortfährt: "Bei Rubens muß noch eine weitere Kraft gewaltet haben".

Dabei ist eines nach dem bislang Bedachten nicht zu erwarten: Diese "weitere Kraft" kann nicht eine, den beiden schon genannten, dem Reichtum des Erzählens und der Ruhe des Gefüges, noch an die Seite tretende dritte Kraft sein. Es kann sich bei dieser "weiteren Kraft" nur um eine Antwort auf die Frage handeln, *wie* denn jene beiden erstgenannten "Kräfte" bei Rubens nun *verbunden* waren. Eben *diese* Frage faßt Burckhardt hier in die der Bild-*"Entstehung*".

Burckhardts Antwort darauf - also seine Alterseinsicht in Rubens' Kunst - ist sein Gedanke der *plötzlichen "Vision"* bei der Entstehung von Rubens' großen und besonders seinen späteren Werken. Diese Wendung gebraucht Burckhardt erstmals | 135| in dem Vortrag vom November 1884. Und mit den meisten der Beispiele, die er in diesem Vortrag behandelt, wird dann auch in dem Rubens-Buch der Gedanke von den Äquivalenten erläutert, - oft mit den wörtlich gleichen Formulierungen.

In diesem Vortrag 'Über erzählende Malerei' stellt sich Burckhardt die Aufgabe, seine Basler Hörer darauf aufmerksam zu machen, daß das Ideal der "Historienmalerei" (also das Idol der offiziellen Kunst der Zeit) ein Mißverständnis ist. Der Anspruch auf historisch gelungene Illusion gibt die Sprache der Kunst preis. Die *Kunst* überzeugt (wie Burckhardt zunächst mit einem Hinweis auf die Fresken Raffaels im Vatikan erklärt) durch

> "eine ganz andere Art von Illusion als die, welche auf die zeitliche Wirklichmachung der Vorgänge ausgeht: Das Gemälde muß durch seine künstlerische Kraft eine solche Stimmung hervorbringen, daß man seinem Inhalt von vorn herein das Höchste zutraut." Die Hauptbedingung dafür sei, "daß von der Kunst nur verlangt würde, was sie aus innerm Berufe gerne gibt. - Und hier würde

man inne werden, daß sie wenig oder keine Freude hat an dem Tatsächlichen, wenn es weiter nichts als dieses gewesen ist, sondern daß sie nach derjenigen hohen Bilderwelt verlangt, welche die Völker und ihre Dolmetscher, die Dichter, geschaffen haben, im Anschluß an ihre Religionen, Mythen, Urgeschichten, Sagen und Märchen " (XIV, S. 306; M., S. 196).

Die (zu Burckhardts Zeiten) moderne Historienmalerei verkennt-ähnlich wie die damalige Denkmalsplastik -, daß die Sache der bildenden Künste nicht das ist, was sie mit den *Archiven,* sondern das, was sie mit der *Dichtung* verbindet: nicht die Konservierung, sondern die *Vergegenwärtigung.* Diese, dem damals aktuellen Gebrauch der Malerei (und Plastik) fremd gewordene, aber genuine Verfassung "erzählender Malerei" erläutert Burckhardt in diesem Vortrag an Bildern von Rubens aus Wien und München. |136|

Eine gewisse Ausnahme hinsichtlich des Standorts bildet lediglich das erste Beispiel, für Burckhardt schon seit längerer Zeit ein Paradigma großer "Erzählung": der *Zyklus aus dem Leben der Maria Medici* in Paris. (Maria Medici war im Jahre 1600 in Paris mit Heinrich IV. von Frankreich vermählt worden. Rubens war Zeuge der Hochzeit. Nach dem Tode ihres Mannes wurde sie zur"eigentlichen Regentin" von Frankreich. Die einundzwanzig Bilder dieses Zyklus sind 1625 vollendet worden, zu einem großen Teil freilich in Rubens' Werkstatt. Von den eigenhändigen Entwürfen, den Ölskizzen zu diesem Zyklus, befindet sich ein großer Teil in München. Von diesen in der Alten Pinakothek befindlichen Ölskizzen des Medici-Zyklus geben wir hier den Entwurf zur 'Ankunft der Maria von Medici in Marseille' wieder. Diese Episode hat Rubens auch eigenhändig ausgeführt.- [B 6].)

Was den modernen historischen Realismus an diesem Zyklus befremdete, die "allegorische" Gestaltung, macht - wie Burckhardt in dem Vortrag sagt -, gerade ihre gewaltige Überzeugungskraft aus. Rubens' "Bewußtsein der großen dramatischen Bestimmung, der Drang auch zum hoch Heroischen und Furchtbaren" sei hier vollständig durchgeschlagen. Man sehe hier, mit welchem Recht man damals "eine solche Riesenkraft des Lebendigmachens von allem und jeglichem" auch "für massenhafte Darstellungen aus der Zeitgeschichte in Anspruch genommen habe" (XIV, S. 308; M., A. 199).

Doch mit diesem Beispiel "zeitgeschichtlicher" Malerei will Burckhardt nur vorbereitet haben, woran ihm in diesem Vortrag hauptsächlich liegt: "Aber außer der Zeitgeschichte", so leitet er zum Hauptteil des Vortrags über, "hat Rubens die historische, die heilige und auch die mythische Vergangenheit in großen bewegten Szenen rastlos geschildert ... . Damit ist der eigentliche Inhalt des Vortrags genannt. Und Burckhardt fügt - für uns nun mit unverkennbarer Anspielung auf die letzte Sommerreise nach Wien und München - noch hinzu: und mit stets wachsendem Erstaunen kommen wir allmählich der unversiegbaren Quelle dieses Könnens näher

" (XIV, S. 309; M., S. 201). |137|

In zwei Absätzen erklärt er daraufhin, wie er diese "Quelle" versteht, um - nach einer Kennzeichnung der "Äquivalenz"-Bezüge - diese Erklärung an neun "erzählenden Bildern" aus Wien und München zu erläutern. Wir geben den Kerngedanken im Zusammenhang wieder und schliessen daran zwei besonders aufschlußreiche Bildhinweise an. - Der Kerngedanke wird zunächst (in dem ersten der beiden Absätze) als ein über alle Zeichen der Größe, die an Rubens' Werken im einzelnen zu rühmen sind, noch hinausragendes "wahrhaft zentrales Vermögen" vorbereitet, während im folgenden Absatz dann eben dieses Vermögen als die besondere Rubens'sche Art einer *einheitlichen Bild-Konzeption* umschrieben wird.

Nach der Bemerkung "wir kommen allmählich der unversiegbaren Quelle dieses Könnens näher", fährt Burckhardt fort:

> "Rubens besaß alle Gaben eines großen Meisters, und wenn seine Menschenbildung nicht nach jedermanns Geschmack und Stimmung ist, so gibt ihm doch die ganze Welt einen unvergleichlichen Reichtum der Phantasie, ein wunderbar lebendiges und sehr dauerhaftes Kolorit, eine seltene Kraft der Lichtdarstellung, endlich ein meisterhaftes Wissen und Können in allen Teilen seiner Kunst zu. Die souveräne Gabe jedoch, welche ihn stellenweise über alle übrigen Maler erhebt und welche alle jene und noch weitere Eigenschaften in ihren Dienst nahm, das wahrhaft zentrale Vermögen war von ganz besonderer Art, konnte sich auch nur entwickeln, wenn er jeden Vorgang räumlich und sachlich frei, ohne jegliche Rücksicht auf historische Illusion, vom Boden auf neu schaffen durfte.
>
> Wir lieben es, den wahrhaft großen Meistern Augenblicke zuzuschreiben, da sie künftige Kunstwerke wie in einer Vision vollendet vor sich sehen. Diese Vision scheint bei Rubens von reicherer Art gewesen zu sein als bei andern. Er sah zu gleicher Zeit vor sich eine ruhige, symmetrische Anordnung der Massen im Raum und doch die stärksten leiblichen und seelischen Bewegungen; er sah Licht |138| und Leben sich hauptsächlich von der Mitte des Bildes aus verbreiten; er sah seine triumphalen Farbenharmonien und Licht- und Schattenfolgen, wie sie kommen mußten, vor sich, und dies alles im Dienste einer Augenblicklichkeit, welche für ihn vielleicht das Wesentlichste, das Beglückende, das Hinreißende war. Die Hauptsache war: Rubens sah die Vision in gleichmäßiger Reife und Stärke vor sich, bevor er den Pinsel ergriff. Daraufhin konnten dann jene Bilder entstehen, welche der Beschauer, wenn er eine Minute die Augen schließt, nachher völlig verändert vorzufinden erwartet. Was will alle historische Illusion heißen neben dieser ergreifenden Täuschung, welche in der Kunst selbst liegt? Alle geschichtliche Genauigkeit ist der ausgesprochendste, unverträglichste Gegensatz zu dieser Art von lebendigem Geschehen, welches zugleich die mächtigste und

wohlgefälligste malerische Erscheinung mit sich führt."

Die neue Einsicht Burckhardts vom Sommer 1884 wird diese besondere Art der Rubens'schen Bildkonzeption sein, - seine Einsicht in die Sprach-Findung Rubens'. Die besondere Größe dieser Kunst: die universale Vielfalt ihrer Themen und der Reichtum im Spannungsgefüge eines jeden einzelnen Werkes, die Versammlung der leiblichen und sachlichen *Bewegungen* in der Anordnung der Massen im *Raum,* also die "Äquivalenz" in ihren vielerlei "Akzenten", das ist *insofern* nicht (wie bei manchen der Vorgänger und Zeitgenossen, die Burckhardt in den 'Erinnerungen' Rubens gegenüberstellt) eine "allmähliche Konstruktion" (hier S. '130 / 105), als Rubens die Einheit der Elemente *"zu gleicher Zeit"* vor sich sah. An Burckhardts Sprachgebrauch muß man hierbei beachten, daß er in einer zweifachen Bedeutung von "Augenblicklichkeit" spricht. Das eine ist die *"Momentaneität*", die den meisten Bildern Rubens' ihr Barock-Gepräge gibt, die Augenblicklichkeit also des Handlungs- des Entscheidungs- oder auch des Leidens-Charakters des jeweils Dargestellten (die ja auch in der Stille der späten Landschaften selten fehlt); dies die bleibende Ausgangseinsicht |139| in Burckhardts Rubensstudien. Das andere, das zuletzt noch als neue Einsicht hinzutritt, ist die Augenblicklichkeit in Rubens' Bild-*"Vision*".

Der Name "Vision" hebt hier die Simultaneität, die Gegenwärtigkeit im Voraugentreten der bildnerischen Einheit hervor, den Unterschied also zu jeder Art eines sukzessiven Kompositionsverfahrens. Ein Kulminationspunkt innerhalb des "Äquivalente"-Abschnitts in Burckhardts Rubensbuch ist die Gegenüberstellung der Rubens'schen 'Auferweckung des Lazarus' (in Berlin) mit dem Bild des gleichen Themas von Sebastiano del Piombo (in London). Hier verbindet Burckhardt den Gedanken der "Vision" mit dem dazugehörigen Gedanken, der "verhehlten Symmetrie":

"Zum Allergrößten in der Beherrschung der geistigen und der malerischen Äquivalentien gehört die *Auferweckung des Lazarus* (Museum von Berlin). Eine vorläufige Komposition, welche in einem sehr ausgezeichneten Stich wiedergegeben ist, war reich angefüllt mit Angehörigen, Schriftgelehrten und gestikulierendem Volk und würde ungefähr der Denkweise eines Francesco oder Leandro Bassano bester Art entsprechen. Aus dem Gemälde dagegen, einem eigenhändig ausgeführten, spricht die definitive Vision des Rubens; er hat alles in sechs unentbehrliche Gestalten zusammengedrängt und dem Christus die herrlichste Gebärde, das mächtige Herbeischreiten im Profil und den roten Mantel gegeben, dem Lazarus aber das rasche Heraussteigen aus der Tiefe und den dankerfüllten Blick; dazu Petrus gerührt zu Christus gewandt, und ein anderer Apostel, welcher auf Lazarus schaut; und ähnlich teilen sich die beiden in der Mitte knienden Schwestern: Martha, welche die letzten Binden des Bruders löst, und Maria Magdalena, deren Haupt die Mitte des Bildes einnimmt, zu Christus emporschauend. Neben diesem wundervoll einheitlichem Feuer erscheint das so

viel berühmtere Bild des Sebastiano del Piombo (National Gallery) als eine in aller Ruhe und Berechnung vollzogene Konstruktion, und von dem (man sagt durch Michelangelo hineinkomponierten) Lazarus, |140| allerdings einem sehr gelehrten Akt, geht die ganze Eiskälte der Absichtlichkeit aus. - In momentan 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. Gewiß hat mit dieser Rubens seine Arbeit nicht begonnen, sondern in seiner Vision wird sie sich von selbst mit eingestellt haben und samt den übrigen in seinem Innern gewachsen sein " (XIII, S. 432; K., S. 75f.).

Wenn Burckhardt in diesem Passus das Merkmal der "optischen Beruhigung", der "Symmetrie" allein betont, so entspricht das der sammelnden und versammelnden Aufgabe, die er sich mit diesem Buch selbst gestellt hat. Fragt man aber nach den alle früheren Einsichten krönenden (oder fundamentierenden) letzten "Fortschritten" in der Rubens-"Kunsterkenntnis" Burckhardts (nach dem Brief vom 7. August 1884, hier S. 133 / 106), dann ist es offensichtlich das "Inne-Werden" des "zunächst unbewußt" Genossenen, die Einsicht *in* das Geheimnisvolle, das Verhehlte selbst. Das Unbewußt-, Geheimnisvoll-, Verhehltsein selber ist das, was in seiner Bedeutung Burckhardt jetzt erst aufgegangen ist. Nicht die tektonische Ruhe, die das dramatische Geschehen in der Bildgestaltung findet, allein, ist das Kennzeichen der Größe dieser Kunst, sondern eben derjenige Sachverhalt, für den die Erfahrung spricht, daß jenes Äquivalenz-Gesetz meist gar nicht ins Bewußtsein tritt - für Burckhardt selber erst in späteren Stadien seiner Rubensstudien, und auch dann immer nur andeutend umschreibbar. Die "Symmetrie" bleibt in einem für die Bilderscheinung konstitutiven Sinn *verborgen.*

Dieser Gedanke des *Zusammenhangs* zwischen der "Vision" des Malers und der "Aneignung" des Beschauers bildet auch schon einen Kulminationspunkt in dem Vortrag "Über erzählende Malerei' vom November 1884. Die Bemerkung über die "geheimnisvolle optische Beruhigung", die Burckhardt in dem Rubens-Buch der 'Auferweckung |141| des Lazarus' anfügt, ist fast wörtlich aus dem Vortrag übernommen. In diesem ist nur der Anfang noch entschiedener: Das zu Sagende gilt von "den mächtigsten und reifsten Kompositionen des Rubens". Und der Geheimnischarakter der "Symmetrie" ist hier mit zwei Worten hervorgehoben: Erst allmählich wird der Beschauer inne, "daß die einzelnen Elemente einer mächtigen, aber nach Kräften verhehlten und verborgenen Symmetrie untertan sind" (XIX, S. 311; M., S. 202 f.). An beiden Stellen - im Vortrag wie im Buch - wird diese Bemerkung zusätzlich illustriert am *'Raub der Töchter des Leukippos' [B 7]*.

Von den beiden fast gleichlautenden Beschreibungen geben wir hier den Buchtext wieder, fügen aber zwei Varianten aus dem Vortragstext [V.] ein:

"Im *Raub der Töchter des Leukippos* durch die berittenen Dioskuren (München, Pinakothek) machen die beiden weiblichen Körper eine fast regelmäßige Lichtmasse genau in der untern Mitte des Bildes aus, um welches sich das übrige wie eine Wolke verteilt: nämlich die Entführer, Kastor und Pollux, die beiden Rosse und die beiden Putten. Diese acht Wesen zusammen füllen das genau quadratische Bild aus, auf dem Grunde einer hellen und saftigen Landschaft. Und nun findet sich [V.: "Das Erstaunen steigt, wenn man inne wird"] , daß jene beiden herrlich entwickelten Körper einander genau ergänzen, daß der eine genau den Anblick gewährt, welchen der andere nicht gewährt, und daß der Maler sie durch einen Zwischenraum von einander isoliert hat, so daß sie sich nicht schneiden. [V.:"Vielleicht wird man sagen: dies seien Künste der bloßen Gewandtheit und äußeren Meisterschaft; was aber weit darüber hinausgeht, ist das von jener Symmetrie ganz unbehelligte unglaubliche Feuer und die Wahrheit des Augenblicks."] Dazu das unglaubliche Feuer und die Augenblicklichkeit! Keiner sonst, all die Zeiten und Schulen auf und nieder, würde gerade dieses haben schaffen können" (XIII, S. 433; K. S. 76 [XIV, S. 311 ; M. S. 203]) .

An dieser Schlußbemerkung zu dem Leukippiden-Raub (im Rubens-Buch) ist zu erkennen, daß Rubens für Burckhardt seit dem Sommer 1884 eine andere Reichweite der Bedeutung, eine andere |142| Dimension von "Größe" erlangt hat, - derjenigen ähnlich, in der die griechische Plastik, die gotische Kathedrale, die Gemälde Raffaels, die Musik Mozarts für Burckhardt Erfüllungen dessen sind, was für ihn "Europa" heißt. Das "unglaubliche Feuer" und die "Wahrheit des Augenblicks" sind ja von jener "Symmetrie" nur insofern "unbehelligt", als sie von ihr nicht beeinträchtigt werden. Ohne sie, ohne diese "verhehlte" Bildgesetzlichkeit würde das Feuer nicht die unglaubliche Gegenwart, der Augenblick nicht die Wahrheit eines Traumes haben.

Mit dem Leukippiden-Raub beginnt in dem Vortrag von 1884 die Reihe der Hauptbeispiele (deren Beschreibungen dann fast alle in den Äquivalente-Abschnitt des Buches übergehen). Wir wählen daraus die Münchner 'Löwenjagd', die die Tragweite der neuen Einsicht Burckhardts umso deutlicher hervortreten läßt, als hier dem Thema selber weder ein historisches, noch ein kirchliches oder mythologisches Eigengewicht zukommt. Da Burckhardt die Beschreibung dieses Bildes ausdrücklich auf die vorhergehende bezieht, schicken wir diese auch hier voraus. Es handelt sich dabei um das letzte Bild einer Reihe, die Burckhardt selbst so kennzeichnet: "In der Galerie Lichtenstein (Wien [jetzt in Vaduz]) findet sich ein umfangreicher Zyklus großer Bilder, bestimmt zur Ausführung in gewirkten Teppichen. Rubens pflegte in solchen Fällen nicht kolorierte Kartons zu liefern; gemalte Ölbilder fielen ihm offenbar leichter. Das Thema war die Geschichte jenes heldenmütigen Publius Decius, der sich im Samniterkrieg den Todesgöttern weihen ließ, weil er damit seinem Heer den Sieg sicherte." "Von diesen großartigen Kompositionen" habe *Decius Untergang im Reiterkampf* " von jeher die meiste Bewunderung erregt." Wegen der abermaligen

Betonung des "Erstaunens" an ihrem Ende ist diese Bildbeschreibung auch unabhängig von ihrem Stufenverhältnis zum nächsten Beispiel hier von Gewicht: Der Reiterkampf "ist der Gegenstand einer vordern Gruppe, während weiter hinten in einem zweiten Licht Sieg und Verderben des Massenkampfes von links nach rechts schreiten. Es |143| sind drei Reiter: Decius auf steigendem Schimmel, sein nunmehriger Gegner auf einem ausschlagenden Braunen, und ein dritter, dessen Roß man kaum sieht; dieser hat im vorhergehenden Moment dem Decius die Lanze in den Hals gestoßen; vorn unten ein totes Pferd, Menschenleichen und zwei noch lebend Zuckende. Ich glaubte dies herrliche Bild längst zu kennen, wurde aber erst 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 Kolorites bewundert hatte. In der Mitte der Gruppe aber sind zwei Lücken Luft, durch welche man Teile entfernter Figuren sieht " (XIV, S. 312f.; M., S. 204f.).

Der Decius-Zyklus ist 1617 (im gleichen Jahr wie der Leukippiden-Raub) entstanden, die Münchner 'Löwenjagd' [B 8] ein Jahr später. Nach dem Decius-Beispiel fährt Burckhardt in dem Vortrag (und ähnlich dann im Buch) fort:

> "Allein Rubens dürstete nach noch wildern Aufgaben einer höchsten Augenblicklichkeit und fand sie in jenen furchtbaren Jagden auf die mächtigsten Tiere der Wildnis. In dem erstaunlichsten dieser Bilder, der Löwenjagd (Pinakothek in München) kommen die Köpfe des ausholendenden Helmträgers, des einen Löwen und des abwärts stürzenden Arabers in eine und dieselbe Vertikale, nur um ein weniges links von der Mitte des Ganzen, welche dem hellen Gewande des Arabers gehört ..." Im Rubens-Buch wird die gleiche Schilderung noch durch die folgende "mathematische Figur" erweitert: '...der Helmträger bildet zugleich mit den zwei auf der Erde Liegenden - dem Toten und demjenigen, welcher sich noch mit dem Dolch gegen die Löwin wehrt - eine gleichseitige Pyramide." Und hier setzt Burckhardt noch hinzu: "Freilich erst wer das Bild darauf hin ansieht, wird dies glauben. Man ahnt ja in der Regel auch nichts von derjenigen Pyramide, welche das Bild des '*Früchtekranzes*' (ebendort) heimlich beherrscht und beruhigt, indem sie die drei mittleren Putten zusammenfaßt." In dem Vortrag fährt Burckhardt nach dem Verweis auf die diagonale Mitte des Ganzen fort: In dieser wunderbaren Szene von sieben Menschen, vier Pferden und zwei Löwen sind alle |144| Motive völlig klar, und außer dem gegenwärtigen Moment ist der ebenvergangene und der nächstkünftige mit hineingemalt." - Das Beispiel schließt mit dem mythologischen Gleichnis, das Burckhardt später, in dem Rubens-Buch an den Anfang des Äquivalente-Abschnitts stellt (hier S. 134 / 107): "Gerade wo bei Rubens der Beschauer fürchtet, das Gespann seines Sonnenwagens möchte mit ihm durchgegangen sein, bewahrt er heimlich die sicherste Mäßigung " (XIV, S. 313; M., S. 205; XIII, S. 435; K., S. 78)

Zu Anfang des Vortrags ließ Burckhardt sein Thema dadurch anklingen, daß er auf den Unterschied der "modernen Historienmalerei und dem, was man am Anfang des 18. Jahrhunderts [also am Ende der Barockmalerei] hierunter verstand". Das von Tiepolos Fresken der vier Weltteile überwölbte Treppenhaus der Würzburger Residenz leitet über zu dem Kaisersaal, dessen Mittelfresko mit der Vermählung Kaiser Friedrich Barbarossa mit Beatrix von Burgund die Rückkehr des Landes Burgund in das Reich symbolisiert. Das Deckenfresko [B 9] stellt dar, wie die Braut in Apollons Sonnenwagen dem Bräutigam zugeführt wird. Ohne Zügel, nur mit der ausgestreckten Hand, bändigt der Gott die sich aufbäumenden Pferde, vier Schimmel, die in ihrer verschiedenen Farbtönung die Zeiten der Sonnenbahn verkörpern. (Anm. 145/1)

Wo, wie bei der Löwenjagd, das mimetisch Wahrnehmbare, das, was wir uns beim Registrieren des Anblicks vorstellen, in ein Extrem äußerer und innerer Energie entladen, zerfällt, bringt das Bild , sein eigener "geometrischer" Bau, eine - in die Dramatik des Vorgangs verhüllte - *Ruhe* zur Erscheinung. An dem wilden Gespann bewahrt die Hand des Wagenlenkers "heimlich die sicherste Mäßigung".

Dieses "Heimliche" ist keine unsichtbare Bedeutung, mit der das 'Sichtbare' über sich hinausweist. Das Verhältnis ist eher umgekehrt. Jene Symmetrie gerade macht erst das in Wahrheit *Gegenwärtige* des *Bildes* aus. Gerade das, was wir *ohne* sie 'feststellen', die dargestellte 'Wirklichkeit', ist - für sich genommen - *bloße* Vorstellung. Wir können uns an den Inhalt des Bildes erinnern, auch ohne vor dem Bild zu stehen. Nur *vor* dem Bild *sehen* wir, sei es nun "unbewußt" oder bewußt, teilnehmend oder über diese Teilnahme belehrt, was Burckhardt im Alter "Vision" nennt; und was |145| er an Rubens als dessen "gewaltige Kraft der Vergegenwärtigung" (XIII, S. 510; K., S. 171) rühmt: das Spiel zwischen der Dramatik der Szene und dem Rhythmus ihres Gesangs.

Die "noch wildern Aufgaben einer höchsten Augenblicklichkeit" sind darum *Aufgaben* für einen Maler, weil die wildeste Dramatik, die Extreme an äußerer und innerer Bewegung, um in einem Werk der Malerei verwirklicht zu werden, den höchsten Anspruch an diese von Haus aus statische Kunst stellen. Mit der technisch gekonnten *Illusion* einer Bewegungsfotografie, wie in der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, ist ja nichts "vergegenwärtigt". Es ist nur die Vorstellung, aber nicht die Gegenwart des Dramas erreicht.

Was Burckhardt hier an einem der großen Maler der Barockzeit (zwei Generationen vor Leibniz und Newton) als die Antinomie von *Ruhe und Bewegung* erkennt, das erkennt zur gleichen Zeit wie Burckhardt, auf der anderen Seite der Alpen, der Maler, dessen Malerei zwischen dem Studium der Werke Veroneses, Rubens' und Poussins im Louvre und der Arbeit "vor dem Motiv" in seiner Heimat der ständige Versuch der "réalisation" war, als die Antinomie von *Fläche und Raum.* Und so, wie man von den

Versuchen Cézannes sagen könnte: die Bildfläche selbst verwandelt sich dem realisierenden Sehen in die Schwingung des Lebens-Raumes (statt nur Medium des Perspektiv-Raumes zu sein), so sagt Burckhardt von Rubens: "und außer dem gegenwärtigen Moment ist der eben vergangene und der nächstkünftige mit hineingemalt".

Erst in dieser letzten Phase scheint Burckhardt diejenige Größe der Kunst des Rubens erkannt zu haben, die ihn den Plan eines eigenen Rubens-Buches fassen ließ. Der Gedanke einer "plötzlichen Vision ",die das zu malende Geschehen in einer bildnerischen Einheit aufnimmt, wird dabei entscheidend gewesen sein; und ineins damit die Einsicht in die Tragweite, die dem "Verborgen-", dem "Verhehltsein" der beruhigenden Symmetrien in Rubens' Werk zukommt. Burckhardt wird damit erst der Weltrang des vordem schon Bemerkten aufgegangen sein. Nun erst ist Rubens für Burckhardt, wie es am Ende des Basler Vortrags heißt, "der riesige Verwirklicher alles Geschehens". |146|

Das Gewicht dieser Bemerkung liegt offenkundig auf der Riesigkeit der *"Verwirklichung*". Die Größe des Geschehens, seine Vielseitigkeit, seine Spannweite vom religiösen Wunder bis zur Schrecklichkeit der Schlacht und zur Ekstase der Jagd, - die war Burckhardt als eine Auszeichnung dieses Malers des "Augenblicks" von Anfang an bewußt gewesen. Mit "wachsendem Erstaunen" muß ihn zum eignen Alter hin das Geheimnis der Vergegenwärtigung der Phantasie im Bild erfüllt haben.

In dem erneuten, erneut vertieften Angesprochenwerden von den schon lange vertrauten und geliebten Werken des Rubens in Wien und München im Sommer 1884 hört man einen Nachklang der jüngst vorausgegangenen Rubensstudien aus dem Sommer 1879 in *London.* Hier befinden sich die meisten der späten *Landschaftsbilder,* die Rubens, wie Burckhardt ausdrücklich vermerkt, "meist für sich gemalt zu haben" scheint (XIII, S. 513; K., S. 175). Auf sie zu verweisen, gibt das Thema des Vortrags 'Über erzählende Malerei' keinen Anlaß. Man wird aber diesen Kreis von Werken, in denen nun umgekehrt die *Stille* in Bewegung kommt, indem sie dargestellt wird, mit in Burckhardts Gedanken einbezogen sehen dürfen, wenn er gegen Ende des Vortrags das Fazit zieht:

> "Man kann abschließend über Rubens sagen: Von keinem Maler gab es auch nur annähernd so viele Kompositionen, welche mit so voller Hingebung und innerer Beglückung zu Stande gekommen scheinen als von ihm. Dies gilt gleichmäßig von seinen heiligen, mythologischen, allegorischen und genrehaften Szenen. Überall wirkt jene geheimnisvolle zentrale Kraft, jene Begeisterung, welche ihm für alle, auch die wunderlichsten Themata von bewegungsfähiger Art verliehen war. Was andern eine desperate Aufgabe erscheinen mochte, dem gewann er erst recht die Darstellungsfähigkeit ab."

Die Landschaften, zumal die ausgesprochen pastoralen: "weidende Kuhherde", "abendliche Heimkehr von den Feldern", die zahlreichen Sonnenuntergänge (oft mit Regenbogen), eine "Mondscheinlandschaft" (XIII, S. 514 f.; K., S. 176 f.) sind ihrem Thema nach das Gegenteil von "erzählender Malerei". Aber Burckhardts Alterszuneigung zu ihnen berührt sich mit der Bewunderung von Rubens' Kraft der Verwirklichung. In dem nach systematischen und thematischen Ge- |147| sichtspunkten gegliederten Rubens-Buch spart Burckhardt die "selbständigen Landschaften" bis zum Schluß auf. Diesen letzten Abschnitt leitet er mit einer Bemerkung ein, die den bis dahin zwar immer angewandten, aber nie eigens ausgesprochenen Gedanken *nennt,* in dem die Anstöße zu diesem Buch ihren Mittelpunkt haben: die Vermählung von Flandern mit Italien, von Norden und Süden, von neuerem und älterem Europa in dieser Kunst.

> "In den selbständigen Landschaften aber offenbart sich unmittelbar ein nordischer Mensch mit einem Rest von Traumhaftigkeit, welche sich als Landschaft zu äußern begehrt und noch Kraft und Lust dazu übrig hat neben einer riesigen sonstigen Schöpfung. Was die Natur zu ihm redete, oft gewiß nur leise Worte, das setzte sich in seinem Innern zu eigenen ergreifenden Visionen um, und so schenkte er es der Welt wieder " (XIII, S. 513; K., S. 175)

Wir geben eine kleinformatige 'Landschaft mit Hirt und Herde' aus Rubens' vorletztem oder letztem Lebensjahr (in der National Gallery) wieder: "ein fabelhafter Sonnenuntergang mit einer Herde vorn und einem Schlößchen rechts; der Horizont über der Hälfte des Bildes" (XIII, S. 515; K., S. 177; in der Anmerkung; - hier Abb. [B 12] , vgl. Abb. [B 11] und [B 13]).

5 "Aneignung" bei Burckhardt

Diese Hinweise auf die Stadien in Burckhardts Beschäftigung mit Rubens können den Passus der Eröffnungsvorlesung von 1874 über das Verhältnis zwischen Unberührtheit und Aneignung der Kunst erläutern. "Wir *müssen* von der Kunst sprechen": aus dem gleichen Grund, weshalb *sie* nur dann, wenn *wir* uns auf den Weg zu ihr begeben, *uns anspricht.*

Im Falle von Rubens zeigt Burckhardts lebenlanger Umgang mit dessen Werk - in den Galerien, in der Beachtung seiner politischen Bestrebungen und Unternehmungen, seiner Vorbilder, seiner Kenntnisse, seiner Auftraggeber - Veränderungen, die weniger den Charakter von Korrekturen als den von Vertiefungen oder Entfaltungen haben. Es sind von Schritt zu Schritt Dimensionserweiterungen. Das Urteil schon der Zeitgenossen, mit der Burckhardt |148| in dem Vortrag 'Über erzählende Malerei' den Hauptteil seiner Beispiele einleitet: Rubens sei "der größte

Erzähler aller Zeiten" (XIV, S. 308; M., S. 199), hat für Burckhardt seinen Sinn in der besonderen Bedeutung des Superlativs. Diese Werke sind nicht gradweise anderen vergleichbaren überlegen. Rubens ist nach Burckhardts Urteil in der Weise der "größte" Erzähler, daß er den barocken Vorrang des "Geschehens" (der "Augenblicklichkeit") mit der "epischen Fülle" der europäischen Dichtung und der "mathematischen" Gesetzlichkeit der italienischen Klassik verbindet. Er ist der *größte* Erzähler, weil er wie Homer mehr als Erzähler ist. Dies macht seinen - über die flämisch-niederländische Realistik, über die barocke Dynamik hinausgreifenden - Weltrang aus.

Die vier Beispiele, an denen Burckhardt im fünften Passus der Eröffnungsvorlesung die Rätselhaftigkeit der Kunst demonstriert - "Und bei allem bleibt der Einzelne ohne Antwort ..." (hier S. 111 / 90) - , scheinen eine zufällige Auswahl zu sein. Aber diese Auswahl ist für Burckhardt selber exemplarisch. Es sind die vier im höchsten Sinne "primären" Erscheinungen, an denen er damals maß, was Kunst sein kann: die Architektur und Plastik der klassischen Zeit Griechenlands, die gotische Kathedrale, die Madonnenbilder Raffaels, "die Musik", wofür für Burckhardt der Name Mozarts stehen kann. (Nicht genannt ist dabei nur die Dichtung.) Seit der Ausführung der mit dieser Stunde eröffneten kunstgeschichtlichen Vorlesungen, insbesondere seit den Jahren zwischen 1877 und 1884, würde er zwischen Raffaels Madonnen und "die Musik" wahrscheinlich noch den "riesigen Verwirklicher alles Geschehenden" (hier S. 146 / 116), Rubens, hinzugefügt haben.

Dieses rätselhaft Große in seiner Rätselhaftigkeit zum Sehen zu bringen,- gerade dazu bedarf es in "unserer Zeit" der "Anweisung und Belehrung", die auf das "Primäre und Mächtige" hinlenkt. Die Stadien in Burckhardts "Aneignung" der Kunst des Rubens zeigen, was dieses Hinlenken ins Anschauen meint, an dem "stets wachsenden Erstaunen" (hier S. 137 / 109) im eignen Sehenlernen Burckhardts.

Zu Burckhardts Erkenntnis des Bewundernswürdigen gehört der Weg der Kritik. Im Falle von Rubens steht dieser Weg seit dem Vorlesungszyklus zur Kunstgeschichte im Zusammenhang mit Burckhardts |149| Aneignung des Barock als einer eigenen großen Kunstepoche, der Renaissance ebenbürtig, wiewohl trotz aller "Stil"-Verschiedenheiten ihr verpflichtet. (Anm. 150/1)

Burckhardts Postulat "wir *müssen* von der Kunst sprechen", auch dann, wenn wir wissen, daß "der tiefste Grund der Kunst" bei weiterm Forschen "nur immer rätselhafter"wird, kann durch sein spätes Rubens-Buch erläutert werden. In mehrfacher Weise stellt Burckhardt hier seine Fähigkeit des "Sprechen"-Könnens in den Dienst des Sehen-Lehrens. Erstens: in der Anwendung seiner *kunstgeschichtlichen* Erfahrung auf die Klärung der Ausbildung, der Anregungen, der Auseinandersetzungen, der Gegensätze mit der früheren und der benachbarten italienischen Malerei (Raffael, Leonardo, Tizian und ganz besonders, unter immer

neuen Anstößen, Michelangelo, Veronese, Caravaggio), sowie im Vergleich mit anderen, von ähnlichen Bedingungen ausgehenden flämischen, holländischen, französischen Malern der gleichen Generation. - Zweitens wirkt sich seine Kenntnis der *Weltgeschichte* (der politischen, der sozialen, der kirchlichen Geschichte) Europas bei Rubens als ganz besonders hilfreich aus, - nicht nur nach dem historischen Schema 'Rubens und seine Zeit', sondern darum, weil die eigne Sprache dieser Werke vielfach mit den politischen Aufträgen, Wünschen und Fähigkeiten, die Rubens lange Zeit mit den europäischen Fürstenhöfen verband, im Zusammenhang steht (Anm. 150/2). Und drittens: In seiner - mit Rubens selber kongenialen - Vertrautheit mit den *Themen* dieser Kunst, dem Alten und Neuen Testament, der römischen Geschichte, der antiken Dichtung, der griechischen Mythologie.

Die sachliche Einheit, der Burckhardt in der Verbindung dieser verschiedenen Kenntnisbereiche bei seiner Hinleitung zu Rubens *Kunst* gerecht wird, kann auf die Sachbeschränkung (und zuweilen auch - Verfälschung) aufmerksam machen, die das "fachweise Trennen" zur Folge hat.

Kritisch auch im engeren, historisch-wissenschaftlichen Sinn des Wortes ist Burckhardts kunstgeschichtliche Arbeit während seiner Rubensstudien darin, daß er vor jedem Bild die Eigenhändigkeit des Werkes und seine Entstehungszeit prüft. Dabei |150| bedient er sich der damals schon erschienenen Rubensmonographien, der Museumskataloge und häufig auch Gesprächen mit Rubenskennern (wie dem jungen Wilhelm Bode). Mit Rubens' Arbeitsweise - dem komplizierten und differenzierten Werkstattverfahren, der Bedeutung seiner Ölskizzen - war Burckhardt von Grund auf vertraut.(Anm. 151/1)

Wir müssen von der Kunst *sprechen:* nicht, weil es außer einer 'visuellen Kommunikation' noch eine intellektuelle Information gäbe, sondern darum, weil dieses Sprechen ein Bestandteil des Sehens ist. Zwei Momente sind am Beispiel von Burckhardts Zugang zu Rubens für seine Erklärung, was im Falle der Kunst ein akademischer Lehrstuhl soll, entscheidend.

Das eine ist die *"Anschauung*"im Ganzen des Erkennens und des Lehrens. Die historischen Kenntnisse haben hier die Bedeutung einer Übersetzung, einer Brücke, um vor die Sache zu gelangen. Zwar kann das bloße Davorstehen, das bloße Zurkenntnisnehmen, genauso blind sein wie die bloße Theorie (oder die bloße Archivarbeit). Aber nur im Sehen der Erscheinung kommt eine Sache der bildenden Kunst zur Sprache. Die Kunstgeschichts-Vorlesungen sind vorwiegend Ausarbeitungen von Reisenotizen, oft an denselben Orten wiederholt erneuert. Emil Maurer, der in dem Kapitel 'Burckhardts Quellen' (S. 133 - 145) Burckhardts Arbeit der"Anschauung" an seinen Galerienotizen und deren Verhältnis zu den späteren Vortrags- und Buchtexten darlegt, hat selber das eindringlichste Beispiel dieser Arbeitsweise Burckhardts in den Vorbereitungen für den 1874 begonnenen

Kunstgeschichtszyklus erkannt:

"Burckhardt sah alsbald ein, daß mit Erinnerungen und alten Kollegnotizen nicht auszukommen war. Das neue Amt forderte neue Eindrücke. Während vierzehn Jahren, von 1872 bis 1886, hat er auf regelmäßigen, planvollen Studienreisen seinen Schatz an Anschauung erneuert und erweitert. Man errät, daß er mit dieser glücklichen Plage mehr als nur den Grund zu seinen Vorlesungen gelegt hat. Hier, fern von seiner Basler Gelehrten-Eremitage, rührte er an die 'Welt', an die politische, die soziale, die kulturelle, an die krude Wirklichkeit; er er-fuhr seine Erfahrungen. Dennoch: selbst die Stadt Rom wollte er 1875 'so |151| geschäftlich und gesetzlich traktieren' wie eine beliebige Kunststadt [an Grüninger, 13. April 1875] . Es waren Galerie- und Architektur-Reisen mit Studienplan und Notizbuch. Ein Vergleich der Reisenotizen mit der späteren Ausarbeitung lehrt, daß der Augenblick vor dem Original alles entschied. Der Kunsthistoriker Burckhardt ist kein Stuben-, sondern ein Galeriegelehrter. Man wird sich dieses wochenlange Ausgesetztsein, das spitze Bewußtsein von der Unwiederholbarkeit jedes Augenblicks um so anstrengender vorstellen, als ja nicht ein bestimmter Gesichtspunkt oder eine bestimmte Epoche, sondern immer alles und in jeder Hinsicht aufzunehmen war. - Der Ertrag - Galerienotizen in Ur- und Reinschrift - ist in erstaunlichem Reichtum erhalten geblieben. Dem 'homo paucorum librorum' [an v. Preen, 27. April 1870] galten sie als die reinsten und weitaus wichtigsten unter seinen Quellen. Aus ihnen hat sich sein endgültiges Bild der Kunstgeschichte konstituiert, wie er es während fast zwanzig Jahren vorgetragen hat" (Maurer, S. 71 f.).

Der Augenblick vor dem Original entscheidet alles. Das ist nicht die Empirie, die eine in der Theorie entwickelte Hypothese experimentell verifiziert (oder falsifiziert). "Anschauung" heißt bei Burckhardt, von dem, was, um gesehen zu werden, da ist, angeschaut zu werden. Die Einschnitte, die Burckhardts Umgang mit Rubens im Nachhinein in Phasen oder Stadien unterscheiden läßt, sind stets vom Anblick der Bilder, nicht "vom Schreibtisch" ausgegangen.

Ein Zeichen dafür ist Burckhardts neue Ordnung des Konvoluts seiner Rubens - Galerienotizen. Nach den (wie Maurer sagt) "entscheidenden" Aufenthalten in *London* (1879) bei den damals noch über viele Privatsammlungen verstreuten Spätwerken von Rubens, und in *Wien* und *München* (1884) erfährt die Gliederung der Notizen eine einschneidende Veränderung. Bis dahin wurden die Blätter - wie auch bei den anderen Teilen dieser Vorlesungsvorbereitungen - nach Bildthemen sortiert, von Madonnen und Heiligen Familien bis zu Porträts und Landschaften. "Nach den Einsichten in München und Wien (1884) hat die inhaltliche Gliederung den übergreifenden formalen Gesichtspunkten weichen müssen." Und Maurer fügt dieser Beobachtung - im Gedanken an alle Gliederungsversuche |152| Burckhardts - noch hinzu: "In jedem Falle hält sich Burckhardts Ausgangslage - vor einem Rohmaterial an Eindrücken und Katalognotizen - frei von jeder vorgefaßten 'Idee', sei sie

geschichtsphilosophischer oder geniepsychologischer oder formal-systematischer Art. Selbst der Anblick einer unermeßlichen schöpferischen Phantasie ist erst als ein Ergebnis, nicht schon als ein Ziel der Materialsammlung anzunehmen " (Maurer, S. 127).

An diese Freiheit von "vorgefaßten Ideen" als des Grundzugs seiner Art der "Anschauung" wird man denken dürfen, wenn Burckhardt in der Eröffnungsstunde darauf verweist, daß der "tiefste Grund der Kunst" bei weiterem Forschen "nur immer rätselhafter" werde, und diese Bemerkung dadurch noch bekräftigt, daß er hinzufügt: es sei "eine lächerliche Prätension, dergleichen unter dem Namen 'Idee des Kunstwerks' ermitteln zu wollen".

Die Erfahrung, die sich in diesem Postulat ausspricht, äußert sich an einem zweiten Grundmerkmal, das den Weg von Burckhardts Rubensstudien auszeichnet. Diese Wendungen, diese Erweiterungen haben, auch wenn Burckhardt in dem Vortrag 'Über erzählende Malerei' von einem "allmählichen" Näherkommen spricht, stets den Charakter eines *Einschnitts.* Maurer zeigt das an dem Auftreten des "Äquivalenz"-Gedankens, dem Auftreten derjenigen Erkenntnis also, die wir als das Gewahrwerden des *Zusammenhangs* zwischen dramatischem Vorgang und beruhigender Gestaltung in dem dritten Stück ('der Architekt') erläutert haben. Für diese Erkenntnis müssen die Rubensstudien Burckhardts 1877 in München entscheidend gewesen sein. Sie wurden 1879 in London, 1884 in Wien und wiederum lt. München um die Einsicht in das "Visionäre" dieser Kunst und damit ihren Weltrang erweitert. Dem Einschnitt von 1877, also der Einsicht in das architektonische Spannungsgefüge von Rubens' Kunst, wird von Maurer die Schlüsselrolle für Burckhardts Rubensverständnis im Ganzen zugesprochen. Für uns steht jetzt im Vordergrund Maurers Charakterisierung des *Auftretens* dieser Wendung von der älteren Einsicht in die Größe des *"Geschehens"* zur neuen Einsicht in die Größe seiner *"Verwirklichung*": "Der kennzeichnende Zug in Burckhardts Rubens-Bild - die gesetzliche Bindung des Überschwangs - ist nicht langsam herangewachsen. Er tritt plötzlich und entschieden auf: in der Münchener Pinakothek, August 1877 " (S. 99). (Anm. 153/1) |153|

Das Überraschend -Augenblickliche im Angesprochenwerden durch ein Phänomen der Kunst, die Burckhardt (im fünften Passus) "das Ungesprochene als solches" nennt, korrespondiert dem Verzicht auf die "Präsentation" einer "Idee". Der Gedanke an Burckhardts Rubensstudien kann an der betont indirekten Bemerkung, mit der Burckhardt diesen fünften Passus schließt, begreiflich machen, wieso auch damit ein akademischer Lehrstuhl für Kunstgeschichte eingeleitet wird:

> "Und weil die Kunst ein Wunder ist, so ist auch unser individuelles Verhältnis zu ihr ein Geschenk der Gottheit; schon die gute Stunde und das plötzliche intime Ergreifen - jene Momente, da geschrieben steht, daß das Kunstwerk die Seele

treffen soll - sind nicht vom Willen abhängig; ähnlich wie das Ergreifen jedes Anblickes aus Natur oder Menschenleben, der uns hundertmal unberührt gelassen und dann plötzlich einmal in merkwürdiger Schärfe als hochbedeutend entgegentritt." |154|

§ 9 *Die moderne Kunstblindheit*

Im fünften Passus (hier § 7) konfrontierte Burckhardt seine Überzeugung von einem Sprechen-*Müssen* über die Kunst den Vorbehalten gegen ein Sprechen-Können. In diesem Passus lag das Schwergewicht auf der eigenen Zurückhaltung der *Künste* gegenüber einem forschenden Aneignenwollen. Im sechsten Passus liegt der Akzent auf den verschiedenen Merkmalen eines von vornherein verfehlten *Aneignungswillens* selber. In diesen verschiedenerlei Weisen eines Zugangs, der sich der Sache, die er sucht, durch seine Art des Suchens selbst verschließt, tritt ein gemeinschaftlicher Grundzug hervor. Auf diesen Grundzug eines Zum-Verstummen-Bringens der Kunst durch den Aneignungswillen und auf dessen Überwindung zielt die von Burckhardt hier unterstrichene Themenbezeichnung ab: *"Hauptvorbedingungen"* - nämlich einer der Sache der Kunst angemessenen Aneignung.

Und auch dann, nachdem dieses Thema genannt ist, in der zweiten Hälfte des ersten der beiden Absätze, aus denen der eine Gedankenschritt dieses Passus besteht, werden diese Vorbedingungen zunächst nur via negationis bezeichnet, indem Burckhardt sagt, was zu *vermeiden* ist, um sich Phänomenen der Kunst nähern zu können. Erst danach, am Ende dieses langen Absatzes und in einem eigenen neuen Absatz werden zwei "Hauptbedingungen" positiver Art genannt. Davon scheint freilich die erste auch wieder nur die *Vorbehalte* gegen eine akademische, eine "sprechende" Beschäftigung mit Kunst zu untermauern: Einige lernen "ohne alle Bücher" "mit Kunstwerken direkt" zu verkehren. Und die zweite Hauptbedingung erläutert das Gemeinte nur am Anblick der Natur. Das eine Mal also die Frage für den Leser (den Hörer): was hat das mit der Rechtfertigung einer *Lehrtätigkeit* zu tun, das andere Mal: was hat das mit *Kunst* zu tun? Wir werden also eigens darauf zu achten haben, wie dieses ständige Ausweichen vor dem, was diese Vorlesungsstunde doch eröffnen soll, den Sachverhalt, auf den sie aus ist, dennoch trifft. |155|

Der fünfte Passus (hier S. 111f / 90f.) schloß mit der Bemerkung: Kunstwerke ergreifen uns wie ein Anblick aus Natur oder Menschenleben, der uns plötzlich in merkwürdiger Schärfe als hochbedeutend entgegentritt. Der darauf folgende Absatz scheint, seinem Anfangswortlaut nach, etwas ganz neues zu behandeln. Erst im Fortgang, entschieden erst mit dem zweiten (kürzeren) Absatz, bemerkt man den Zusammenhang im Akzentwechsel mit dem Vorhergesagten.

> "Dann sind schon die Fähigkeiten der Aneignung sehr verschieden verteilt. Es gibt z. B. hochbegabte, aber mit einer einseitigen, der bildenden Kunst abgewandten Phantasie ausgestattete Menschen, zu welchen vielleicht Poesie und Musik dafür viel stärker reden und auf welche schon das tägliche Leben oder der Anblick der

Natur einen gewaltigen Eindruck macht (z. B. Lord Byron). Andere erwerben in der bildenden Kunst eine ausgedehnte Kennerschaft und große Kunde, besonders der Kunstkuriositäten, während ihnen das Innere der Kunst gleichgültig bleibt. Solche können noch immer als Forscher des Tatsächlichen sehr nützlich sein. Bei andern bildet sich die Verbindung ihrer Phantasie mit dem einzelnen Kunstwerk zu rasch und feurig; ihre Phantasie kommt überhaupt ins Wogen und ist dann sich selbst und nicht mehr dem Kunstwerk hingegeben; sie phantasieren *bei Anlaß* eines Kunstwerkes. Wieder andere empfinden beim Anblick der schönen Gestalten der Kunst ein allzu unmittelbares sachliches Wünschen und Begehren, wären aber vielleicht statt durch lionardeske Engelsköpfe und Rafaelische Madonnen auch durch nette Pariser Lithographien usw. in dasselbe Entzücken zu versetzen. Vollständige und gleichmäßige Begabung für tiefe und zugleich vielseitige Aufnahme der Kunst ist eine seltene Gabe; was sich jeder davon am besten aneigne und wie, das ist jedes Einzelnen Sache. Die *Hauptvorbedingungen* sind: Daß man nicht blind der Welt der Absichten verfallen, sondern überhaupt einer objektiven Erkenntnis der Dinge offen, d.h. daß man kein gemeines Subjekt sei. Ferner daß man nicht bei Betrachtung der Kunst tatsächlich von andern Dingen präokkupiert sei, sonst irrt das Auge an den größten |156| Schöpfungen dahin und nimmt davon kaum äußerliche Notiz. Ferner daß man die Kunst für keine bloße Erholung halte; einmal im Leben wenigstens muß sie mehr als dies gewesen sein, wenn sie nachher Erholung werden soll. Sie nimmt nicht vorlieb mit einem bloßen Abhub von Zeit und Kraft. Dies ist die Strafe derer, welche von ihr bloß Erholung wollen: sie werden das Beste nicht inne und ermüden sehr bald. Völlig abzusehen ist von den Vielen, welche aus bloßer falscher Scham und weil die Kunst zur allgemeinen Bildung gehört, die Galerien per Knechtschaft durchlaufen und heimlich stöhnen. Auf viel richtigerem Wege sind diejenigen, welche nur hie und da etwas ansehen, aber scharf und genau; solche werden vielleicht durch ein sehr inniges Verhältnis zu dem betreffenden Kunstwerk belohnt und lernen ohne alle Bücher allmählich mit den Kunstwerken direkt verkehren, in einer völlig individuellen Sprache. Das Glückseligste wäre: bei völliger Unwissenheit in Einem Augenblick das Höchste als solches innewerden zu können, wie jene Normannen, die nach Konstantinopel kamen zum Warägerdienst; sie sollen die dort aus ganz Griechenland gehäuften Götterbilder für ihre Asen gehalten haben - daheim hatten sie ihre Götter höchstens als rohe Schnitzereien gekannt -; als Heiden und Indogermanen fühlten sie sich dem Antiken und Hellenischen verwandt, und die ursprüngliche Bestimmung des germanischen Geistes zur Schönheit schlug durch.

Endlich ist eine Hauptbedingung die, daß *das Auge überhaupt* noch der Betrachtung fähig und für die Dinge der ganzen sichtbaren Welt noch nicht durch Oberarbeiten abgestumpft, noch nicht auf die bloß schriftliche und gedruckte Welt reduziert sei. Dies zeigt sich schon im Verhältnis zu den Anblicken der *Natur.* Der Abgestumpfte bedarf schon der außerordentlichsten landschaftlichen Stimulantien und sieht den Rest gar nicht mehr an, indem derselbe auf seine Phantasie gar nicht

mehr reagiert, während für den Empfänglichen die ganze umgebende Natur voll Magie ist, sei es irgend eine Form von |157| Berg und Fluß, oder ein Kontrast z. B. zwischen Apfelblüten, frischem Buchenlaub und blauschwarzen fernen Tannen; - oder ein letztes Hervorleuchten der Abendsonne unter gewaltigen Wolken. Diejenige Empfänglichkeit der Phantasie, welche sich hier am Kleinsten freuen und erbauen kann, wird wohl auch der Betrachtung der Kunst zugute kommen."

Die Betrachtung der Kunst: eine Frage, ob *"das Auge überhaupt* noch der Betrachtung fähig" ist. Die Betrachtung der *Kunst* ist darum eine Frage, die sich "schon im Verhältnis zu den Anblicken der *Natur"* entscheidet. Dieses Verhältnis ist für den modernen Menschen zumeist ein Mißverhältnis geworden. Die Empfänglichkeit für die Dinge der ganzen sichtbaren Welt ist "durch Überarbeiten abgestumpft". Der Sinn für die ganze sichtbare Welt ist zu einem Stumpf-Sinn geworden.

Ein Zeichen dafür ist das Verhältnis des modernen Menschen zu *denjenigen* Dingen der sichtbaren Welt, die wir - seit dem Beginn "unserer Zeit", seit der Mitte des 18. Jahrhunderts - mit dem einheitlichen Namen 'Kunst' benennen (Anm. 158/1). Diesen Schattenseiten des modernen Kunstinteresses, den Merkmalen des modernen Kunst-Stumpfsinns, sind die *zweimal vier Einwände* gewidmet, die den umfangreichen ersten Absatz dieses Passus füllen (und denen hier die beiden folgenden Stücke a und b gewidmet sind).

a Die Reduktion aufs Wünschbare

Gleich das *erste* dieser acht Merkmale zeigt, daß Burckhardt damit auf anderes zielt, als eine bloße 'Kritik'. Er sieht, daß es der modernen Welt, die parallel zu Bach und Händel in England, parallel zu Mozart und Gluck in Frankreich ihren Anfang genommen hat, an hoher künstlerischer Phantasie nicht mangelt. Aber die Höhe der Begabung ist einseitig nur der Musik und dem Klang der Sprache zugewandt. Sie ist der *bildenden* Kunst, sie ist der *sichtbaren* Welt abgewandt. |158|

Ein kleines Zeichen dafür: das Verhältnis heutiger Europäer, hundert Jahre nach Burckhardt, zum Barock. Die Musik des Barock hören wir nach der Übung mehrerer Generationen weithin in ihrem eigenen Raum, nach ihren eigenen Baugesetzen. Die Größe der Bachschen Passionen, das Spiel seiner Konzerte, das Gefüge seiner Motetten, die Klarheit und der Glanz im Pathos Bändels trifft uns, ergreift uns, überwältigt uns. Barocke Kirchenräume, barocke Treppenaufgänge, barocke Säle halten wir immer noch für 'überladen' und retten uns bei ihrem Anblick in die Archäologie der Formengeschichte und die Ikonologie der Bildbedeutung. Für die *Sprache* dessen, was da ist, um den Besucher sichtbar anzusprechen, sind wir taub.

Die *"Kennerschaft*", Burckhardts *zweiter Einwand,* widerspricht dem nicht. Das

"Tatsächliche" ist nicht das - und sei es auch im leisesten Sinn - "Ergreifende" einer Rubens-Allegorie, eines Brunelleschi-Baus, einer Phidias-Metope. Es ist nicht mehr das, was Burckhardt hier "das Innere" der Kunst nennt. Ein Ausdruck, mit dem Burckhardt gerade das in einem allerhöchsten Sinn Äußere meint: den Sachverhalt des "Entgegentreten"-Könnens eines Dinges der Natur, einer Erscheinung der Kunst, den Sachverhalt der Sichtbarkeit im Unterschied zur bloßen Vorstellbarkeit, zu dem die Sache verfälscht wird, wenn sie zu einem 'Datum" (einem 'Faktum') reduziert wird. Vom Faktum kann ich in dem Augenblick wieder absehen, wo ich es 'erkannt', d.h. eingeordnet habe: einen Bauteil auf seine Funktion hin, einen Bildausschnitt auf seine Bedeutung (oder seine Symbolik) hin. Man könnte dieses dem Sehen zuvorkommende Festlegen in allen Weisen der Einordnung, nicht nur der chronologischen, auch der nach 'Schulen', nach Themen, nach Regionen oder nach Rezeptionsmerkmalen *Datierung* nennen. Das Ersetzen des Sehens durch das Datieren setzt *jedes* Werk, auch das als groß geltende, als "Kuriosität" an.

Dieses Nicht-Sehen, das die Erforschung des Tatsächlichen kennzeichnet, ist aber nur dann ein Unglück, wenn es zur Norm gemacht wird. Sonst liegt hier ein eigner Fall von unentbehrlicher Askese vor, eine Arbeit, die "unserer Zeit" nicht nur - etwa in Form der Handbücher - unentbehrlich ist, sondern in der |159| auch Lehrer wie Burckhardt selber, Vorbilder Burckhardts wie Kugler oder Karl Otfried Müller, Nachfolger Burckhardts wie Wölfflin oder Rintelen und Bewunderer Burckhardts in verschiedenen Fachdisziplinen selber Meister waren (oder Meister sind).

Anders steht es mit zwei weiteren Arten von "Aneignung", die Burckhardt hier in seiner Liste der verblendeten Kunstinteressen anführt. Ihnen kann für eine sachgemäße Aneignung auch keine untergeordnete Brauchbarkeit zukommen. Das eine, der *dritte Einwand* im ganzen dieser Reihe, ist diejenige Art von Kunstenthusiasmus, in der das jeweils verherrlichte Werk oder Genie nur der *"Anlaß"* des Enthusiasmus ist. Burckhardt konnte dabei an die reichsdeutschen Schillerfeiern 1859 denken; ein späteres Zeugnis dieser "feurigen" Kunstblindheit erlebte er noch in dem Buch des 'Rembrandt-Deutschen' 1890. Da ist "die Phantasie" "sich selbst und nicht mehr dem Kunstwerk hingegeben".

Handelt es sich bei diesem Einwand um eine Selbstberauschung, für die das Werk nur Anlaß ist, so trifft der *vierte Einwand* eine Art der "Aneignung", die sich gerade dadurch vom Werk entfernt, daß ihr Empfinden aus einem "zu unmittelbaren sachlichen Wünschen und Begehren" entsteht. Das Entzückende der Kunst ist, auch im enthusiastischsten Fall, etwas anderes als ein Wünschen und Begehren. (Anm. 160/1)

Untereinander sind diese vier Momente einer verfehlten Aneignung so sehr verschieden, daß ein Moment dem anderen jeweils entgegengesetzt ist: Die Unempfänglichkeit für die Sprache der sichtbaren Welt auf dem Hintergrund einer hohen Begabung für Poesie und Musik ist das Gegenteil der bloßen Kennerschaft, zu

der die bildenden Künste genauso wenig "reden" wie die anderen Künste. Deren Gleichgültigkeit für das "Innere" der Kunst steht in einem Gegensatz zur Emphatik der Berauschung. Und deren Phantastik ist das Gegenteil "sachlichen" Begehrens. |160|

In einem Punkt kommen diese Arten der Aneignung aber gleichwohl überein. Die Erscheinung der Kunst bleibt stumm. Ob Rausch oder Arbeit, ob Abwendung oder Entzückung - es handelt sich hier jedesmal um das, was Burckhardt im Falle des Studiums der Weltgeschichte "die Übertragung des Wünschbaren in die Geschichte" nennt (G., S. 231, S. 27f.; WB, S. 1).

Wie selten auch immer "vollständige und gleichmäßige Begabung für tiefe und zugleich vielseitige Aufnahme der Kunst" sein mögen, Kunst braucht, um aus sich heraus zum Sprechen zu gelangen, die Fähigkeit des *Aufnehmens* überhaupt. "Was sich jeder davon am besten aneigne und wie, das ist jedes Einzelnen Sache". Die "objektive Erkenntnis", von deren "Hauptvorbedingungen" im besonderen das nächste Stück dieses Passus handelt, braucht hier den Einzelnen in seiner Individualität.

b Die Reduktion aufs Nutzbare

Was Burckhardt in dem sechsten Passus der Eröffnungsrede beschäftigt, das ist der Unterschied zwischen Annäherung und Verweigerung schon in den Wegen der Aneignung. Ist die *höchste* Begabung selten, so ist doch die Fähigkeit des Aufnehmens lehrbar. Die *"Hauptvorbedingungen"* bestehen sogar nur in der Vermeidung von Fehlern. Diese sind in ihrer Fehlerhaftigkeit schwer erkennbar. Und es sind keine Fehler, deren Korrektur der Kunstwissenschaft oder der Ästhetik zufallen könnte. Es sind Lebensfehler.

Man verfehlt schon den Weg der Annäherung, man verschließt sich dem Aufnehmenkönnen, wenn man *"blind der Welt der Absichten verfallen"* ist. Die *erste* Hauptvorbedingung ist darum: "einer objektiven Erkenntnis der Dinge offen" zu sein. Das bedeutet für Burckhardt: daß man "kein gemeines Subjekt sei". Daß damit auch an ein falsches wissenschaftliches Selbstverständnis gedacht ist, zeigt Burckhardts Tafel der "Urtheile", die die "Todfeinde der wahren geschichtlichen Erkenntniß" sind (in dem Vortrag 'Glück und Unglück in der Weltgeschichte'), und |161| deren "gemeinsame Quelle" das "Urtheil des Egoismus" ist (G. S. 233, Z.25f., S. 237, Z. 19-22; K. S. 183 und 187).

Man bleibt - *zweitens* - der Aufnahme von Kunst verschlossen, wenn man *"von anderen Dingen präokkupiert"* ist. Bier liegt der Akzent nicht auf der Blindheit des Verfallenseins an Absichten, sondern auf der Andersartigkeit der politischen oder religiösen, pädagogischen oder philosophischen Ziele, mit denen die Kunst verknüpft

wird. In diesem Fall kann es gerade die Höhe der Ziele sein, mit der man in der Meinung, die Kunst zu adeln, sie verdunkelt.

In einem Gegensatz sowohl zur Welt der Absichten wie der Orientierung an anderen (auf ihre Weise selber großen) Dingen steht der dritte dieser Einwände: der Maßstab der "*Erholung"*, der auch noch in seiner sublimsten Form, der *Entspannung* (Anm. 162/1), ein "Abhub von Zeit und Kraft" bleibt. Die Kunst das Spiel, das den Ernst der Wirklichkeit, ohne uns mit der Schwere dieses Ernstes zu belasten, auf die Bühne bringt, zum Bild macht, oder sogar zum Gesang. Die Kunst insofern eine Sache des Feier-Tages, als sie eine Sache des Feier-Abends ist.

Auch mit diesem Einwand nennt Burckhardt nicht einen regionalen Fehler der Kunstrezeption, sondern einen Lebensfehler, nämlich die Reduktion des Lebens auf die Dichotomie von Mühsal und Erholung, von Arbeit und Spiel. Für diejenigen "Schwingungen" des Lebens, die der Arbeit ihre Grenzen, dem Spiel seine Inhalte geben, jenes "Außerordentlichste" (G., S. 278, Z. 14; K. S. 44), das dem Ordentlichen den Horizont gibt, ist dort, wo Kunst als Erholung, als Entlastung angesehen wird, kein Platz mehr. Einmal im Leben wenigstens muß die Kunst mehr als Erholung gewesen sein, "auch wenn sie nachher Erholung werden soll".

Der Gegensatz zur Erholung ist die Anstrengung. Der Entlastungsfunktion der Kunst (wie in Oper und Konzert) steht diagonal gegenüber ihre Belastungsfunktion: beim Ausstellungsbesuch, während der Studienreise, im Vortrag. Kunst - eine Last, sofern sie zur *Bildung* gehört. Dieser letzte Einwand, der vierte dieser |162| zweiten Reihe, ist für Burckhardt der am schwersten wiegende. Von "dem Vielen", die sich nach diesem Maßstab Kunst anzueignen suchen, ist "völlig abzusehen".

Dieser Superlativ der Warnung gründet darin, daß die Verkehrung der Kunst zur Bildung auch noch die Chance eines Zugangs verriegelt, die bei den anderen Fehlern latent noch gewahrt blieb: Im Erholung versprechenden Konzert kann die anfängliche Erwartung, den berühmten Solisten feiern zu können, in eine Betroffenheit durch die Musik selbst umschlagen. Der Geistliche, der in Ravenna vom Gedanken an die Macht der byzantinischen Gläubigkeit präokkupiert war, kann unversehens den Epiphaniecharakter altgriechischer Plastik, der hier ins Bild der Mosaiken transponiert ist, erfahren. Die Bewertung nach Absichten kann vor dem Anspruch, der von dem Anblick ausgeht, verstummen. Wer sich aber mit dem Willen, sich zu bilden, mit Zeugnissen der Kunst befaßt, hat die Geduld brauchende Anstrengung des Aufnehmens durch die atemlose Anstrengung des Einordnens verriegelt. Hier gibt es nur ein Entweder-Oder. Eine solche, durch nichts zu vermittelnde Antinomie spricht Burckhardt an, wenn er dem falschen Weg der Bildung als einen "viel richtigeren Weg" ein Verhältnis zur Kunst entgegenhält, das von dem Bildungsernst als das eigens zu Überwindende (als die 'Naivität' der Unbildung) angesehen wird: "diejenigen, welche nur hie und da etwas ansehen, aber scharf und genau; solche

werden vielleicht durch ein inniges Verhältnis zu dem betreffenden Kunstwerk belohnt und lernen ohne alle Bücher allmählich mit den Kunstwerken direkt verkehren, in einer völlig individuellen Sprache". Der Ernst, den Burckhardt diesem Gegenpol des Bildungsernstes zu-mißt, bekundet sich darin, daß er den Angelpunkt eines Vorlesungsbeginns mit dem Thema "Über die Kunstgeschichte als Gegenstand eines Akademischen Lehrstuhls" ausmacht, den Angelpunkt der Anfangsstunde eines viersemestrigen Kollegs über die Geschichte der europäischen Kunst, die "Eröffnung" von Burckhardts (erneuter) Zuwendung zur "Kunstgeschichte überhaupt". |163|

"Ohne alle Bücher" ist eine sachgemäße Aufnahme denkbar, während von den vielen, für die die Kunst zur allgemeinen Bildung gehört, völlig abzusehen ist. Wie kann mit einer solchen Polarität ein akademischer Vorlesungszyklus zur Geschichte der Kunst eröffnet werden?

Für Burckhardt muß er damit eröffnet werden - aus dem gleichen Grund, weshalb seine Vorlesung über "das Studium der Geschichte" mit einer Einleitung eröffnet wurde, die als eine Hauptvorbedingung dafür die Befreiung von dem Schema der Chronologie verlangte, also den Verzicht auf eben das, was man als den Inhalt einer solchen Vorlesung erwarten durfte, - aus einem ähnlichen Grund auch, weshalb seine Vorlesung über die griechische Kulturgeschichte mit einer Einleitung eröffnet wurde, die als Hauptvorbedingung dafür die Distanz von der "Ereignisgeschichte" (die Erzählung und die Ordnung quellenkritisch zu erschließender 'Tatsachen') verlangte, den Verzicht also darauf, was man hier primär erwarten konnte.

Diejenigen, welche nur hier und da etwas ansehen und ohne alle Bücher lernen, mit Kunstwerken *direkt* zu verkehren, sind auf einem ähnlichen Weg, wie ihn diese Vorlesung gehen wird, während das Bildungsinteresse an der Kunst diesen Weg verbaut.

Der Schlüsselpunkt zum Verständnis dieser Paradoxie liegt offenbar in dem Bezugscharakter, den Burckhardt mit *"direkt"* meint. Die früheren Abschnitte dieses Einleitungstextes haben darauf schon vorbereitet: der erste Passus über den Unterschied von Anweisung und Forschung, der fünfte über die entgegengesetzten Weisen von "Aneignung", vor allem aber der dritte, der die "unmittelbare" Einwirkung der Kunst auf uns durch die "Macht der Schönheit" von derjenigen medialen Rezeption der Kunst unterscheidet, die Burckhardt dort "Nachdenken" und "Vergleichen" nennt. Nun ist klar, daß Burckhardt selbst im höchsten Maße nachdenkt und vergleicht. In dieser Einleitungsstunde sucht er jedoch zu zeigen, daß es zweierlei ist, ob die Arbeit des Vergleichens sich an sich selber orientiert, also an den Maximen der Forschung und der Bildung, oder aber andern Sachverhalt der Kunst, also an der Frage, wie muß *hier* gedacht und verglichen werden, um vor die Sache zu gelangen. |164|

Inwiefern ein Lernen "ohne alle Bücher" mit dem akademischen Lernen mit Büchern vereinbar sein kann, ist schon dem zweiten Passus zu entnehmen, der von dem Zusammenhang zwischen Notlage und Vorzug "unserer Zeit" handelt. Der Schritt zur "Moderne" ist nicht der von Naivität zu Reflexion. Der Dichter der Ilias, die Erbauer des Parthenon waren so wenig naiv wie Rubens oder Mozart. Es ist der Schritt von der Epocheneinheit zur (zeitlichen und räumlichen) Welteinheit. Und dieser Schritt wird daran kenntlich, daß die Epocheneinheit, die Kontinuität der Tradition, zerbrochen ist. Diesen *Bruch* wahrzunehmen, heißt den *Vorzug* unserer Zeit anzunehmen. "*Wir*" müssen uns den "richtigeren Weg" derjenigen, welche nur hie und da etwas ansehen, aber scharf und genau, zum Maßstab auch der akademischen Arbeit machen.

Äußerungen Burckhardts über Museumsbesucher - in Rom, in Dresden - können diesen "Bildungs"-Einwand illustrieren. Im Frühjahr und im Sommer 1875 machte Burckhardt die ersten größeren Reisen zur Vorbereitung seiner Kunstgeschichts-Vorlesungen, zwischen März und April über Turin und Genua nach Rom, zurück über Florenz, im August nach Kassel und Dresden. Von Rom aus äußert er sich wiederholt in Briefen an die Freunde in Basel über "das Fremdenthum" vor den Bauten und in den Sammlungen. Am 13. April schreibt er an Grüninger (s. hier S. 131 / 105): "Die Engländer kann ich aushalten, aber eine gewisse andere Nation weniger." *Einen* Angehörigen dieser Nation nimmt er freilich aus: "Bode ist hier und nun treffen wir bald da bald dort zusammen und gehen ganze Galerien durch, wie z. B.: die vaticanische Pinacoteca und die Galleria Borghese, und zwar kritisch, auf Echtheit, Erhaltung etc. hin. Es ist ganz erstaunlich was der für ein Auge hat ..." (Anm. 165/1) Das "Fremdenthum", das ihn "in eine Art Verzweiflung bringt", beschreibt er vor dem Hintergrund dieser Ausnahme: "Sonst kenne ich keine Deutschen, sehe sie aber massenhaft in allen Galerien etc. Die meisten davon gehören zu jenen modernen Bußpilgern, die nicht mehr mit Steinen in den Schuhen und Geißelstriemen auf dem Rücken den römischen Ablaßkirchen nachziehen, sondern ihre Buße durch mörderliche Langeweile vor Kunstwerken, an denen sie nichts haben, abmachen müssen." In einem anderen Brief (an Max Alioth), vier Tage später, schreibt er: "Heute gegen Mittag als ich aus dem Vatican kam und im Palazzo Farnese stand, schritten vier Deutschinnen mit vier |165| Bädekern in den Händen ganz militärisch gegen den Palast! und keine war auch nur leidlich, obwohl sie jung waren. Und überall dieß laute jebildete Reden! - 'Es wäre köstlich jewesen bei Papstens zu Thee zu jehen, allein Sie bejreifen wohl, bei die jetzigen Verhältnisse ...' "

Im Fortgang der vorigen Briefstelle nennt Burckhardt auch einen Kontrast zu diesen "modernen Bußpilgern": "Die Italiener machen mir in den Galerien nie diesen Effekt; entweder sie laufen fort oder sie sehen die Sachen recht an." Und damit verbindet er die eigene Erfahrung eines seit dreißig Jahren stetiger Italienreisen in diesem Frühjahr 1875 abermals erneuerten Aufenthaltes in Rom: "Ich selber glaube von mir

rühmen zu müssen, daß ich an den Kunstwerken sehr Vieles inne werde, das mir früher verborgen blieb und daß mein Wahrnehmungsvermögen erklecklich gewachsen ist, es wäre auch betrübt wenn es nicht so wäre. Wenn ich nur auch 3 Monate Zeit hätte! aber statt den Dingen nachsinnen zu können, muß ich von einer bottega di fotografo zur andern ziehen und märten [markten], was mir vollkommen gegen den Strich ist " (Briefe VI, S. 25f. und S. 33).

Die Helligkeit des "Wahrnehmungsvermögens", dieses Element "direkten" Bezuges auch im lernenden und lehrenden Umgang mit Kunst, läßt Burckhardt zu einem Kunstverständnis "ohne alle Bücher" eher in eine Nachbarschaft treten als zu einem Verhältnis, das die Bücher *vor* den Anblick stellt. Der zunächst ganz besonders befremdlich wirkende Gedanke an "jene Normannen" der Völkerwanderung, die die griechischen Götterbilder in Konstantinopel für ihre Götter hielten: eine Verbindung von hoher Glückseligkeit mit völliger Unwissenheit, verliert die Befremdlichkeit, wenn man die polemische Spitze beachtet. Diese Normannen glaubten, in dem Fremden das Höchste des Eigenen zu sehen (ihre Götter). Die Unwissenheit war nicht ganz falsch: sie fühlten sich - nach Burckhardts Urteil - zu Recht von dem hellenischen Schönheitssinn verwandtschaftlich berührt. Das Höchste, das Burckhardt hier als eine Möglichkeit anspricht, gründet nicht in der Unwissenheit, sondern in der Unmittelbarkeit. Es handelt sich hier um jenes plötzliche Gewahrwerden, das, wie Burckhardt am Ende des vorhergehenden Passus sagt, "die Seele trifft" und das er |166| hier, im vorhergehenden Satz, als "ein sehr inniges Verhältnis zu dem betreffenden Kunstwerk" gekennzeichnet hatte.

c Die Reduktion aufs Lesbare

"Endlich ist eine Hauptbedingung die, daß das Auge überhaupt noch der Betrachtung fähig ... ist." Das "endlich" leitet keinen Zusatz ein. Burckhardt beginnt damit das Fazit dieser Eröffnungsstunde. "Allein wir müssen von der Kunst sprechen", weil das Sichzeigende *gezeigt* zu werden verlangt.

Was meint Burckhardt mit *Sehen?* Offenbar nicht die optische Präsenz der Fakten, die wir (seit dem Beginn der modernen Naturwissenschaften) mit Empirie verwechseln. Die *optische* Rezeptivität, die *optische* Aktivität ist weniger ein Vorzug als eine Last der Moderne geworden, - auch schon zu Burckhardts Zeit, nicht erst im Zeitalter der Werbung und des Fernsehens. Gerade infolge der Überarbeitung ist das Auge abgestumpft. Wir haben das Sehen verlernt, weil wir einem Übermaß an Optik ausgesetzt sind, - so wie man im Lärm das Hören verlernt.

Burckhardt spitzt die Behauptung, "das Auge" sei "für die Dinge der sichtbaren Welt" "durch Überarbeiten abgestumpft", zu der Erklärung zu: Die Abstumpfung durch überarbeiten bestehe darin, daß das Auge "auf die bloß schriftliche und gedruckte Welt reduziert sei". *Über*-Arbeitung ist demnach nicht ein Zuviel an Arbeit, sondern

eine dem Auge schädliche Arbeit. Die sichtbare Welt ist *insofern* auf die schriftliche und die gedruckte Welt *reduziert* worden, als die Gegenwart des Sehens durch die Information des Mediums verdrängt worden ist. (Zu jener Gegenwärtigkeit gehört auch das erinnernde und das hoffende, das um Verlorenes trauernde, von Zukunftsbildern beängstigte, das vor Unverhofftem verhaltende, lange vergessen Gewesenes plötzlich erkennende Sehen.)

Im Verhältnis zwischen "gedruckter" und optisch-medialer |167| Welt (wie heute dem Fernsehen) ist nicht der Unterschied, sondern die Ähnlichkeit das Entscheidende. McLuhan

("The medium is the message") beweist das, obwohl er es bestreitet. Wir 'sehen' nur noch medial, das heißt: wir *'lesen'* nur noch, - auch dort und erst recht dort, wo wir fast wieder zu 'Analphabeten' werden.

Wenn die Griechen vom *Schönen* sprechen, sprechen sie von schönen Dingen, schönen Menschen, schönen Gedanken, aber nicht von Bildern, Bauten, Gedichten. Und wenn sie von Homer, Polyklet oder Phidias sprechen, sprechen sie meist nicht von der Schönheit. Dieses Dilemma, vor das die Griechen die Ästhetik stellen, ist auch nur ein Dilemma der Ästhetik, - weder eines der Schönheit, noch auch eines der gebauten, der gemalten, der getanzten Künste. "Diejenige Empfänglichkeit der Phantasie. welche sich hier im Kleinsten freuen und erbauen kann, wird wohl auch der Betrachtung der Kunst zugute kommen." (Anm. 168/1)

Verhüllt in die Form eines Vergleichs ("Dies zeigt sich schon ...") spricht Burckhardt hier von einem *Bezug* zwischen dem Verhältnis des Menschen zur "Kunst" und dem Verhältnis des Menschen zur "Natur". Daß ihm in der Tat der Bezug das Entscheidende ist, lehrt der Beginn dieses Absatzes, wonach schon zur rechten Aufnahme der Kunst das Auge *überhaupt* noch der Betrachtung fähig und für die Dinge der *ganzen sichtbaren Welt* noch nicht abgestumpft sein darf.

Um diesen Bezug zu erkennen, bedarf es nicht der *Genese* des vom Menschen gemachten Schönen, das wir 'Kunst' nennen (sei es des Erwirktwerdens durch das schaffende Ich, sei es des Wirkens im rezipierenden Ich). Um den Bezug zwischen dem Verhältnis des Menschen zur "Natur" (zu allen Dingen der sichtbaren Welt) und seinem Verhältnis zur "Kunst" zu erkennen, bedarf es vielmehr eines Absehens von dem ganzen Schema der Genealogie. Der 'Vergleichspunkt', der Bezugsort in Burckhardts Vergleich der "Betrachtung" der Kunst mit der "Betrachtung" der Natur ist der Unterschied zwischen Nichtsehen und Sehen. Und der wird hier verstanden als abgestumpft und |168| und nicht abgestumpft.

Burckhardts *Beispiele* - "ein Kontrast zwischen Apfelblüten, frischem Buchenlaub und blauschwarzen fernen Tannen; - oder ein letztes Hervorleuchten der Abendsonne

unter gewaltigen Wolken" - klingen ästhetisch. Im Umkreis aller Äußerungen dieser Eröffnungsstunde ist hier aber von einer *solchen* "Empfänglichkeit und Phantasie" die Rede, die ihren Wesenszug im Gegensatz zur Unempfänglichkeit des bloß Phantastischen hat.

Ohne Phantasie gibt es kein Sehen. Das Fixieren sogenannter Tatsachen ist immer ein gewaltsamer Ausschnitt aus der Fülle des "Betrachtens". Doch die Phantasie (die 'Einbildungskraft') kann zwar für die Dinge der sichtbaren Weit empfänglich machen, sie kann aber auch sich in sich selbst verzahnen und nur noch - wie dies Kant als den Grundzug der naturwissenschaftlichen 'Empirie', seit Galilei und Newton, bewußt gemacht hat - denjenigen Aspekt der Welt zulassen, der unserer (der technischen) Produktivität analog ist: ihre unsichtbaren Bewegungs- und Erzeugungsformeln. Der Unfähigkeit der "Betrachtung" entspricht die Verkehrung der Phantasie zur Religion der 'Kreativität'. An die Stelle des Sehens (des Sehenlehrens und Sehenlernens) ist das Machen getreten, - mit Burckhardts Worten: an die Stelle des "Daseins" das "Geschäft" (G., S. 133, Z.24; K. S. 48). |169|

§ 10 Die Stellung der Kunst in der Weltgeschichte

> "Indem wir das Wesen der Kunst als ein Mysterium auf sich beruhen lassen und ihr außer allen ihren Obliegenheiten und unabhängig davon einen metaphysischen Grund zugeben (sic wäre auch ohne dieselben vorhanden) - bleibt hier nur von ihrer Stellung in der Weltgeschichte zu reden."

Wie verhält sich diese Schlußbemerkung zu dem Vorhergesagten? Was bedeutet die Einschränkung: hier bliebe *nur* noch von ihrer Stellung in der Weltgeschichte zu reden? Werden die vier Semester zur Geschichte der Kunst von der ältesten Antike bis zum Ende des Barock *nur* das behandeln, was übrig bleibt, wenn man "das Wesen der Kunst" auf sich beruhen läßt und die Frage nach ihrem "Grund" den zu solchen Fragen Berufenen (Schopenhauer etwa oder Fr. Th. Vischer) überläßt? Soll hier nur von allen den Obliegenheiten oder einigen dieser Obliegenheiten gehandelt werden, von denen das Vorhandensein von Kunst *nicht* abhängt?

Wovon handelt Burckhardt in diesem Vorlesungszyklus? Was behandelt er? Eine Ästhetik ist diese Vorlesung gewiß nicht, weder in dem zeitlosen Sinn Schopenhauers, noch in dem Systematik und Geschichte verbindenden Sinn Hegels. Die "Idee" oder der"Grund" der Kunst werden an keiner Stelle erörtert. Es wird nur gefragt: Was war bildende Kunst bei den Griechen? Wie unterscheiden sich griechische und römische Kunst? Wie treten die bildenden Künste im frühen, im späten Mittelalter auf? Worin liegt die Eigenart der Renaissance-Kunst? Was kennzeichnet hier das Italienische, was kennzeichnet die Renaissance-Kunst außerhalb Italiens? Haben die bildenden Künste des 17. und des frühen 18. Jahrhundertseinen eigenen Rang, kann man hier von einer der Renaissance ebenbürtigen, eigenen Kunstepoche sprechen? |170|

Es "bleibt hier nur von ihrer Stellung in der Weltgeschichte zu reden" - das wäre ohne Zweifel dann ein "nur", wenn der Anspruch, ihr "Wesen" oder ihren "Grund" analysieren zu können, für erfüllbar, wenn dieser Anspruch überhaupt für legitim gehalten würde. Wenn er aber dieser Sache gar nicht angemessen wäre, dann würde er kein Mehr und die vermeintliche Beschränkung kein Weniger bedeuten. Von diesem Verhältnis zwischen metaphysischer Analyse des "Grundes" und geschichtlicher Aufnahme des Anblicks geht Burckhardt in Wahrheit aber aus, wenn ihm - wie er zu Beginn des fünften Passus sagt - der Anspruch, den tiefsten Grund der Kunst (unter dem Namen "Idee des Kunstwerks") ermitteln zu wollen, als eine "lächerliche Prätension" erscheint.

Von seinen Hörern wird Burckhardt erwartet haben, daß sie gegen Ende dieser Einleitungsstunde auch ihren Anfang noch in Erinnerung hatten: Die Abhebung (auch

da in Form einer Einschränkung vorgetragen)des eigenen Plans von dem, was man zu allererst bei der Ankündigung einer akademischen Vorlesung zur Kunstgeschichte erwarten mußte. Das Thema dieses Lehrstuhls bilde nicht "Kunstgeschichte, d. h. Darstellung des Entwicklungsganges im Einzelnen". Zur Rechtfertigung *dieses* Verzichtes weist Burckhardt nur auf den Mangel an "Mitteln und Zeit". Er könne, wie er an dieser Stelle einschränkend sagt, *nur* "eine kurze Anleitung zur Betrachtung der Kunstwerke nach Zeiten und Stilen" geben.

Daß nun diese Einschränkung gegenüber der Fachwissenschaft genauso wenig nur eine Einschränkung ist wie diejenige gegenüber der Metaphysik, das bezeugt diese Einleitung in jedem ihrer einzelnen Schritte: Der Historiker kann neben der Bildungsfunktion der Künste auch - und das ist offensichtlich keine Einschränkung - auf die "Macht der Schönheit" in ihrer unmittelbaren Einwirkung achten (dritter Passus). Er kann das Hinlenken auf das "Primäre" (für das empfänglich zu sein, einen Vorzug der Jugend ausmacht) zur Sache seiner Belehrung machen (vierter Passus). Er kann den Sachverhalt, |171| daß die Kunst "ein geschichtliches Phänomen ersten Ranges" ist, trotz ihrer Unbegreiflichkeit zur Sprache bringen (fünfter Passus). Er kann die Fähigkeit des Auges zur Betrachtung - gegen den Strom der zeitgemäßen Seh-(und Hör-)Ermüdung - fördern (sechster Passus) . Und nach dem Ansatzgedanken (dem zweiten Passus) kann sich "in unserer Zeit" der Historiker - "je nach Anlage und Schicksal" - "ein allseitiges Verständnis der sämtlichen Künste" verschaffen.

Was Burckhardt als "Anleitung zur Betrachtung der Kunstwerke nach Zeiten und Stilen" im Sinn hat, unterscheidet sich von der "Darstellung des Entwicklungsganges im Einzelnen" in zweifacher Weise. Einerseits ist es in der Tat weniger: gemessen an der lexikalischen Vollständigkeit der Tatsachen (des "Einzelnen"). Es ist aber zugleich auch mehr: gemessen an der Allseitigkeit der "Gesichtspunkte".

In einer späten (von 1890 stammenden) Neufassung der Einleitung zur 'Antiken Kunst', also des ersten Teils jenes im Mai 1874 erstmals begonnenen Zyklus zum Ganzen der Kunstgeschichte, notiert Burckhardt bei Gelegenheit der Frage, ob die griechische Kunst in ihrer Plastizität uns etwas angehen könne:

> "Das Christentum und der neuere Monumentalgeist verneinen es eher. Es hat kein plastisches *Zeitalter* mehr gegeben wie das griechische. Immerhin bliebe uns dessen Betrachtung, Erforschung und Schilderung erlaubt. Freilich heute will die Spezialforschung alle Kräfte für sich und möchte *das zusammenfassende Betrachten* verbieten, macht auch manchen ihrer Jünger dafür unempfänglich. Es soll sich niemand mehr unterstehen, sich dieser Dinge auf seine Weise zu freuen; *jedes Gesamtbild soll unmöglich werden* " (GA XIII, S. 12).

Von der "Stellung der Kunst in der Weltgeschichte" zu handeln, ist also nicht nur eine

Beschränkung gegenüber den Ansprüchen, die Kunst metaphysisch begründen zu wollen. Wir reden nur über |172| ihre Geschichte, das heißt unter diesem Blickpunkt: wir reden nur von dem, was sich von sich aus zu betrachten gibt. Es ist zugleich auch eine Distanzierung von der methodischen Selbstbeschränkung der "Spezialforschung". Der Verzicht auf metaphysische Begründung bedeutet nicht einen Verzicht auf den "Vorzug unserer Zeit", ein "allseitiges Verständnis" der Künste gewinnen zu können. Unter diesem Blickpunkt heißt "Stellung der Kunst in der Weltgeschichte": sich ein "zusammenfassendes Betrachten″ *nicht* verbieten zu lassen.

Die Stellung der Kunst in der Weltgeschichte ist etwas anderes als eine Darstellung des Entwicklungsganges im Einzelnen, - selbst dann, wenn dieser sämtliche Epochen und Regionen umfassen sollte. Es ist weder eine universale Entwicklungsgeschichte *der Kunst,* noch auch eine universale Ergänzung der '*Weltgeschichte'* im Spiegel der Entwicklungsgeschichte der Kunst. Burckhardt handelt von der Stellung der Kunst *in* der Weltgeschichte. Damit verläßt er den Umkreis einer kunstgeschichtlichen Spezialforschung ebenso wie den einer weltgeschichtlichen Kunsthermeneutik.

Als Frage nach der "Stellung der Kunst in der Weltgeschichte" kennzeichnet Burckhardt den Horizont *seiner* "Geschichte der Kunst" als einer Schilderung der vielerlei Erscheinungsweisen, unter denen die Künste - in jeder Epoche anders - in einem *"Verhältnis zum Leben"* stehen (GA VIII, S. 21).

In einer frühen Vorlesung zur antiken Kunst ('Archäologie der griechisch-römischen Kunst'), die Burckhardt im Winter 1855/56 vor den Architekturstudenten am Polytechnikum in Zürich hielt, und die eine Grundlage auch aller späteren Vorlesungen Burckhardts zur Kunst der Antike bildete, kennzeichnet er seine Aufgabe als eine "Schilderung der antiken Kunst nach den Gegenständen und nach ihrer Ausbreitung durch das ganze Leben" (GA XIII, S. 9).

Die "Ausbreitung durch das ganze Leben" meint Burckhardt in der Einleitung zur 'Antiken Kunst' von 1890 mit "zusammenfassender Betrachtung". Sie ist geschichtlich: sie konstruiert |173| kein System. Aber sie ist nicht entwicklungsgeschichtlich: sie beschränkt sich nicht auf die Spezialforschung einer internen oder externen, einer stilgeschichtlichen oder zeitgeschichtlichen Chronologie. Burckhardt läßt sich aus der jeweiligen geschichtlichen Überlieferung und aus seiner Kenntnis weltgeschichtlicher Gesichtspunkte von Fall zu Fall erst sagen, wie in der einen oder der anderen Geschichtsregion die Ausbreitung der Kunst durch das ganze Leben beschaffen war. Unter diesem Begriff und diesem Bedürfnis eines "Gesamtbildes" treten bestimmte "Sachen", einzelne "Gattungen" überhaupt erst - als je und je denk-*würdig* - in den Blick.

In dem ersten Teil des viersemestrigen Zyklus, der "Kunst des Alterums", handelte Burckhardt in jedem der neun Sommersemester, in denen er dieses Kolleg zwischen

1874 und 1890 vortrug, in der Hauptsache von der griechischen Kunst (nur einleitend von Ägypten und Mesopotamien, nur abschließend von Rom). Die Vorbereitungsnotizen zur griechischen Kunst hat Burckhardt bei einer der späteren Wiederholungen der Altertums-Vorlesung (im Sommer 1880) und nach dem letzten Vortrag im Sommer 1890 zu einer größeren Reihe von in sich abgeschlossenen "Aufsätzen" ausgearbeitet. Aus der "sorgfältigen, für die Lektüre berechneten Stilisierung" dieser Niederschrift kann man, ebenso wie aus dem Folioformat (im Unterschied zu dem Quartformat der üblichen Kollegnotizen) - in diesem Fall ähnlich wie im Falle der Aufzeichnungen über "das Studium der Geschichte" (s. Kaegi VI, S. 7) - ein Zeichen dafür sehen, "daß der Verfasser den Gedanken an eine künftige Veröffentlichung nicht von vornherein verwarf". Diese *"Aufzeichnungen zur griechischen Kunst"* sind 1934 in der Burckhardt-Gesamtausgabe von Felix Stähelin veröffentlicht worden. (Anm. 174/1) Wir besitzen damit ein Beispiel aus dem Vorlesungszyklus zur "Kunstgeschichte", das von Burckhardt selber auch zum Lesen bestimmt war. Diese Aufzeichnungen können hier exemplarisch die Ankündigung in der Eröffnungsstunde von 1874 erläutern, wonach in diesem Zyklus von der Stellung der Kunst "in der Weltgeschichte" zu reden sei. |174|

§ 11 *Exkurs II: Die Stellung der griechischen Kunst in der Weltgeschichte*

1 Burckhardts "Betrachtung der griechischen Kunst"

In dem Antikenteil seiner Vorlesungen zur Geschichte der Kunst handelte Burckhardt einleitend von der ägyptischen Kunst und den Zeugnissen der mesopotamischen Frühzeit, die damals schon bekannt waren oder während dieser Jahre bekannt wurden, abschließend von der römischen Kunst. Den weitaus größten Teil umfaßte die griechische Kunst. Im Gedanke; an das von Burckhardt in zwei Neuauflagen (1848 und 1859) betreute 'Handbuch der Kunstgeschichte' *Kuglers,* das auch die Prähistorie, Mittel-und Südamerika, Süd- und Ostasien umfaßte, sagt Kaegi vom Inhalt dieser Vorlesung zur "Kunst des Altertums": "Vor die Frage gestellt, ob er den universalen Horizont festhalten sollte, den Kugler einst gewählt hatte, ... oder ob er sich auf die traditionelle, griechisch-römische Kunst beschränken solle, tat Burckhardt weder das eine noch das andere, sondern er wählte einen Mittelweg: er verzichtete nicht auf das, was er als zum unmittelbaren Erbe Europas gehörend betrachtete: die ägyptische und vorderasiatisch-mesopotamische Kunst, gab aber seiner Darstellung ein entschiedenes Schwergewicht in der griechischen Kunst. Je öfter er seit 1874 seine Vorlesung über die Kunst des Altertums gehalten hat, umso deutlicher wurde dieses Schwergewicht. Er war der Meinung daß die Kenntnis der Kunst aller Kontinente nicht das ersetzen könne, was man verliere, wenn man auf eine intimere Kenntnis des Griechentums verzichte (VI, S. 309).

Den letztmaligen Vortrag dieses Antiken-Teils des KunstgeschichtsZyklus (im Sommer 1890) hat Burckhardt mit einer neuen Einleitung versehen. Zu ihrem Anfang gehört die Verteidigung eines "zusammenfassenden Betrachtens" gegen die "Spezialforschung", die wir (hier S. 172 / 135) schon erwähnt haben. Im Fortgang erklärt Burckhardt "die Betrachtung der griechischen Kunst" als "die beste Vorschule und Einleitung für jede Kunstbetrachtung" (GA XIII, S. 12). Diese Auszeichnung sieht Burckhardt in zwei ver- |175| schiedenen Aspekten: Kunst als Teil der *"Kultur*", Kunst als *"Kunst*".

Ein moderner Leser wird sich dabei zuerst an die beiden antipodischen Methoden kunst-, literatur- und musikhistorischer Forschung erinnert sehen, nach denen das überlieferte entweder als Bestandteil der allgemeinen Geschichte oder als autonomer Prozeß verstanden und gedeutet werden kann. Doch der eine Akzent in jedem der beiden Aspekte: die über das kulturgeschichtlich Nationale ebenso wie über das kunstgeschichtlich Nationale hinausragende Weltgültigkeit, kann schon in dieser Einleitungsbemerkung ein Miteinander in dem Nebeneinander vermuten lassen, das

beide male für die Auszeichnung charakteristisch ist.

> Der eine Aspekt: "Die griechische Kunst ist uns schon verständlich und wichtig als Teil der ganzen griechischen *Kultur,* welche einen so wichtigen Bestandteil aller modernen Kultur ausmacht; ihre Werke würden schon ein großes Sachinteresse haben, abgesehen von ihrer einleuchtenden Schönheit, als Denkmäler der geistig lebendigen Nation, welche Orient und Okzident mit einander bekanntgemacht hat etc. Sie allein schuf das allgemeine Bewußtsein vom Zusammengehören der ältere und neuern Kulturvölker und vom Wert der *Kunde* im weitesten Umfang."
>
> Der andere Aspekt: "Sodann ist die griechische *Kunst* demjenigen Gebilde am nächsten gekommen, welches die Kunst an sich, die absolute Kunst heißen könnte. So national sie ist, so weltgültig ist sie in ihren reifen Werken. Sie hat nicht materiell die Arbeit späterer Zeiten und Völker vorweggearbeitet, sondern diesen ein reiches Maß von Neuschöpfungen übrig gelassen, allein sie hat das Vorbild einer völlig rein aufgegangenen organischen Belebung in ihren Schöpfungen aufgestellt " (GA XIII, S. 12f.). |176|

Diesen zweiten Aspekt, den Gedanken der Weltgültigkeit griechischer Kunst "an sich", entfaltet Burckhardt im Fortgang dieser *Einleitung* durch Hinweise auf den"*Peripteros*" (den Ringhallentempel) als der Grundform des griechischen Heiligtums, und die "*Standbilder*" der Griechen als dem Haupttypus griechischer Bildkunst.

> "Ihr Peripteros in seinen vollkommenen Beispielen ist der höchste Ausdruck eines völlig einheitlichen, zum vollkommen organischen Leben gediehenen Motivs oder Einzelgedankens. Zusammengesetzte Baumassen blieben den Römern und andern spätern Nationen vorbehalten."

Der Kontrast des "Zusammengesetzten" verdeutlicht, was hier "organisches Leben" heißen soll: Am klassisch griechischen Tempel ist jedes der Bauelemente in der Weise Teil des Ganzen, daß der Bezug zum Ganzen die Mitte *seiner* Bewegung und *seines* Gewichtes ausmacht. Es gibt hier noch nicht die Unterscheidung zwischen Material und Funktion, wie dies exemplarisch seit dem römischen Gewölbebau der Fall ist; und auch nicht die Unterscheidung zwischen Außen und Innen, die seit den römischen Thermen und dem Pantheon grundlegend wurde.

> "Ihre Standbilder, gleichviel was sie zugleich innerhalb der griechischen Welt sachlich bedeuteten, sind lauter Leben und Schönheit an sich, und wie selbstverständlich gehen aus ihnen die Gesetze hervor für jede Skulptur überhaupt " (GA XIII, S. 13).

Die letzte Behauptung ist gewiß nicht historisch verifizierbar. (Musterfälle wie die

Annäherung an antike Vorbilder in den Plastiken von Reims oder Bamberg, die Vorbildlichkeit spätgriechisch-römischer Funde für Skulpturen der Renaissance und des Barock oder auch die Auslösungsfunktion griechischer Plastik für das Entstehen buddhistischer Plastik in der Gandhara- und Gupta-Kunst Indiens nach der Alexanderzeit treffen nicht die strukturelle Andersartigkeit des stilistisch Ähnlichen.) Und erst |177| recht kann jene Behauptung nicht durch die "Gesetz"-losigkeit des Klassizismus bestätigt werden. Gleichwohl gibt sie einen Wink, der klärend ist, - jenseits von Klassizismus

und Historismus, von Normierung und Begründung: Sie kann *uns* aufmerksam machen auf die Nachbarschaft der Skulpturen *Brancusis* zum "Leben" der griechischen Plastik, auf die Bewunderung *Cézannes* für die Nike von Samothrake, vielleicht auch die neuzeitferne Griechennähe in der tänzerischen Bewegtheit großer Plastik aus Hindu-Heiligtümern *Indiens,* wie z. B. einiger Gestaltungen des Shiva nataraja aus dem 13. Jahrhundert (Anm. 178/1).

Burckhardt unterscheidet zwei Aspekte, nach denen die Kunst der Griechen betrachtet werden kann: ihre Stellung in der "Kultur"-Geschichte und ihre Stellung in der "Kunst"-Geschichte. Die Unterscheidung ist jedoch nicht der Zweck dieser Äußerung. Burckhardt will damit seine Vorlesung zur "Kunst des Altertums" nicht einer von zwei Betrachtungsweisen (oder Forschungsmethoden) zuordnen. Er gibt mit der *Verbindung* beider Aspekte hier eine erste, einleitende Antwort auf die Frage, wozu man sich überhaupt als moderner Mensch mit der Kunst des Altertums befassen soll. Wenn es darauf eine Antwort gibt, dann kann sie nur unter einem Maßstab gegeben werden, für den das Altertum nicht darin aufgeht, Gegenstand einer Spezialforschung zu sein. Die Frage: wozu Belehrung über alte Kunst?, kann nur in einer *"zusammenfassenden Betrachtung"* eine Antwort finden.

Die beiden Aspekte, unter denen Burckhardt in dieser Einleitung Winke einer Antwort gibt, ergänzen sich. Als ein Teil der ganzen griechischen *Kultur* (der erste Aspekt) sind die Kunstwerke für uns "Denkmäler" derjenigen Nation welche Orient und Okzident mit einander bekannt gemacht hat. *Wir* "leben" in diesem Übergang, sofern wir *als Menschen* - wissentlich oder unwissentlich - in einem Bezug zur Weltgeschichte leben: zur Zeit jener Vorlesungen etwa in der Verbindung von historischer 'Bildung' und geographischer 'Gründung'; ein Jahrhundert später etwa im Wechselspiel zwischen einem Okzident, der auch den "Orient" okzidentalisiert (mit Ideen des spätgriechisch-römisch-neuzeitlichen Rationalismus) und einem Weltzustand, der durch die |178| (ebenfalls okzidentale) Idee des Nationalismus geprägt ist. Gegenüber beiden Antagonismen, dem von Industrie und Bildung wie dem von Technik und Selbstbehauptung, sind die alten Griechen nicht nur Vorläufer, sondern zugleich auch Korrektur: Sie erinnern an ein "Europa", das sich seiner Angewiesenheit auf die *Vielfalt* der "Kulturen" dieser Erde bewußt ist und diese Vielfalt praktiziert. Das "allgemeine Bewußtsein vom Zusammengehören der ältern

und neuern Kulturvölker" ist ein *griechisches* Bewußtsein. Damit wird den Griechen nicht ein historisches Anfangsmonopol zugesprochen, sondern nur ein seither ständig aktuell oder doch zumindest aktualisierbar gebliebenes Daseinselement.

Burckhardt sieht - unter diesem ersten, dem "kultur"-geschichtlichen Aspekt - noch mehr: Das europäische Denken seit Rom und dem christlichen Mittelalter, das 'globale' Denken einer weltweiten Europäisierung seit dem 19. Jahrhundert ist in einem wesenhaften, nicht rückwärts- sondern zugleich auch vorwärts gewandten Sinn *"geschichtlich*". Wir orientieren uns nicht nur an Vorvätern, Nationalheroen, Gedenkzeichen; wir orientieren uns in einem ständig reflektierten und organisierten Gefüge von Vergangenheitskenntnissen. Das sieht Burckhardt, wenn er im Gedanken an die griechische Kultur erklärt: "Sie allein schuf das allgemeine Bewußtsein vom Wert der *Kunde* im weitesten Umfang".

Die griechische Kunst ist "Denkmal", wie Burckhardt hier sagt; sie ist, wie er in der "Einleitung" zur "Griechischen Culturgeschichte" erläutert, im höchsten Sinne "Quelle" der griechischen Denkweise und damit - der Wirklichkeit wie der Möglichkeit nach - eines Mittelpunktes *unserer* Welt.

Der andere Aspekt: Die griechische Kunst ist derjenigen Sachverfassung am nächsten gekommen, die "die Kunst an sich, die absolute Kunst" heißen kann. *"Kunst an sich*" meint nicht, was für die Linguistik Sprache "an sich" heißen würde: eine homogene Normierung der individuellen Phänomen-Strukturen. |179|

Wenn diesem Vorlesungszyklus zur europäischen Kunstgeschichte ein Vorzug ohne Zögern zugesprochen werden könnte, dann der der individuellen Unterscheidung - ohne jede, auch ohne jede historische, Subsumierungstendenz. Die Annäherung der griechischen Kunst an das, was *Burckhardt* "Absolutheit" nennt, hat keinen klassizistisch-normativen, sondern einen geschichtlich-exemplarischen Charakter. Es ist gerade die Erfüllung ihrer eignen Möglichkeiten, also das schlechthin Unnachahmbare, was griechischen Tempeln, griechischen Statuen und Reliefs, griechischen Vasen - ähnlich wie der Ilias und der Odyssee, der Orestie und dem Prometheus, der Antigone und dem Ödipus, der Sappho und Pindar - ihre überregionale, ihre überhistorische *Gültigkeit* verleiht. Entscheidend ist die Einheit *beider* Momente in Burckhardts Erklärung seiner Bemerkung, die griechische Kunst komme dem, was Kunst "an sich" sei, am nächsten: "So *national* sie ist, so *weltgültig* ist sie in ihren reifern Werken." Das sagt nicht: obwohl sie national ist ... , sondern: so, wie sie national ist, ist sie weltgültig.

Die "Aufzeichnungen zur griechischen Kunst" sind in einer ganz unsystematischen Weise "systematisch" geordnet, "systematisch": insofern sie nichtchronologisch", sondern nach "Sachen" eingeteilt sind, unsystematisch: insofern, als die Gesamteinteilung eher den Eindruck einer - durchaus variablen - Improvisation als

den einer strengen Systematik macht. (über die verschiedenen Themenkreise s. hier S. 66f. / 56 f.) In diesem Nebeneinander von "Sach"-Gesichtspunkten schälen sich einige übergreifende Merkmale heraus, die Burckhardts Ankündigung, von der "Stellung der Kunst in Der Weltgeschichte" reden zu wollen, erläutern können. |180|

2 Plastizität

Angesichts der Fülle von Götterbildungen im alten Griechenland sagt Burckhardt: "man hat es mit einer plastisch gesinnten Nation zu tun" (GA XIII, S. 139). Und zu Beginn der neuen Einleitung von 1890 notiert er im Gedanken an die nachgriechisch-römische, die christlich-mittelalterliche und die neuere Zeit: "Es hat kein plastisches Zeitalter mehr gegeben wie das griechische" (GA XIII, S. 12). Wie er diese *plastische Gesinnung* versteht, lehrt (in jenem Abschnitt über "Das Götterbild der Frühzeit", aus dem die erste dieser beiden Äußerungen stammt) seine Bemerkung über die Aufstellung der Götterbilder: "Für das Tempelgebäude kam irgendwann der Name naós , Wohnung, in Gebrauch, ohne daß mit Sicherheit zu sagen wäre, ob die Gottheit anfangs unsichtbar oder sogleich als sichtbares Bild darin wohnte. Außer Zweifel aber und wichtig für alle Zukunft der Kunst ist, daß das Bild vom Bau getrennt stand, nicht an eine Wand lehnte, nicht mit der Architektur zusammenfloß, auch nicht von einem Tabernakel oder einer anderen Einfassung umgeben war, denn an dieser isolierten Aufstellung hängt alle spätere Größe und Freiheit des Götterbildes"(GA XIII, S. 140).

Der Grundzug der "plastischen Gesinnung" ist danach eine potenzierte Art des *Standes*. Die "isolierte Aufstellung" zeichnet sich dadurch aus, daß sie den Rückhalt einer Wand oder einer Umgebung nicht braucht. Es handelt sich hier um einen Stand, der kein Gestelltsein, sondern die Tat eines *Stehens* ist, - nicht die Illusion eines Handlungsausschnitts, der fixierte Moment einer Aktion, sondern das Stehen selbst als Handlung. Dies gilt auch und sogar primär von einem solchen Stehen, das, wie im Falle der archaischen Jünglings- und Mädchenfiguren nicht agiert oder reagiert, keine Absicht ausdrückt, keiner Einwirkung antwortet. Diese Jünglinge und Mädchen *stehen* nur. Aber ihr Stehen ist nichts als Bewegung. Jedes Körperglied befindet sich in einem rhythmischen Spiel mit allen anderen. Die Spannung der gewinkelten Arme, die Schwingung von Schenkeln, Knien und Füßen, der Einklang von horizontalem Aufrichten und vertikalem Ausstrahlen, zu dem sich die Aktion der Glieder, die Schwellung der Brust, bei den Mädchen auch das Spiel der Gewänder, mit |181| dem Leuchten von Augen, Haar und Mund verbinden, ist hier ebenso ein Raumöffnen, ein Weltversammeln wie der Tanz des Säulenumgangs und das Gefüge von Basis und Giebel im Stand des Tempels. Die Beine schreiten und tragen zugleich; die Hände fassen und zeigen zugleich; die Brust ist Handlungszentrum der Glieder und Rückhalt des Hauptes, in dessen strahlendem Blick sich das ebenso ausgreifende, wie aufnehmende "Leben" dieser Jünglinge und Mädchen verschließt.

Analoges gilt von den Athletenstatuen der früh- und hochklassischen Zeit. Auch in ihnen sind noch nicht Aktionsmomente fixiert, sondern Zustände einer versammelten Bewegung zur Erscheinung gebracht, - zumeist Ruhepunkte der Spannung vor oder

nach dem Sprung, dem Stoß, dem Wurf, in denen sich dieser Augenblick schon ankündigt oder in denen er nachklingt.

Solche Hinweise können verständlich machen, was *Burckhardt* meint, wenn er der griechischen Plastik ein eigenes "Leben" zuspricht. Er meint damit gerade nicht die täuschende Abbildung eines körperlichen oder seelischen Lebensausschnitts, sondern die eigene Bewegungsfülle, in der sich bei den archaischen, klassischen und zuweilen (wie der Nike von Samothrake, dem schlafenden Faun in München, oder dem von Burckhardt bewunderten Pergamonaltar in Berlin) auch noch hellenistischen Skulpturen der Griechen das eigene plastische "Stehen"(oder Liegen) der *Skulptur* abspielt.

Einen Abschnitt mit der Überschrift "*Die Athletenbilder*" beginnt Burckhardt mit der Erklärung: "Die Entwicklung der griechischen Kunst wurde von zwei großen Tatsachen ersten Ranges bedingt, ohne welche Alles würde anders geworden sein, und durch welche Griechenland sich vom alten Orient und von der christlichen Welt künstlerisch und religiös scheidet " (GA XIII, S. 64). Die Paradigmen dieser beiden "Tatsachen" sind für Burckhardt die *archaischen Jünglingsstatuen* (von denen L. Curtius einleuchtend sagt: ob sie, wie man früher annahm, Apollon-Darstellungen sind |182| oder nicht, sie könnten es auf jeden Fall sein (Anm. 183/1)) und die *klassischen Statuen von Wettkampfsiegern*:

"Das eine ist die frühe Bildung eines der höchsten Götter, des Apollon, in völlig nackter jugendlicher Gestalt ... Hier mußte die Kunst rein aus eignen Mitteln aus der schrittweise vervollkommneten menschlichen Gestalt einen Gott schaffen.

Das zweite wahrhaft zentrale Factum der griechischen Kunstgeschichte ist das Athletenbilden seit der Mitte des 6. Jahrhunderts. Vorbedingung hiezu war, daß schon die Wettkämpfe bei den Griechen etwas Anderes bedeuteten als bei allen andern Völkern und daß die Sieger in denselben als die glückseligsten Menschen der ganzen Nation galten; ihre Darstellung in Erz war dann im Grunde der lebendige Ausdruck des Glücklichpreisens und nicht bloß eines ästhetischen Bewunderns oder fachgemäßen Anerkennens. Unermeßlich aber waren die Folgen, so wie wir genötigt sind uns dieselben vorzustellen. Wahrheit und Leben, an Einer Stelle entdeckt und zu sicherer Handhabung gewonnen, durchdrangen von hier aus die ganze Formenwelt". Ein Beispiel dafür: "Der Stil der äginetischen Giebelgruppen wäre undenkbar ohne das vorangegangene Athletenbilden; die Begeisterung bloß für den Anblick des Krieges hätte diese Werke nicht hervorgebracht " (GA XIII, S. 64-66).

Was von der "ersten großen Tatsache" in einem weiteren Sinn gilt: der griechischste der Götter erscheint in der "völlig nackten jugendlichen Gestalt", das gilt von den Athletenstatuen noch in einem gesteigerten Sinn: Die "Aufgabe" verlangt in diesem Fall von der bildenden Kunst, was deren eigenen Wesenszug ausmacht. "Daß Eine

Hauptaufgabe zur Schule werden kann für eine ganze Kunst, und daß dann der Typus dieser Aufgabe durch diese ganze Kunst durchklingt, ist ein bekanntes allgemeines Phänomen der Kunstgeschichte. Hier kam hinzu, daß die betreffende Aufgabe für die innere Förderung der Skulptur, für ihr Können überhaupt, die denkbar günstigste war; in der Schule des Athletenbildes gewann die Kunst eine unverwüstlich |183| starke Basis. Was für die Skulptur aller Zeiten und Schulen wünschbar gewesen wäre, das genoß die griechische allein in Wirklichkeit; was anderswo Modell und Vorstudium ist, war hier Leben und beständige monumentale Ausübung " (S. 66).

Bedenkt man, daß für den älteren Burckhardt (seit etwa 1874) die griechische Kunst den höchsten Rang von Kunst überhaupt einzunehmen begann, und daß er die typisch griechische Kunstart (innerhalb der bildenden Künste) in der Skulptur sieht, dann wird man in dem folgenden Satz so etwas wie einen Grundsatz von Burckhardts Gedanken zur Kunstgeschichte überhaupt sehen dürfen. Er steht in einem Abschnitt mit der Überschrift *"Ionische Skulptur*", der dem Abschnitt über die "Athletenbilder" folgt und die Gedanken dieses Abschnitts zu seinem Verständnis voraussetzt: "Das Athletenbild und mit ihm das monumentale Porträt überhaupt (Anm. 184/1) entsteht nicht als Grabschmuck, nicht als Relief eines Pfeilers, nicht als Teil einer Architektur, [es steht] ohne Gehäuse, frei im Freien. Es ist das lebendige Bild eines Lebendigen " (S. 68).

Das Athletenbild ist insofern das lebendige Bild eines Lebendigen, als es wie dieses selber, in seiner Art der Bildung, in seiner Art der Fügung *frei im Freien steht.* Diese Bemerkung allein würde genügen, wenn nicht schon überall der Kontext darauf wiese, daß Burckhardt, wenn er von "Leben" spricht, das Sichbefinden des *Menschen* auf der Erde meint.

Die Tragweite dieses Gedankens über den genuinen Zusammenhang zwischen griechischer Kunst und "Kunst an sich", dergestalt, daß die griechische Skulptur das "lebendige Bild eines Lebendigen", der freie Stand einer freien Bewegung ist, tritt hervor vor der Folie einer Kunstauffassung, einer Kunsterwartung, in der dieses Frei-im-Freien-Stehen verlassen worden ist. Eine solche Folie ist die "Porträt"-Struktur der römischen Plastik (darüber dann hier in dem folgenden 3. Stück) und vordem bereits, noch innerhalb der griechischen Welt, die *Wandlung der Baukunst im Hellenismus.* Burckhardt verweist darauf nur in einer kurzen Bemerkung. Aber die Zusammengehörigkeit dieser Bemerkung mit einer Reihe von |184| ausführlichen Äußerungen über *unser* Befremden beim Anblick oder bei Beschreibungen *älterer* griechischer Baukomplexe (Tempelbezirken, Städten) und beieinanderstehenden Statuen - wie nach den Berichten des Pausanius von der Akropolis, von Olympia und Delphi, - zeigt, daß Burckhardt in den Zeugnissen *hellenistischer* Architektur den *Kontrast* einer schon der unseren nahen Sehweise zu dem, was er "Kunst an sich" nennt, sieht.

Erst mit dem Hellenismus beginnt der Blickpunkt des Besuchers die Gestaltung eines Bauwerks zu bestimmen. Erst seit dieser Zeit gibt es umfassende Anlagen von Heiligtümern, von Stadtbezirken, von Weihebildern; ein Bauen, ein Aufstellen also, das die Elemente so ordnet, so 'anlegt', daß sie unter einer bestimmten Perspektive ein einheitliches 'Bild' ergeben.

In einem Abschnitt "*Das Serapeion von Alexandrien*" schildert Burckhardt (im Anschluß an Polybios) diese ptolemäische Palastanlage, um zunächst nur zu zeigen, daß hier noch kein echter *Gewölbebau* vorgelegen haben kann, den man somit als eine spezifisch römische Erfindung gelten lassen müsse. "Vom Pantheon und von den Thermen des Caracalla und des Diocletian bliebe man [hier] noch immer sehr weit entfernt" (S. 131). Anders dagegen steht es mit dem architektonischen Prinzip der *Vedute:* "Es ist bewiesen, daß die Architektur unter den Diadochen den griechischen Innenbau ins Reiche und Mächtige umgebildet hat und daß sie Räume der verschiedensten Art und Größe, besonders Säle jedes Charakters schuf und zusammengruppierte. Es ist allermindestens wahrscheinlich, daß sie dabei auf möglichste Symmetrie des Planes und auf durchgehende Axen geriet; auch ist es nicht zu kühn, ihr ein Gefühl für die Außenformen und Außenproportionen ihrer oft schon stark zusammengesetzten Baumassen, wir wollen sagen, für Fassadenwirkung beizulegen ..." Mit dem abschließenden Vorbehalt wird eine gemeinsame Bautendenz dieser Neuerungen immerhin angedeutet: "Weiter zu gehen und von bewußtem optischen Reiz zu sprechen, welcher durch Abwechslung der Form, Anlage, Verzierung und Beleuchtung solcher zusammengeordneten Räume wäre bezweckt worden, ist noch nicht ratsam " (S. 131). |185|

Die *Symmetrie des Planes,* das Ordnungsprinzip *durchgehender Axen* folgt dem gleichen Gesetz wie das, was Burckhardt hier *"Fassadenwirkung"* nennt. Es ist die Zurichtung des Aufgestellten nach der Blickbahn der Ansicht. Wenn hier auch noch kein bewußter *optischer Reiz* vorliegt, so hat doch dieses Gesetz der Fassadenwirkung auf jeden Fall schon den Charakter dessen, was Burckhardt an anderer Stelle *"optische Wirkung"* nennt. Burckhardt gebraucht diesen Ausdruck in einem Abschnitt über "Große Gruppen", um den Leser angesichts plastischer Gruppen in Weihgeschenken, Giebeln und Metopen vor einem Vergleich mit "figurenreichen Denkmälern" heutiger Zeit zu warnen, denen zumindest das Motiv eines "zentralen architektonischen Körpers" zugrundeliegt, "welcher das Hauptbildwerk trägt und an seinen Seiten und auf seinen Abstufungen eine sekundäre Gestaltenwelt symmetrisch beherbergen kann". "Nach den erhaltenen Kunden und Resten zu urteilen muß [im Falle der älteren griechischen Kunst] das, was wir optische Wirkung nennen, bedeutende Einschränkungen erlitten haben" (S. 104).

In zwei späteren Abschnitten: "Die vielen und kleinen Tempel" und "Die Aufstellung griechischer Kunstwerke" (S. 142-149), verdeutlicht Burckhardt diese Einschränkung, zu der unsere Seherwartung durch die ältere griechische Architektur

und Skulptur genötigt wird, - während ihr eine hellenistische Vedute keine Schwierigkeiten machen würde. (Diese würde so auf uns wirken, wie sie angelegt war.)

So oft und so heftig Burckhardt auch gegen die pauschalen Abwertungen hellenistischer Kunst als vermeintlicher Verfallserscheinungen polemisiert (mit besonderem Pathos auch in seiner Verteidigung des 'Laokoon', besonders überzeugend in seiner Würdigung des Pergamon-Altars nach dem Besuch im August 1882 (Anm. 186/1)), so unzweideutig ist doch umgekehrt seine Verteidigung der älteren Griechen in deren Desinteresse an einer "optischen Wirkung". Bei Gelegenheit seiner Schilderung der "vielen und kleinen Tempel", wie sie in Städten und Hainen Griechenlands errichtet worden waren, sieht sich Burckhardt ähnlich wie in dem Abschnitt über Skulpturengruppen zu einer einschränkenden Bemerkung genötigt, "welche sich auf die ästhetische Wirkung der vielen Tempel" |186| bezieht: "Das einzelne Heiligtum mochte ein in sich völlig harmonisches Werk sein, allein die häufig vorkommende Anlage mehrerer, unter sich an Größe ungleicher, in der Form ähnlicher Tempel in enger Nähe, namentlich auf Akropolen, beisammen würde uns als Disharmonie erscheinen und wir würden sie ohne Zweifel wenigstens anders verteilt gewünscht haben" (S. 145). Dieses Randphänomen wird zu einem Generalphänomen erweitert: "Keine griechische Stadt kann einen Gesamtanblick dargeboten haben, welcher mit der Ansicht von Janiculus auf das jetzige Rom irgendwie die Vergleichung ausgehalten hätte" (S. 146)

Den letzten Vergleich könnte man als einen Einwand gegen den griechischen Städtebau lesen. Er ist aber ein Einwand gegen "uns". *Wir* machen uns, wenn wir die ästhetische Ordnung des Anblicks vermissen, nicht klar, daß eine solche Ordnung nur uns fehlt, weil nur wir sie suchen. Wir sind es, die die Sichtbarkeit einer Sache auf ihre Optik hin reduziert haben. Wir sind es, die das Handeln und Leiden des Sehens mit der Wirkung eines Anblicks verwechseln. Burckhardt schließt den Abschnitt über "viele und kleine Tempel", indem er unsere Einwände "den ältern Griechenstädten" gegenüber um unser Befremden angesichts der Aufstellung griechischer Skulpturen in den Heiligtümern erweitert: "Aus Anlaß der Bildwerke würde es sich wiederum zeigen, daß auch bei diesen das, was wir jetzt Wirkung nennen, oft lange nicht dem innern Werte könne entsprochen haben, und zwar wegen des Mangels an allen Rücksichten bei. der Aufstellung. Nehmen wir einstweilen an, die Griechen hätten die Kraft besessen, das Einzelne (in welchem Gedränge es auch dastehen mochte) einzeln zu schauen und zu genießen und auf allen denjenigen Effekt zu verzichten, welcher aus symmetrischer Verteilung, Steigerung, Isolierung und besonderer Einfassung hervorgehen kann" (S. 146).

In dem anschließenden Abschnitt über "die Aufstellung der griechischen Kunstwerke" erläutert Burckhardt dieses Fehlen dessen, "was wir jetzt Wirkung nennen", in der Kunst der Griechen. Er kontrastiert den Sachverhalt, daß die Cella

eines griechischen Tempels dem Kultbild keinen weiteren Vorteil |187| als den "eines sichern Verschlusses" gab, der "Nische mit Halbkuppel", womit die Römer ihren Gottesbildern Behausungen "mit höchster Wirkung"schenkten (S. 147). Die große Zahl plastischer Stiftungen an die Gottheit ist in griechischen Tempeln (und Schatzhäusern) zusammen gestellt wie in einem Vorratsmagazin. Am berühmtesten aller griechischen Kultbilder, dem Zeus des Phidias in Olympia bemängelten schon Besucher zu römischer Zeit die fehlende Raumproportion. Der Sitzende stoße fast an die Decke, sodaß dieses Bildwerk "den Schein hervorbringe", daß er "beim Aufstehen das Dach mit sich emporheben müsse" (S. 147).

Nach Bemerkungen über die "im Freien befindlichen Anatheme", die als Einzelstatuen wie als Gruppen "ohne alle optische Rücksicht durcheinander standen", und dem Beispiel des korinthischen Poseidonheiligtums, vor dem "rechts die Statuen der Isthmioniken, links in gerader Reihe hoch (nicht fächerartig) gewachsene Pinien" standen, "beides gewiß im Einzelnen schön und doch in der Wirkung des Ganzen so, daß heute niemand eine solche Anordnung würde verantworten wollen", schließt Burckhardt diesen Abschnitt: "Den vollständigen Anblick der Akropolis von Athen, des heiligen, Bezirkes von Olympia mit allen Einzelbauten und plastischen Weihgeschenken können wir uns vollends nicht vorstellen ohne das befremdlichste Gefühl der Überfüllung und Disharmonie. Denke man noch hinzu die zahllosen großen, ja kolossalen, mittleren und kleinen, alten und spätern Statuen einer und derselben Gottheit, wie z. B. in Olympia ... , so würde sich dieser Eindruck noch steigern, so erhebend auch die Schönheit vieles Einzelnen wirken mußte" (S. 148 f.).

Der Abschnitt über "die Aufstellung der griechischen Kunstwerke" führt also zu einem analogen Resultat wie der vorhergehende über "die vielen und kleinen Tempel", wonach sich "in den alten Griechenstädten" "das einzelne heilige Gebäude um das Verhältnis zu seiner Umgebung, d.h. um eine der Hauptbedingungen aller optischen Schönheit nach unserm jetzigen Gefühl, auffallend wenig bekümmert hat" (S. 146).

"Optische Unbekümmertheit", "ohne alle optische Rücksicht", Verzicht auf "optische Wirkung", wenig Sinn für "optische Schönheit": wie |188| reimt sich dieses Fehlen von *Optik* mit der Begabung zum *Sehen,* die Burckhardt doch gerade als die Auszeichnung der Kunst im Leben der Griechen zu würdigen sucht? Die Antwort darauf ist der Tatbestand der *Plastizität*.

Das "Bild" des Gottes, auch wenn es, schwer zugänglich und ohne Rücksicht auf perspektivische Wirkung, von der Cella umschlossen ist, ist dennoch das *Bild* des Gottes: der Gott steht so in seiner "Wohnung", daß dieses Darin-Stehen sein Sich-Zeigen ist, so wie das Säulengefüge des Peripteros nichts anderes ist als ein Auf-schließen. Dabei ist eben dieses für uns nur schwer zu Denkende das Entscheidende, daß das Standbild ebenso wie die Ringhalle ein Ins-Freie-Treten, ein Im-Freien-

Stehen *ist* und nicht - wie die 'realistische' Illusion des Anblicks einer Person oder die perspektivische Konstruktion des Anblicks eines Raumes - nur als *Medium* von 'Wirklichkeit' fungiert.

Beide Begriffe: 'Wirklichkeit' und 'Medium', die sich wechselweise fordern, sind erst mit der Denkweise der Römer (vorbereitet seit dem Hellenismus and endgültig entschieden seit Descartes und Leibniz) möglich geworden. - Der Umstand, daß der Begriff und damit auch der Maßstab der "Realität" überhaupt erst seit den Römern Sinn hat, zwingt Kenner der griechischen Kunst, auch Burckhardt, immer wieder dazu, den Abstand der Griechen zum 'Aktualismus', 'Faktizismus', 'Realismus' späterer Zeiten *"idealistisch*"zu nennen. Aber dieses Wort bleibt (trotz seiner griechischen Etymologie) in der bloßen Verneinung des "Realismus" dem ungriechischen Denkmaßstab des Verneinten verhaftet - und kann damit den *Verdacht* des Klassizismus verständlich machen.

Zur *Plastizität* als einem Grundzug des "Lebens" in der griechischen Epoche der Weltgeschichte und damit deren elementarem Bedürfnis zur "Kunst", wir könnten auch sagen: als der Erklärung dafür, warum es ein eigenes Wort für "Kunst" (wie dann mit dem Begriff der "ars" als des 'Bildes' der 'Wirklichkeit') für die Griechen noch gar nicht geben konnte, sei - aus dem Umkreis jüngerer Griechenstudien - auf die Homer-Analysen *Karl Reinhardts* und *Wolfgang Schadewaldts* verwiesen. Siehe jetzt auch das Kapitel: 'Der plastische Charakter der griechischen Kunst und ihr Wandel'. In: Dieter Rahn, Die Plastik und die Dinge. Zum Streit zwischen Philosophie und Kunst, Freiburg im Br. 1993, S. 39-100. |189|

(Exemplarisch wird das nicht-"optische" Sehen der Griechen an einem poetischen Topos, der die gemeinsame Quelle des Bildens und Denkens der Griechen bezeugt, in dem Aufsatz Schadewaldts: Die homerische Gleichniswelt und die kretisch-mykenische Kunst' erörtert. (Anm. 190/1)).

3 Schönheit und Agon

Wenn Burckhardt *unsere* Art von Kunst-Erwartung, die uns den Zugang zu den Zeugnissen griechischer Kunst erschwert, "optische Schönheit" nennt, dann ist das Ungriechische nicht mit der "Schönheit", sondern mit der "Optik" bezeichnet. Unsere optische Einstellung erschwert uns den Zugang zum griechischen Sehen. *Schönheit* dagegen ist für Burckhardt ein anderes Grundmerkmal der griechischen Kunst neben dem der *Plastizität*.

In der griechischen Art des Götterbildes, in der erst von den Griechen geschaffenen Athletenstatue antwortet die bildende Kunst - ähnlich wie vor ihr schon die Dichtung

Homers - auf die Schönheit, die die Griechen mit dem Gedanken der Gottheit verbanden, die Schönheit der menschlichen Bewegung, die die Leidenschaft zum Wettkampf inspirierte. Aber diese Antwort war, wie Burckhardt erkennt, zugleich ein neuer Antrieb für das Ganze des griechischen Lebens. Die Schönheit der *physis* weckt die Schönheit der *techne* und diese öffnet den Blick für jene.

In der Vorlesung zur Kunst des Altertums (vom Sommer 1874) verweist Burckhardt auf die Beschreibung der Schmiedearbeit des Hephaistos an dem neuen Schild des Achill, womit (am Ende des 18. Gesangs der Ilias) die Wende in dem Zorn des Achill eingeleitet wird, seine Rückkehr in den Kampf. In dieser Beschreibung des Schildes mit seinem bildlichen Schmuck gelangt die Stellung der Kunst und des Gesangs im griechischen Leben selbst ins Bild. "Wir nehmen", schreibt Burckhardt in den Vorlesungsnotizen (Kaegi VI, S. 330 f.), "die griechischen Götterbilder als eine Tatsache und finden es recht schön. Aber wir, denken nicht darüber, wie viele Bedingungen dafür zusammenkommen mußten." "Die Sänger errieten ein Volkschöne Götter |190| lieben würde, sobald man sie ihm darbot ... Der Aöde ist hier der einzige Theologe *wie später der Künstler ...* "So haben die Werke entstehen können, welche als eines der stärksten und entzückendsten Gebilde der alten Welt über die Jahrtausende zu uns hinüberleuchten. - Man hat es hier mit sehr großen weltgeschichtlichen Veranstaltungen zu tun. - Nichts versteht sich hier von selbst." In der 'Griechischen Culturgeschichte' sagt Burckhardt (im Gedanken an den Zeus des Phidias): "jener mächtige innere Zug zum Schönen" bleibe "uns ewig ein Mysterium". Und im Gedanken an das Verhältnis der Bildungen nach den Perserkriegen zur archaischen Kunst: "Diese Nation durfte es nun auch mit Erstaunen erleben, wie ihre Künstler immer höhere Kräfte entwickelten in der Verwirklichung der Götter, und wie die Götter immer schöner wurden. Und mit und durch die Griechen erlebten es seither alle andern Kulturvölker; die Griechengötter sind hinfort schön für alles darzustellende Göttliche und Erhabene aller Religionen, und die griechischen Götterideale sind daher ein welthistorisches Faktum " (GK III, S. 21 f.).

Was für die Statuen der Götter (und Heroen) im höchsten Sinn gilt, das gilt von ihren "Bildnis"-Stiftungen - zu denen Burckhardt ja auch die Athleten-Statuen zählt - im weitesten Sinn. In dem Abschnitt "Ikonische Skulptur" der 'Aufzeichnungen' schreibt er: "Bisweilen muß man sich die ganze Bedeutung desjenigen, was *Ruhm* heißt, im hellenischen Leben vergegenwärtigen, um die Stiftungen von Bildwerken zu begreifen", (GA XIII, S. 80). Die *ganze* Bedeutung des Ruhmes bei den Griechen kann man sich eindringlich vergegenwärtigen, wenn man auf die Andersartigkeit des Bildnis-Motivs bei den Römern achtet. Hier war das "Bildnis" in dem uns geläufigen Sinn, nämlich als *Porträt,* von Anfang an ein Grundzug der Kunst. Es hatte sein Muster im Ahnenporträt. Und das hieß - im Horizont des römischen Geschichtsbewußtseins - : die Signaturen, in denen sich eine lebenslange Wirksamkeit in den Gesichtszügen eingeschrieben hat, für die Nachkommen festzuhalten. (Anm. 191/1) Die daraus resultierende zentrale Rolle des Porträts bei

den Römern im Unterschied zu den Griechen deutet Burckhardt in dem Abschnitt über 'Ikonische Skulptur' an: "Das Porträt hatte aber im römischen Leben überhaupt eine andere Bedeutung und Geschichte als im griechischen", wo "die Aufstellung des eignen Bildnisses doch in der Regel nur dem Wettkampfsieger gegönnt war" (GA XIII, S. 77 f.). |191|

"*Ruhm*" heißt griechisch: Erscheinen des Blühenden. Und das ist etwas *wesenhaft* anderes als die familiäre oder politische Dokumentation einer vergangenen Lebensarbeit zum Gedächtnis der Nachkommen. Solche 'Denkmäler' sind - ähnlich wie die Dokumente militärischer Erfolge in Gestalt der Triumphbögen - ein *Zusatz* zur wirklichen väterlichen Arbeit, zur wirklichen öffentlichen Leistung. Die Epen, die den Zorn des Achill, das Dulden des Odysseus "rühmen", die Statuen und Oden, die den Sieger im Wettkampf zeigen oder singen (und nicht etwa einen Lebenslauf memorieren, - auch wenn sie die Heroen des Geschlechts und der Stadt in den Ruhm mit aufnehmen), sind *Erfüllungen* jener Taten, Leiden und Kämpfe. Die Siegesode, die Wettkampfstatue vollbringen, indem sie es 'sagen', was der Sieg hier selber war: das Ans-Licht-Gelangen des Erscheinungswürdigen. Darin liegt hier, im Bildwerk wie im Lied, der *Öffentlichkeits*-Charakter: "Die Statue verlangt öffentliche Aufstellung, sei es durch Staatsbeschluß oder als Weihgeschenk. Bei den Römern mochte später auch das Privathaus und namentlich sein Atrium 'zum Forum werden' durch Aufstellung von Bildnisstatuen - das griechische Haus taugte hiezu nicht" (S. 78).

Phidias' Fries der Panathenäen (dessen in London, Paris und Rom befindliche Fragmente Burckhardt vertraut waren) ist - recht betrachtet - dasselbe, was dieser Festzug von sich aus war. Beide waren die Einheit dessen, was den Griechen "Ruhm" und "Opfer" bedeuteten. Die Weihgeschenke, die *'Anatheme',* erläutert Burckhardt in dem so überschriebenen Abschnitt "als höhere, dauernde Gestalt des Opfers" (S. 101). Und er schließt diese Betrachtung: "Ja, ist nicht im Grunde der panathenäische Festzug am Friese des Parthenon, wie alle Reliefdarstellungen des Cultus überhaupt, ein großes gemeinsames Anathem?" (S. 102).

Mit der nicht-optischen Art der Schönheit bei den Griechen hängt die Bedeutung des *Agons* zusammen, den Burckhardt als "die große Triebkraft aller griechischen Dinge" (S. 154) erkannt hat. "Die öffentliche plastische Verherrlichung des einzelnen Menschen, bei Lebzeiten oder bald nach dem Tode, beginnt bei den Griechen anders als bei irgend einer sonst bekannten Nation, nämlich mit den agonalen Siegern, Athleten jeder Art, Reitern, Wagenrennern" (S. 67). So lautet der Anfang des Abschnitts über 'Ikonische Skulptur', der am Athletenbild den Grundzug der griechischen Plastik als des |192| Frei - im-Freien-Stehens hervorhebt.

Die Athletenbilder konnten darum "ein Gradmesser des griechischen Kunstvermögens" sein, "ein Verhältnis, wie es in der ganzen Kunstgeschichte nicht

wieder vorkommt". Andere "Wirkungen, durch welche das agonale Wesen das Leben und die Kunst der Griechen bewegt, kann man in der Vasenmalerei verfolgen, welche die Übungen und das Treiben der Palästra, die Vorbedingung des Sieges, in tausend Bildern darstellt" (S. 69).

"Dieser Agon ist der Wille der Auszeichnung unter seinesgleichen, lebendig in den Einzelnen wie in den Poleis, mochten diese Aristokratien, Tyrannien oder später Demokratien sein. Die Einzelnen konnten diesem Willen genügen in dem gewaltigen agonalen Treiben, welches das Dasein der unabhängigen Menschen erfüllte und sogar jedem größern Götterfeste, ja jedem Feste überhaupt, den eigentlichen Stil gab; denn bei den Griechen, sobald ihrer nur viele beisammen sind werden Einzelne sich im gymnastischen oder musischen Wettkampf messen und die übrigen als Kenner und Richter zuschauen und zuhören. Im Großen aber befand sich jede Polis, wenn nicht in Feindschaft, doch in einem natürlichen Agon mit ihren Nachbarinnen oder auch mit entfernteren Poleis von ähnlicher Macht und Ambition. Und dieser Wettstreit hatte frühe schon auch eine künstlerische Seite, denn sobald man erwägt, daß bei den Griechen der Staat auch seine Religion, seine Kirche wenn man will, besaß und in sich enthielt und das meiste des Cultus stiftete, so wird man voraussetzen dürfen daß auch im Tempelbau und im Götterbilden die Poleis einander zu überbieten suchten" (S. 154 f.; ähnlich: GK III, S. 13).

Was hat der Agon mit Schönheit zu tun? Die Antwort ist leicht, wenn wir bedenken, was das bei den Griechen für ein "Wille zur Auszeichnung" war. Der Wettkampf war nicht, wie das moderne Konkurrenzprinzip, ein *Mittel* zum Zweck (zum 'Wachstum', zum Erfolg). Der Wettkampf hatte seinen Sinn darin, "das Beste" hervortreten zu lassen, wo es um nichts anderes als das Hervor- treten, als das Hörbar- und Sichtbarwerden ging. In dem Abschnitt über die "Anatheme" zeigt das Burckhardt am Beispiel jener Wettkampfpreise, die die Form eines den Göttern geweihten |193| ehernen Dreifußes hatten, der mit den Namen der Sieger versehen war. Es entstanden auf diese Weise ganze Dreifußstraßen. "Und es ist der Mühe wert", sagt Burckhardt im Gedanken an den sich darin äußernden Sinn der Wettkampfleidenschaft, "sich den ungeheuren Unterschied der Zeiten zu diesem Beispiel klar zu machen. Auf welchen Umwegen müssen wir zu der Wahrnehmung geführt werden, daß bei den Griechen das, was heute höchstens Konkurrenz ist, feierlicher Wettkampf war, daß der beneidete Kampfpreis am besten unter göttliche Obhut gestellt wurde, daß der Wettkampf des Gesanges von der Leistung der Einzelnen auf diejenige ganzer dramatischer und gottesdienstlicher Chöre übertragen werden konnte, und daß es endlich Sache der höchsten Ambition wurde, dem Preise dieses Kampfes eine öffentliche Aufstellung in Verbindung mit unvergänglichen Kunstwerken zu gewähren" (S. 94 f.).

4 Das Paradigmatische der Griechen

Sich am Beispiel des Agons "den ungeheuren Unterschied der Zeiten" klar zu machen, das meint bei Burckhardt: sich "die Stellung der griechischen Kunst in der Weltgeschichte" klar zu machen. Die Ausschnitte aus den 'Aufzeichnungen zur griechischen Kunst' werfen ein Licht auf Burckhardts Art der "akademischen" Belehrung. Sie spielt sich in einem Bereich ab, der nicht derselbe ist wie der der fachweise trennenden Forschung. "Antike Kunst" als Teil eines Vorlesungszyklus über das Ganze der (europäischen) Kunstgeschichte, "Griechische Kunst" als Gegenstand einer gesonderten Reihe von Aufzeichnungen - ähnlich der 'Baukunst der Renaissance in Italien' - das sind nicht Themen, deren Behandlungsgang und Behandlungsrahmen durch ein archäologisches oder kunsthistorisches Forschungs-*Gebiet* schon im voraus abgesteckt wäre.

Die Chronologie ist stets präsent, aber sie diktiert nicht den Weg. Eine Gliederung nach Gattungen ist für die Vorlesung noch der allgemeinste Einteilungsgesichtspunkt: ein erster Teil behandelte die Architektur, ein zweiter die Skulptur (Kaegi VI, S. 313). Die mehr als zwanzig einzelnen "Aufzeichnungen"(oder, wie Burckhardt auch sagt, "Aufsätze"), zu denen er dann im Alter die Vortragsnotizen ausarbeitet, verlassen diese Zweiteilung zugunsten |194| einer Vielzahl von "Sachen", die jedem einzelnen dieser Aufzeichnungen sein 'Thema' geben - von den "Abstrakta in der Kunst" und den "Thonfiguren" bis zum "künstlerischen Wettstreit" und den "Antiochsen am Orontes". Aber auch hier erkennt man - wenn auch nun nicht mehr im Nacheinander, sondern im Nebeneinander - die beiden Pole, aus denen die frühere Zweiteilung hervorging: *Peripteros* und *Athletenbild.* Und umgekehrt wird aus dem Referat der Vorlesungsnotizen (bei Kaegi) deutlich, daß auch schon deren Zweiteilung in Architektur und Plastik keine metahistorische Vorentscheidung Burckhardts war, sondern eine erste Konsequenz der Anschauung: Im Falle dieser Epoche der Weltgeschichte ist "bildende Kunst" die Ausstrahlung und Ausbreitung dessen, was sich in den beiden Prototypen des Ringhallentempels und der Wettkampfstatue konzentriert. Burckhardts Einteilung - im Großen wie im Kleinen - wird von Anfang an dem Sachverhalt, dem geschichtlichen Sachverhalt gerecht, daß die Kunst der Griechen in einem wesenhaften Sinne "plastisch" ist. Auch der Tempelbau ist plastisch (und nicht etwa räumlich oder gar - wie die Baukunst des Klassizismus - bildhaft). Und auch die Götterbilder, ebenso wie die archaischen Jünglings- und Mädchengestalten, sind schon aus dem Spannungs- und Bewegungsgefüge heraus 'gebaut', das seine Erfüllung im Wettkampf findet. Das kann für uns der 'Poseidon' vom Kap Arthemision (der 'Gott aus dem Meer') ebenso bezeugen wie der 'Speerträger' des Polyklet, in dem man wahrscheinlich keine Siegerstatue, sondern ein Weihebild des Achill zu sehen hat. (Anm. 195/1)

Das Vorhandensein anderer Gattungen wird damit nicht ignoriert. Aber auch die dritte

große griechische Bildkunst die 'Vasen'-Kunst, hat sowohl in dem 'kunsthandwerklich'-keramischen Aspekt ihres Gefäßbaues als auch dem malerischen ihrer ornamentalen und figürlichen Bilder das plastische Gepräge der großen Freiraumskulptur. Und andererseits gab es die Vielfalt dessen, was nach vor- und nachgriechischen Zeugnissen für uns mit dem Gattungsbegriff 'Architektur' evoziert wird: Innenräume und Fassaden, Brücken und Türme, in der griechischen 'Baukunst' nicht. 'Kunst' *ist* bei den Griechen etwas anderes als im alten Ägypten oder im römischen Weltreich, auch wenn den Römern die Überlieferung der griechischen Kunst und damit überhaupt erst die Verwirklichung ihrer Weltgültigkeit zu danken ist, und das Vorbild von Säule und Figur überhaupt |195| auf die Ägypter zurückgeht. Der stetige Gedanke daran, was *anderswo* 'Kunst' war, prägt jede Bemerkung Burckhardts zu *einer* Kunstepoche, zu *einem* Kunstwerk, ohne daß er dies ständig aussprechen müßte.

Die Frage: *was war Kunst bei den Griechen?,* hat ihre eigene Dimension im Umkreis dessen, was Burckhardt "Culturgeschichte" nennt. Ein Merkmal dafür ist die Befähigung dieses "Volkes" zu derjenigen Beschaffenheit der Welt, die durch eben dieses Volk als die Erscheinung der *Schönheit* "in die Welt" gelangt ist, ein anderes seine Leidenschaft zum *Agon.* Beides macht die Zugehörigkeit der "Kunst" zum "Leben" in dieser Epoche der Weltgeschichte aus. - Ein drittes Merkmal, das mit den beiden genannten zusammenhängt, sieht Burckhardt darin, daß die Griechen (vor der Alexanderzeit) unfähig waren, sich in dem neuzeitlichen Sinn des Wortes als *ein* "Volk" auch zu institutionalisieren, in ihrem elementaren Drang zur - selber agonalen - *Vielgestaltigkeit,* sei es in dem Glanz der immanenten Vielfalt ihres Einheit stiftenden Mythos, sei es in dem Verhängnis der politischen Streitsucht ihrer "Kleinstaaterei".

Dieser "culturgeschichtliche" Horizont ist nicht in der Weise Dimension der Kunstbetrachtung Burckhardts, daß die Zeugnisse der Kunstgeschichte medial auf die Kenntnisse der Weltgeschichte zurückgeführt würden, sondern so, daß in der Offenheit dieses Fragehorizontes überhaupt erst zu sehen ist, *wie* die Künste je und je *im* "Leben" stehen. Im Falle des homerischen, archaischen und klassischen Griechenlandes war das Verhältnis zwischen 'Kunst' und 'Wirklichkeit' in einem so wesenhaften Sinn anders beschaffen als etwa bei den Römern der Republik - ; im Italien der Renaissance war es so wesenhaft anders als im nördlichen Europa der gleichen Zeit oder im gesamten Europa zur Zeit des Barock und des Absolutismus, - und darin wieder so wesenhaft anders als im 19. Jahrhundert, daß jedesmal *unser* Selbstverständnis von Kunst wie auch von 'Wirklichkeit' ins Wanken kommen würde, würden wir diese Andersartigkeit mit derjenigen "Naivität", die Burckhardt an den Griechen rühmt und die ihn selbst auszeichnet, annehmen. |196|

"Stellung der Kunst in der Weltgeschichte", das meint für Burckhardt zunächst - wie das Beispiel der Plastizität der griechischen Kunst lehrt - die Frage: *Was heißt je und*

je "Kunst"? Sodann - wie das Beispiel des Agon bei den Griechen zeigen kann - : *Wie verhält sich die Kunst je und je zum "Leben"?* Und schließlich - in diesem Fall ist ein Beispiel das besondere Gewicht, mit dem Burckhardt bei den Griechen (ähnlich wie bei Rubens) das Phänomen der Schönheit beachtet, - die Frage: *Wie verhält sich das, was uns je und je als Kunst einer Epoche überliefert ist, zu uns?* Wieweit müssen wir unsere Sehweisen, unsere Denkweisen korrigieren, um zu dem "Alten" in jenes "direkte" Verhältnis treten zu können, das zu gewähren nach Burckhardts Überzeugung zur Auszeichnung der Kunst gehört?

An Burckhardts "Eröffnung" seiner "kunsthistorischen Vorlesungen überhaupt" (vom Mai 1874) haben wir uns einen Zugang zu seiner Art einer geschichtlichen Kunst-"Betrachtung" verschafft. In den unmittelbar davor (zwischen dem Sommer 1868 und dem Frühjahr 1873) verfaßten Kollegnotizen zum "Studium der Geschichte" war das Verhältnis zwischen Kunst und Geschichte, die Stellung der Kunst in der Weltgeschichte (hier nun die anderen "Künste", Musik und Dichtung, Tanz und Theater mit eingeschlossen) ein Bestandteil dieser "weltgeschichtlichen" Topologie. Bevor wir (im dritten und vierten Teil) darauf eingehen, können wir an den drei "Italien"-Büchern Burckhardts, die (zwischen 1855 und 1867 erschienen) jenem Kolleg vorausgegangen sind, Grundzüge der Kunsterfahrung Burckhardts, die in jenen "'Winken zum Studium des Geschichtlichen" versammelt werden, an Burckhardts eigenen Feldstudien kennenlernen. |197|

Zweiter Teil: Die Kunstaspekte der Italienbücher Burckhardts

§ 12Kunstgeschichte und Geschichte

Die Lebensarbeit Burckhardts, dieses eine 'Œuvre', gabelt sich in zwei Sachgebiete: Geschichtswissenschaft und Kunstwissenschaft. Ist diese Dichotomie der Gebiete überbrückt mit der einen Gebietsbezeichnung 'Kulturgeschichte': eine Geschichtsschreibung, die alle historischen Bezirke, also auch die Künste beachtet; eine Kunst-, Literatur- und Musikwissenschaft, die die Überlieferung der Künste auf die "wirkliche" Geschichte (Geist, Religion, Politik) hin zurückführt? Oder bringt man sich mit dieser Gebietsbezeichnung, auch wenn Burckhardt diesen Namen selbst gebraucht, nicht um *die Frage,* die jede Beschäftigung mit einem Resultat oder einem Aspekt seiner Arbeit aufwerfen muß? Wird die eigene Namensgebung Burckhardts für den, der sie unbedenklich übernimmt, indem er sie in den uns gewohnten Wortsinn überträgt, nicht eher zu einer Verhüllung als zu einer Benennung? Bei Burckhardt hat die Wahl dieses Namen einen polemischen Sinn: *keine* "Ereignisgeschichte", *keine* Geschichtsphilosophie" (Anm. 198/1). Der Name "Culturgeschichte" signalisiert bei Burckhardt nicht ein besonderes Gebiet, sondern eine andere Denkweise. Er bezeichnet keine Rubrik, er stellt vielmehr eine Warnung dar vor jeder Rubrizierung. Wir entziehen uns dieser Warnung, wir entziehen uns dem *Rätsel* "Burckhardt", wenn wir seine Arbeit in dem schon Gewußten des Gebiets 'Kulturgeschichte' unterbringen. "Culturgeschichte" ist in Burckhardts Mund ein Rätselwort, weil *seine* Frage - die des Historikers, des Rankeschülers, *und* die des Kunsthistorikers, des Kuglerschülers - nach der Stellung der Kunst in der Weltgeschichte zugleich auch die nach der Verfassung der Weltgeschichte angesichts der Stellung, der in ihr der Kunst zukommt, ist. Die gebräuchlichen Gebietsbegriffe Kunstgeschichte und Weltgeschichte werden hier wechselweise fraglich.

Nicht ein 'kulturgeschichtliches' Systematisieren, sondern ein "anschauendes" Differenzieren macht den einheitlichen Grundzug von Burckhardts zweigabeliger Lebensarbeit aus. Jeder Blick auf das Ganze dieser Arbeit (sei es vor dem meisterhaften Extrakt |198| der Lebensdaten, die Max Burckhardt seiner Auswahl der Briefe beigefügt hat (Anm. 199/1), sei es angesichts des Reichtums der Biographie Werner Kaegis) zeigt, daß nicht die Empirie enzyklopädischen Sammelns, sondern die Erfahrung topologischen Verwunderns - in dem Polemik und Freude verschwistert sind - der ständige Antrieb dieser Arbeit ist, Das "und" zwischen Kunstgeschichte und Geschichte meint in Burckhardts Arbeit die *Kluft,* die zwischen den beiden akademischen Lehr- und Forschungsfeldern aufklafft, wenn man sich wie Burckhardt nicht auf eine dieser beiden "Figuren" im "Bild" der Welt (oder die

Subsumtion der einen unter die andere) beschränkt.

Überblickt man die Schwerpunkte, die 'Lieblingsgebiete' in Burckhardts *geschichtlicher* Arbeit und diejenigen seiner *kunstgeschichtlichen* Arbeit, dann sind die Unterschiede nicht weniger gravierend als die Berührungspunkte. Zwischen Burckhardts Kolleg über die *Epoche* der Griechen und seinen Aufzeichnungen zur *Kunst* der Griechen, zwischen seinem Buch über die *Epoche* der Renaissance und seinem Buchplan zur *Kunst* der Renaissance ist die Nachbarschaft der Gesichtspunkte nicht zu bezweifeln. Zwischen seinem Buch über das Zeitalter Constantins dagegen und seinem Buch über die Baukunst der Renaissance in Italien, oder seinen Vorlesungen zum Revolutionszeitalter und seinen Notizen zu Rubens ist eine Nachbarschaft der Gesichtspunkte schwer zu erkennen.

In dem Buch 'Die Zeit Constantins des Großen' (1853) behandelt Burckhardt den Übergang vom späten Rom zum frühen Mittelalter und damit die Wandlung von der 'antiken Welt', d.h. dem geschichtlich *Vergangenen,* zur 'christlichen Welt', d.h. dem auch im Frühesten, Ältesten noch immer *Gegenwärtigen,* dem 'modernen' Geschichtsgang. Das Zeitalter Constantins ist das Musterbeispiel eines weltgeschichtlichen Umschlags. Mit dieser Struktur des Themas bleibt das 'Constantin'-Buch ein Muster auch für Burckhardts weitere geschichtliche Arbeit. Diese hat ihr Schwergewicht stets in Übergangszeiten, Mischungen von Untergang und Aufgang: nach der Wendung von der Antike zum Mittelalter der Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit in der Epoche der Renaissance, der Übergang von der Spät- und Nachrenaissance (unserer 'Barock'-Zeit) zur aktuell-modernen "Krisen"-Zeit zwischen Ludwig XIV. und Napoleon und schließlich das antike |199| Griechenland als der Zeitraum der Wandlung zwischen Orient und Okzident. *Hermann Heimpel* kennzeichnet dieses Leitmotiv des Historikers Burckhardt, indem er dessen 'Constantin'-Buch dem vom Anblick der Ruinen der Kaiserzeit inspirierten Werk *Gibbons* über den moralischen und physischen Untergang des alten Rom in der Spätantike und im Mittelalter gegenüberstellt: "Burckhardt hat sein Interesse an der Geschichte mit einer Vorliebe für die Zeiten erklärt, die 'rittlings' 'über der Scheide zweier Epochen schweben'. Konstantin scheidet heidnische Antike und christliches Mittelalter. Nicht klassizistisch-melancholisch in Gibbons Art wurde 'Niedergang und Fall des Römischen Reiches' zum Thema gewählt, sondern im Sturz des Alten das Kommen des Neuen geschildert." (Anm. 200/1)

Ihren Gegenständen nach scheinen die Schwerpunkte des Historikers Burckhardt eine Zufallswahl darzustellen, austauschbar, nach persönlichen Vorlieben gewählt. Ihrer Bedeutung nach: als Schwellen im Epochenwandel, bilden sie jedoch ein konzentrisches Gefüge, dem - vom Engsten und Nächsten, der modernen "Revolutions"-Zeit seit dem 18. Jahrhundert, über die Wende vom Mittelalter zur Neuzeit in der Renaissance und dem Übergang von der Antike zum Mittelalter im späten Rom, bis zum Fernsten und Weitesten, dem Übergang zwischen 'Asien' und

'Europa' bei den Griechen - eine eigene tektonische Vollständigkeit zukommt.

Mit dieser Schwellenzeit-Bedeutung innerhalb eines weltgeschichtlichen "Europa"-Gedankens lassen sich die beiden großen *Kunst*-Regionen, die Burckhardt bevorzugt: die italienische Renaissance und die griechische Klassik, verbinden. Es wird kein Zufall sein, daß sich eine der einprägsamsten Kennzeichnungen eines weltgeschichtlichen Übergangs in dem 'Kunstgeschichts'-Zyklus findet: eine Bemerkung über die Brückenrolle Roms zwischen Griechenland und modernem Europa, die Burckhardt nach 1885, also nach der Beendigung seiner historischen Vorlesungen, dem Antikenteil des vierteiligen Zyklus beigefügt hat. Der Herausgeber der 'Aufzeichnungen zur griechischen Kunst', Felix Stähelin (s. hier S. 174 / 137) teilt sie in seiner Einleitung (GA XIII, S. 18 f.) mit. Diese "im höchsten Sinne welthistorische Betrachtung" habe Burckhardt "zwischen der Behandlung der griechischen und der römischen Kunst eingeschaltet": |200|

> "Die großen Kausalitäten
>
> Alexander und die Diadochen hatten den vordern Orient teils wirklich hellenisiert, teils gezwungen, hellenischen Geist zu verstehen, und für die Wirkung des letztern einen ungeheuern neuen Umkreis geschaffen (während Hellas daheim dem Untergang nahe war). Ohne Alexander und die Macedonier wäre Griechenland von Illysiern, das Perserreich von Turaniern zernichtet worden.
>
> Und nun wurde es die Aufgabe *Roms,* dies Hellas und diesen hellenisierten Orient sich allmählich zu unterwerfen, während es auch den Okzident sich einverleibte. Die ganze Welt mündet in das römische Reich ein: das Gesamtvorbild eines mächtigen Reiches und seiner Gesamtkultur für alle Zeiten. Rom beherrscht ewig den Horizont der zivilisierten Welt.
>
> Nur in diesem griechisch-römischen Weltreich konnte dann auch das Christentum, als es sich verbreitete, allverständlich sein, und dann bei der Völkerwanderung die Brücke zu den Germanen bauen, über welche dann gerettet wurde was von alter Kultur überhaupt zu retten war.
>
> Nur auf diesem Weg hängt unser Geist mit der ältesten Vorzeit zusammen und faßt die Weltentwicklung als ein Ganzes auf. Dies ein Hauptunterschied gegenüber von der Barbarei.
>
> Die Hauptvorbedingung hiezu aber war eine große, dauernde, allgemeine Tatsache gewesen: der *Philhellenismus der Römer,* der einzige Enthusiasmus, den sie je an den Tag legten ...
>
> Der feurige Philhellenismus kommt immer wieder zum Worte - und vollbringt eine

vollständige *Fusion der griechischen und der römischen Bildung.* Die Welt *erobern* konnten die Römer von sich aus, sie *erkennen* lernten sie erst von den Griechen ... Diese ganze römische Kultur und Kunst, welche auf die Folgezeiten vererbt werden sollte, ist eine griechisch-italische. |201|

Ohne die Römer wüßten wir nichts von den Griechen und würden auch nicht einmal etwas von ihnen zu wissen begehren.

Hier geht die Kunst mit in einem riesigen weltgeschichtlichen Prozeß."

Im Falle *Roms* steht die Bedeutung des kunstgeschichtlichen Übergangs (Griechenland - Abendland) mit dem weltgeschichtlichen in einem sehr engen Zusammenhang. *Hier* geht die Kunst mit in einem riesigen weltgeschichtlichen Prozeß. Hätte *Burckhardt* aber das Analoge (im Verhältnis Orient - Okzident) auch von der

- durch Rom vermittelten - griechischen Kunst selbst sagen können?

Gewiß, in *einem* Aspekt - von Homer bis zu Kalimachos, von Aischylos bis zu Menander, vom dorischen Tempel bis zum Serapeion, vom Doriphoros bis zum Torso vom Belvedere - kommt auch der griechischen Kunst eine Übergangs- und Schwellenfunktion, ein Mitgehen im weltgeschichtlichen Prozeß zu, wie sie dann (für Burckhardt) an den Zeugnissen römischer Kunst zum primär Interessierenden wird. Aber eben diese "Prozeß"-Bedeutung ist ihm bei den Zeugnissen griechischer Kunst nicht das Primäre. Das zeigen (am Kontrast zu den hellenistischen Ausnahmen, zu denen aber nicht einmal Burckhardts Bewunderung des Pergamon-Altars gezählt werden kann) die 'Aufzeichnungen zur griechischen Kunst' im Ganzen ihrer vielerlei Themen wie in den meisten ihrer Details. Es zeigen das auch die Abschnitte über 'Die bildende Kunst' und zur 'Poesie und Musik' in der 'Griechischen Culturgeschichte'. Innerhalb der griechischen Tragödie unterscheidet Burckhardt die überhistorische Gültigkeit der (in der 'Griechischen Culturgeschichte' ausführlich behandelten) Dichtung des Aischylos und des Sophokles von der historischen Bedeutung, die nach seiner Ansicht im Vordergrund einer Beschäftigung mit Euripides steht (Anm. 202/1).

'Die Zeit Constantin des Großen' - 'Die Baukunst der Renaissance in Italien': die Anstöße zu beiden Werken berühren sich, aber sie decken sich nicht. In der kunsthistorischen Arbeit verbindet sich mit dem Anspruch der geschichtlichen Situation derjenige Aspekt, den Burckhardt (in der Eröffnungsvorlesung vom Mai 1874, s. hier S. 102 / 83) die "Macht der Schönheit" nennt, und auf die |202| hinzulenken er als die Pflicht kunsthistorischer Anweisung und Belehrung ansieht. Zur Frage nach der Stellung der *Kunst* in der Weltgeschichte gehört für ihn die Frage: was macht "*das Primäre"* des dorischen Tempels, der Skulptur des Phidias, der Baukunst Brunelleschis, der Bildkunst Raffaels aus? Wir haben uns in dem Rubens-

Exkurs mit diesem genuinen Aspekt der *"Aneignung"* von Kunst bei Burckhardt vertraut zu machen versucht. Auf den *Zusammenhang* beider Aspekte, des epochalen mit dem überhistorischen, sollte der zweite Exkurs verweisen: Plastizität, Schönheit, Agon sind in ihrem griechischen Zusammenhang etwas geschichtlich Unvertauschbares und zugleich für das Erinnern Unersetzliches.

Bemerkt man diesen Unterschied in der Verteilung zweier Grundaspekte, wie ihn das Beispiel Griechenland und Rom vor Augen führen kann: Einsicht in die weltgeschichtliche Wandlung - "Aneignung" des "primär" Gültigen, dann wird man sich zwar vor der Gefahr einer Entweder-Oder-Aufteilung hüten müssen; man wird aber die kunstgeschichtliche Arbeit Burckhardts nicht länger an seiner historischen Arbeit messen können.

Man wird sogar noch einen Schritt weiter gehen müssen. Die "culturgeschichtliche" Arbeit, wie die 'Cultur der Renaissance' oder die 'Griechische Culturgeschichte', zählt Burckhardt zwar selber seinem "geschichtlichen" (im Unterschied zum"kunstgeschichtlichen") Arbeitskreis zu. Die Vorlesung zur griechischen Kulturgeschichte wurde in der gleichen Weise seinem historischen Lehramt in Basel zugerechnet wie die - im "Revolutionszeitalter" gipfelnde - zum neueren Europa. Während in dieser aber (wie die 'Historischen Fragmente' und der ausführliche Bericht Werner Kaegis im fünften Band seiner Biographie zeigen) von den Künsten kaum die Rede ist, werden sie in den beiden großen Werken zur "Culturgeschichte" durchaus mit beachtet. Aber nicht diese Themendifferenz ist das Entscheidende, sondern die verschiedene Gewichtsverteilung zwischen den beiden polaren Aspekten: weltgeschichtliche Wandlung und Aneignung des Primären. In der Epoche der modernen Krisen und Revolutionen findet der "Kunst"-Aspekt keinen Stoff. In der Darstellung der griechischen Weltepoche dagegen wird der Wandlungsaspekt zur Hauptsache erst in dem (umfangreichen) letzten der |203| neun großen Abschnitte: 'Der hellenische Mensch in seiner zeitlichen Entwicklung'. Und wie steht es mit dieser Polarität in der 'Cultur der Renaissance'? Ist dieses Werk wirklich nur der mehr oder weniger durch äußere Umstände erzwungene Bruchteil einer doppelt so groß angelegten "Renaissance"-Monographie, deren zweite Hälfte die *Kunst* der Renaissance (eine Darstellung des Ganzen aller Zeugnisse der bildenden Künste) hätte bilden sollen - wie dies aus manchen Arbeitsplänen Burckhardts geschlossen werden könnte (darüber unten in §15, S. 338ff. / 254ff.) ?

Wenn es bei Burckhardt auch kein Entweder-Oder geben kann: hier 'Kultur' = Geschichte, dort 'Kunst' = Nichtgeschichte, so könnte es doch ein wesenhaftes Mehr oder Weniger geben. Die Griechen *sind* Übergang zwischen Orient und Okzident. Aber *wie* sind sie das? Vielleicht in anderer Weise als die Römer? Die Renaissance *ist* Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, eine erste Schwelle zur Moderne. Aber *wie* ist sie das? Vielleicht in einer wesenhaft anderen Weise als der Absolutismus und der Merkantilismus, die sich mit dem Ende der 'Barock'-Zeit überschneiden?

Diese Zweideutigkeit im Gepräge einer Epoche, im Gepräge geschichtlicher Themen gilt es zu erkennen, nicht, um sie zu überwinden, sondern damit wir uns in ihr bewegen können.

Die drei Italien-Bücher Burckhardts, die dem Kolleg über das Studium der Geschichte vorausgegangen sind, eignen sich dabei zu "Quellen-Studien". - Der *'Cicerone'* (1855) gibt einen Wink auf den Zusammenhang, in dem alle Arbeiten Burckhardts zur Kunstgeschichte Seit seinem ersten Aufenthalt in Rom im Sommer 1846 mit dem Land, dem "Leben" *Italiens* stehen (§ 13). - *Die 'Cultur der Renaissance'* (1860) behandelt und bezeugt - gerade darum, weil ihr Thema nicht die Kunst, sondern die Epoche ist - den ungewöhnlichen Zusammenhang, der *hier* zwischen dem Grundzug des Zeitalters und der Kunst besteht. Dabei fällt dem Abschnitt 'Der Staat als Kunstwerk' eine Schlüsselrolle zu (§ 14). - In dem Buch über *die Baukunst der Renaissance in Italien* (1867) beschäftigt Burckhardt in seinen beiden Teilen: 'Architektur' und 'Dekoration', die Frage, was hier, in diesem Land und zu dieser Zeit, "Kunst" ist, - so nämlich, daß hier, im Unterschied zu den Griechen und zum Mittelalter, Kunst ausdrücklich *als "Kunst"* auftritt, im |204| Unterschied aber zur Moderne damit ein *Konstituum des "Lebens"* bleibt. Beide Merkmale gehören der wechselseitigen Einheit von Bau und Bild in der Renaissance zu (§ 16).- Dieser Sachverhalt der Sache hat zu seiner Konsequenz eine eigentümliche Schwierigkeit der Darstellung, die zur (vorherigen) Erörterung der Frage nötigt, wieweit dieses letzte Buch Burckhardts überhaupt noch ein *Buch* ist (§ 15). |205|

§ 13 'Der Cicerone' (1855): Italien

a Das Vorbild Kuglers

Der 'Cicerone' ist dem Freund, dem zehn Jahre älteren einstigen Lehrer *Franz Kugler* gewidmet. Ähnlich wie Barthold Georg Niebuhr, der zwischen und neben langen Jahren im dänischen und preußischen Staatsdienst (darunter als Gesandter des Ministers vom Stein in wichtigen Verhandlungen mit dem Vatikan) seine 'Römische Geschichte' schrieb (die zwischen 1811 und 1832 erschien), stand auch bei Franz Kugler die historische Erkenntnis in einem Zusammenhang mit politischer Praxis. Während Burckhardts Berliner Studienzeit war Kugler Professor an der Akademie der Künste. 1842 wurde er Kunstreferent im Preußischen Kultusministerium. Und dort sah er seine Aufgabe darin, "die äußeren Verhältnisse der Kunst, ihre Stellung zum Leben und im Leben, die Forderungen des Künstlers zur Außenwelt und die Forderungen dieser an ihn zu erwägen und an der Ordnung dieser Verhältnisse mitzuarbeiten." (Anm. 206/1) Nachdem er sich schon auf früheren Reisen mit der Kunstgeschichte seiner Heimat Pommern vertraut gemacht hatte, konnte er sich in diesem staatspolitischen Amt auf einer Studienreise nach Frankreich, Belgien, England und Italien die Grundlagen zu einem umfassenden Reformplan verschaffen, den er unter dem Titel "Die Kunst als Gegenstand der Staatsverwaltung mit besonderem Bezug auf die Verhältnisse des preußischen Staates' 1847 vorlegte. Kuglers Arbeitsprogramm in diesem Amt umspannte "die ganze Reihe der Künste von der Gartenkunst bis zur Schauspielkunst" (Waetzoldt, S. 152).

Zehn Jahre früher (1837) hatte Kugler, noch nicht ganz dreißig Jahre alt, das *'Handbuch der Geschichte der Malerei'* veröffentlicht; 1842 war zum ersten mal das *'Handbuch der Kunstgeschichte'* erschienen. Beide Werke sind die ersten Versuche einer Zusammenfassung, Ordnung und damit Auswertung der kunsthistorischen Einzelforschung auf allen Gebieten, auf die sich die Überlieferung der bildenden Künste erstreckt: ihren Formen, den Zeitaltern, den verschiedenen 'Kulturen'. "Kugler strebt bewußt nach Weltbeschreibung. Kugler will als erster über den europazentrischen | 206| Standpunkt und über die Blickbeschränkung auf die antike und neuere Kunst hinauskommen zum Einbeziehen der prähistorischen wie der primitiven, zur unbefangenen Wertung indischer wie altmexikanischer Kunst" (Waetzoldt, S. 162).

Burckhardt sieht in diesen Arbeiten Kuglers eine Ähnlichkeit mit *Alexander von Humboldts 'Kosmos'*. Das gilt in doppelter Hinsicht. Einerseits teilt Kugler mit seiner Generation das neu erwachte Bekenntnis zur Empirie, für das die Forschungsreisen Humboldts ein erstes großes Beispiel gaben. Der Neuauflage des 'Handbuchs der

Geschichte der Malerei' von 1848, die Burckhardt bearbeitet hat, ist als Motto ein Leitspruch aus Alexander von Humboldts 'Kosmos' vorangestellt, dessen erster Band 1845 erschienen war:

> "Einzelheiten der Wirklichkeit können nicht aus Begriffen abgeleitet (konstruiert) werden. Weltbeschreibung und Weltgeschichte stehen daher auf derselben Stufe der Empirie ..."

Andererseits sieht Kugler die besondere Aufgabe seiner beiden Handbücher - nicht anders als später diejenige seiner politischen Reformentwürfe - in jener Arbeit des Klärens, des Ordnens, mit der die beiden Brüder Humboldt, der eine in der Vielfalt der Landschaftszonen, der andere in der der Sprachgebiete, das Erbe der philosophischen "Kritik", des umfassenden Begrenzens, dazu verwandten, mit der unendlichen Menge an neuer Erfahrung zu einem *"Kosmos"* zu gelangen.

> "Ich war bemüht", schreibt Kugler, "eine möglichst klare Übersicht zu geben, das Ganze in charakteristisch gesonderte, doch sich gegenseitig bedingende Gruppen zu zerlegen und alle wichtigeren Einzelheiten mit möglichst genügender kritischer Sichtung an der betreffenden Stelle einzureihen " (nach Waetzoldt, S. 162).

Von diesen beiden ersten Versuchen einer 'Weltgeschichte' der bildenden Künste - einer einzelnen Gattung im ersten, aller ihrer Gattungen im zweiten Fall - sind die Neuauflagen auf Kuglers Wunsch und Drängen hin von Burckhardt bearbeitet worden. Bei der damaligen raschen Ausdehnung der Einzelforschung verlangte das bei vielen Abschnitten eine völlige Neufassung. |207|

Der 'Cicerone', "die Frucht eines abermaligen längeren Aufenthaltes in Italien", gehört, wie Burckhardt in dem Widmungstext sagt, dem Freund: "weil ich überhaupt den besten Teil meiner Bildung Dir verdanke".

Ein Jahrzehnt davor (1834) hatte *Karl Schnaase* mit dem ersten, der Antike gewidmeten Band seiner 'Geschichte der bildenden Künste' diesen (unvollendet gebliebenen) Plan einer Geschichte der europäischen Kunst Franz Kugler gewidmet. *Diese* Widmung sollte die *Unterschiede* überbrücken. Sie sollte (wie hier das "Zueignungsschreiben" sagt) in Schnaases Werk die Absicht einer *Ergänzung* zu dem 'Handbuch' Kuglers erkennen lassen. Das 'Handbuch' war - mit einem Bild, das Kugler selbst gebraucht - der Versuch, das Reich der Kunst begehbar zu machen, indem man seine Lage erforscht. "Es sollte", sagt Schnaase, "eine Karte dieses anziehenden Landes werden", die dem Forschenden, dem Lernenden "sichere Ausgangspunkte, und eine möglichst untrügliche Anschauung des Ganzen gebe". (Anm. 208/1)

Im Unterschied zu einer solchen temporalen und lokalen Ordnung der Denkmäler in

"Provinzen","Bezirke", "Kreise", die das Bestehende zugänglich machen, sehe *er* seine Aufgabe darin, die Zusammenhänge des *Entstehens* zu erforschen, einerseits diejenigen Zusammenhänge, in denen die Zeugnisse der Kunst Ausdruck ihres Raums und ihrer Zeit ("Ausdruck der physischen und geistigen, sittlichen und intellektuellen Eigentümlichkeiten des Volkes") sind, und andererseits diejenigen Zusammenhänge, durch die die "Kunst der verschiedenen Völker eine bleibende Tradition" darstellt.

Schnaases 'Geschichte der bildenden Künste' wendet sich nach seiner eignen Überzeugung an eine andere "Klasse von Kunstbedürftigen" als die beiden 'Handbücher' Kuglers. Er schreibe für Leser, die die "Beziehungen" der Kunsterscheinungen zu den "Bedingungen ihres *Ursprungs"* zu "verstehen" suchten. Während "der Künstler, der Kunstbegabte", für den Kugler sich besonders eigne, "nach diesen Beziehungen" weniger frage; "für *ihn* sind die Formen sprechend". "Mir [dagegen] schien, ... daß die Kunstgeschichte selbst auf diese Bedingungen umständlich einzugehen, und den Prozeß dieser Durchdringung des Kunstsinns mit den sonstigen Lebenselementen aufzuzeigen habe". |208|

Schnaase bezweifelt dabei nicht, daß auch Kugler "die inneren geistigen Beziehungen", die Zeitbedingungen, die Entwicklungsprozesse, beachtet. Das Verhältnis zwischen Kugler und ihm sei nur so, daß dem einen "Hauptsache" war, was dem anderen "Nebensache" blieb, und umgekehrt. Erst später (unter Enkel- und Urenkelschülern beider), *nach* Riegl und *nach* Wölfflin, wurden daraus feindliche Methodenkonfessionen.

Wenn der Jurist, der Hegel-Schüler *Schnaase* seine Differenz zur Gewichtsverteilung Kuglers - zwischen historischer Bedingung und gegenwärtigem Gefüge - "Ergänzung" nennt, so stellt der *'Cicerone'* Burckhardts eine "Ergänzung" ganz *anderer Art* zu den Werken Kuglers dar: Einem einzelnen der vielen Kunstbezirke, den die 'Handbücher' - in jedem ihrer Zeitstationen - berühren, dem Kunstbereich Italiens von der Zeit der griechischen Besiedlung bis zum Barock, wird hier eine Monographie gewidmet. Nach dem Atlas Kuglers legt Burckhardt die Karte eines einzelnen Landes vor.

Die Abgrenzung Schnaases von Kugler zeigt aber, am Kontrast, mit welchem Recht Burckhardt sich den Freund "als teilnehmenden Reisegefährten" bei der Entstehung des Buches gewünscht hätte. Es ist auch im Falle des 'Cicerone' *der* Leser, für den schon in besonderem Maß jenes 'Handbuch' bestimmt war: "der Künstler, der Kunstbegabte" (um mit Schnaase zu sprechen), weniger also der an der Information *durch* Kunst als vielmehr der an der eigenen Sprache *der* Kunst Interessierte, an den sich auch der 'Cicerone' wendet. Wenn Burckhardt in der 'Vorrede' erklärt, der "Hauptzweck" dieses Buches sei "die Behandlung der Denkmäler nach ihrem Kunstgehalt und ihren Bedingungen", so wird man beim Blick auf seinen Inhalt ebenso wie beim Gedanken an seine Entstehung leicht den Unterschied zu Schnaase bemerken:

Die Denkmäler als Mittel zur Erkenntnis der *Bedingungen* im einen Fall, die Bedingungen als Mittel zur Erkenntnis der *Denkmäler* in dem anderen Fall. Die Erforschung, die Erschließung der historischen und lokalen, der technischen und psychologischen, der politischen und religiösen "Bedingungen" *dient* hier der "Anschauung", der Erkenntnis des *"Kunst*-Gehaltes". Der *Zusatz* "...und ihrer Bedingungen" meint dieses Funktionsverhältnis. |209|

"Absichtlich ausgeschlossen bleibt alles Archäologische". Mit dieser Einschränkung (gleich im zweiten Satz der 'Vorrede' des 'Cicerone') meint Burckhardt nicht die älteren Kunstepochen, die von der klassischen Archäologie erforscht werden. Im Gegenteil: die griechischen Tempel von Paestum, die Bauten und Skulpturen des alten Rom werden mit besonderer Ausführlichkeit behandelt. Und *Karl Otfried Müllers* 'Handbuch der Archäologie der Kunst' (in der Neuausgabe von 1848) ist das andere große Vorbild, auf das sich Burckhardt neben Kugler ausdrücklich beruft (S. XV)(Anm. 210/1). Mit dem "bloß Archäologischen", das hier "absichtlich ausgeschlossen" bleiben soll, meint Burckhardt die Behandlung von "Altertümern" - antiker ebenso wie christlich-mittelalterlicher Zeit - , die nur indirekt, durch Trümmer, Spuren oder literarische Berichte, erforscht werden können. Um *Sichtbares,* sichtbar Gebliebenes von der Verfälschung durch spätere Zusätze zu befreien oder in verloren gegangenen Bestandteilen zu rekonstruieren, wendet Burckhardt alle Möglichkeiten archäologischer Arbeit an. So resümiert er die Betrachtung des Poseidon-Tempels in Paestum, mit der er den 'Cicerone' begonnen hat: "Obwohl eines von den besterhaltenen Denkmälern seiner Art, verlangt er doch ein beständiges geistiges Restaurieren und Nachfühlen dessen, was fehlt, und dessen, was nur für die aufmerksame Pietät noch sichtbar ist" (I, S. 6). Die Vorhalle des Pantheon befreit sein restaurierendes Zeigen von der modernen Höhe des Vorplatzes und den beiden "Glockentürmchen" Berninis (die erst 1893 wieder entfernt wurden), wodurch der Giebel "erst sein wahres Verhältnis für das Auge" erhält (I, S. 18 f.). Das Stück über die antike Skulptur kündigt er in der 'Vorrede' mit der Bemerkung an, er habe es "hauptsächlich für die vielen geschrieben, welche zwar mit genußfähigem Auge begabt , allein nur auf ganze harmonische Eindrücke vorbereitet und dem Fragmentarischen und Bedingten (das hier so sehr vorherrscht) abgeneigt sind" (S. XV).

Nach seinem Untertitel soll der 'Cicerone' "eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens" sein. Dabei denkt Burckhardt an das "genußfähige Auge". Und dies sagt für ihn erstens, daß es sich um einen sehr *anstrengenden,* um einen großer Übungen bedürftigen "Genuß" handelt (ein Sehen, das der "Anleitung" bedarf, ist das Gegenteil von blinder Kulinarik) (Anm. 210/2); und zweitens (umgekehrt), daß das "Auge" das hier erforderliche *Sehen* erst lernen muß. |210|

> "Das Raisonnement des 'Cicerone' macht keinen Anspruch darauf, den tiefsten Gedanken, die Idee eines Kunstwerkes zu verfolgen und auszusprechen ... Das

> Ziel, welches mir vorschwebte, war vielmehr: Umrisse vorzuzeichnen, welche das Gefühl des Beschauers mit lebendiger Empfindung ausfüllen könnte"(S. XIV).

Wenn Burckhardt zur Zeit des 'Cicerone' noch so mißverständliche Ausdrücke wie "Gefühl" und "Genuß" gebraucht, so zeigt doch jeder Blick in das Buch, was diese "Anleitungen" für ein genußfähiges Auge selber leisten und zugleich verlangen: *leisten* im "Vorzeichnen von Umrissen", *verlangen* im Ausfüllen des Vorgezeichneten durch den Beschauer. So gibt die Vorzeichnung der Baugeschichte von S. Peter - Bramante, Raffael, Michelangelo, Maderna, Bernini - hier den Umriß, der dem Beschauer das Schauen überhaupt erst möglich macht: ihm nämlich zeigt, was hier überhaupt - , wie hier überhaupt angesichts von Fassade und Kuppel, Innenraum und Dekoration zu sehen ist. "Anschauung"ist hier nicht das, was einer eigentlichen Erkenntnis (derjenigen der Gründe, derjenigen der Ziele, derjenigen der Sukzession) vorausgeht, sondern das Erkennen selbst: Einsicht in die jeweiligen Bild- und Bau-, in die jeweiligen Stand- und Raum-Bezüge. Zu dieser Einsicht gehört bei einem Bau- und Bild-Geflecht wie der Peterskirche die Kenntnis (der "Umriß") der Baugeschichte, um mit dem Auge sondern zu können, was wesenhaft' (um seiner Erscheinung willen) zusammengehört oder (wie z. B. die Fassade Madernas und die Kuppel Michelangelos) nicht zusammengehört oder (wie Berninis Kolonnaden im Verhältnis zu Madernas Fassade) nachträglich zusammenstimmt.

Zu einer solchen Einsicht gehört in jedem Fall der "Umriß", der den *Rang* der Sache kenntlich macht. Wenn *wir* im einen oder andern Fall (bei Fällen des Tadels häufiger als bei Fällen des Lobes) anderer 'Meinung' als Burckhardt sind - etwa gegenüber seiner damaligen Einschätzung der Cathetra Petri Berninis (ähnlich wie in seiner Verurteilung Rembrandts) - , dann nicht, weil der Rang eines Kunstwerks nur 'subjektiv' bewertet werden könnte, sondern weil der gleiche (vom Werk selbst verlangte) Anspruch verbindlicher, "Umriß"-weise zeigbarer Einsicht andere, erweiterte Wege des Umreißens geöffnet hat (Anm. 211/1). |211|

Die *Kuppel der Peterskirche,* in der Plastizität ihres Äußeren wie in der Räumlichkeit ihres Inneren, kennzeichnet Burckhardt in einer Weise, die die Verbindlichkeit seiner Art der "Anleitung" erläutern kann. Wir schicken in dem folgenden Passus diesem Beispiel drei andere Architektur-Beispiele voraus, die den an dieser Stelle angesprochenen Hauptaspekt: was heißt im 'Cicerone' "Anleitung" zum"Genuß"?, mit Detailmomenten verbinden, die wie die Arbeit der "Rekonstruktion", schon genannt wurden *(Poseidontempel in Paestum, Pantheon)* oder, wie die Überschneidung von Periodisierung und Lokalisierung, später nochmals erwähnt werden *(Dom von Mailand)*.

b Vier Architektur-Beispiele

Was Burckhardt harmlos klingend und spätere Zeiten zum Protest anstachelnd "Anleitung zum Genuß" nennt, das wird durch die 'Vorrede' als ein "Ziel" erkenntlich gemacht, für das die zweite Hälfte des Untertitels: (zum Genuß) *"der Kunstwerke Italiens*", nicht (austauschbare) Anwendung, sondern (unerläßliche) Basis ist. Die "Anleitung" besteht im "Vorzeichnen" von "Umrissen", die "das Gefühl des Beschauers mit lebendiger Empfindung ausfüllen" kann. Die kleine Beispiel-Auswahl kann dieses Ziel in viererlei Hinsicht erläutern. Es meint erstens die Arbeit der *Rekonstruktion:* Nachzeichnen dessen, was im Laufe der Zeit verloren gegangen ist, Abtragen dessen, was spätere Zeiten aufgesetzt haben (hier: an den Beispielen des Pantheon und des Poseidon-Tempels in Paestum). Es meint zweitens die Befreiung von dem uns beherrschenden optisch-fixierenden zugunsten eines je und je der Sache angemessenen *räumlichen Sehens,* sei es als das Ein-Sehen in die eigene *Tektonik* wie in Paestum, sei es als ein Mit-Sehen der eigenen *Proportionen* wie beim Pantheon oder der Peterskirche. Es meint drittens den ständigen Übergang in die je und je andere*"Denkweise*", die einer nach Zeit und Raum von uns entfernten Kunst zueigen ist, - das Römische des Pantheon, das Italienische der Aneignung der Gotik. Und es ist viertens schließlich die Antwort auf das, was Burckhardt später das "Rätsel der Schönheit" nennt":der *kritische Verstand* und das *kritische Auge* in der Scheidung des Großen vom Kleinen, in der Würdigung des künstlerischen *Ranges.* |212|

Mit der Betrachtung des *Poseidon-Tempels in Paestum [B 15/1]* beginnt der 'Cicerone'. Burckhardt vermutet in diesem Tempel ein Werk des 6. Jahrhunderts v. Chr. Darin liegt zwar de iure ein Irrtum. Der Tempel stammt aus dem Beginn des 5. Jahrhunderts, also nicht aus archaischer Zeit, sondern - wie der Zeustempel von Olympia - aus frühklassischer Zeit. Aber de facto sieht Burckhardt doch etwas Richtiges: Dieser Tempel in einer vom Heimatland entfernten Kolonie "ist derber, bäuerlicher, besonders schwer im Gebälk und stärker an die ältere Tradition gebunden in der starken Ausbuchtung der Säulen und dem stark ausgreifenden und gebauchten Echinus der Kapitelle. Mit diesen Merkmalen ist der Tempel altertümlicher als der in Olympia" (R. Hamann (Anm. 213/1)).

Burckhardts Beschreibung ist *zunächst* erst einmal das, was er am Ende dieser Betrachtung (S. 6) als ein "geistiges Nachfühlen" bezeichnet, das auf das für unser Auge Unscheinbare, welches "nur für die aufmerksamste Pietät noch sichtbar ist", aufmerksam macht. Er zeigt, was nicht im Vorstellen der Gegenstände liegt, in dem also, was unser Auge von einem Tempelanblick erwartet, sondern den Mitvollzug der *Bewegungsweisen* braucht. Er bringt zuerst dieses 'lebendige' Baugefüge zur Kenntnis. Und erst *am Schluß* - in einem Verweis auf den hier gänzlich verlorenen Bildschmuck - praktiziert er selbst den anderen Akzent dieses Umrisse-Zeichnens: das "beständige geistige Restauriren". Unter beiden Akzenten, geistigem Nachfühlen

und geistigem Restaurieren, zeichnet Burckhardt hier an diesem besonders altertümlichen dorischen Heiligtum, die "Umrisse" vor, die einen griechischen Tempel - im Unterschied zu der klassizistischen Phantasie-Vorstellung von griechischen Tempelbestandteilen - das ihm eigentümliche "Leben" verleihen, - man könnte auch sagen: die ihn - im Gegensatz zu klassizistischen Fassaden, die man auch Bankgebäuden vorblenden kann - zu einem unübertragbaren *Heiligtum* gemacht haben.

> "Von den drei erhaltenen Tempeln der alten Poseidonia sucht das Auge sehnsüchtig den *größten,* mittlern. Es ist Poseidons Heiligtum; durch die offenen Trümmerhallen schimmert von fern das blaue Meer.
>
> Ein Unterbau von drei Stufen hebt das Haus des Gottes |213| über die Fläche empor. Es sind Stufen für mehr als menschliche Schritte. An den Resten des alten dorischen Heraklestempels in Pompeji sieht man, daß für den Gebrauch eine Treppe von gewöhnlichen Stufen vorgesetzt wurde.
>
> Den ältesten griechischen Tempeln, wie z. B. demjenigen von Ocha auf Euböa, genügte ein Bau von vier Steinmauern. Als aber eine griechische Kunst erwachte, schuf sie die ringsum gehende Säulenhalle mit dem Gebälk, zuerst vielleicht von Holz, bald von Stein. Diese Halle ist, abgesehen von ihren besondern Zwecken, nichts als ein idealer, lebendig gewordener Ausdruck der Mauer selbst. In wunderbarer Ausgleichung wirken strebende Kräfte und getragene Lasten zu einem organischen Ganzen zusammen.
>
> Was das Auge hier und an andern griechischen Bauten erblickt, sind eben keine bloßen Steine, sondern lebende Wesen. Wir müssen ihrem innern Leben und ihrer Entwicklung aufmerksam nachgehen. Die *dorische Ordnung,* welche wir hier in ihrer vollen altertümlichen Strenge an einem Gebäude des 6. Jahrhunderts v. Chr. vor uns haben, läßt diese Entwicklung reiner und vollständiger erkennen als ihre jüngere Schwester, die ionische.
>
> Der Ausdruck der dorischen Säule mußte hier, dem gewaltigen Gebälke gemäß, derjenige der größten Tragekraft sein. Man konnte möglichst dicke Pfeiler oder Zylinder hinstellen, allein der Grieche pflegte nicht durch Massen, sondern durch ideale Behandlung der Formen zu wirken. Seine dorische Ordnung aber ist eine der höchsten Hervorbringungen des menschlichen Formgefühls.
>
> Das erste Mittel, welches hier in Betracht kam, war die Verjüngung der Säule nach oben. Sie gibt dem Auge die Sicherheit, daß die Säule nicht umstürzen könne. Das zweite waren die Kannelierungen. Sie deuten an, daß die Säule sich innerlich verdichte und verhärte, gleichsam ihre Kraft zusammennehme; zugleich verstärken sie den Ausdruck des Strebens nach oben. Die Linien aber sind wie im ganzen Bau

nirgends, so auch in der Säule nicht mathematisch hart; vielmehr gibt eine leise Anschwellung das innere schaffende Leben derselben auf das schönste zu erkennen. |214|

So bewegt und beseelt nähert sich die Säule dem Gebälk. Der mächtige Druck desselben drängt ihr oberes Ende auseinander zu einem Wulst (Echinus), welchen hier das Kapitell bildet. Sein Profil ist in jedem dorischen Tempel der wichtigste Kraftmesser, der Grundton des Ganzen. Nach unten zu ist er umgeben von drei Rinnen, gleich als verschöbe sich hier eine zarte, lockere Oberhaut der Säule. Ihnen entsprechen und antworten etwas weiter unten, an der Säule salbst, drei Einschnitte ringsum. - Eine starke viereckige Deckplatte isoliert die Säule vom Gebälk.

(An vielen Stellen dieses Tempels scheinen die Säulen auf viereckigen Untersätzen zu stehen, allein nur weil Steine dazwischen weggenommen worden sind. Die dorische Säule, als erdgeborne Kraft, bedarf der Basis nicht; unmittelbar aus der obersten Tempelstufe steigt sie empor.)

Es folgt zunächst ein Band von hier sehr mächtigen Quadern, der sog. Architrav, ganz glatt und schmucklos. Es sind die Balken, welche über die Säulen hingehen. Was aber von Bewegung übrig ist, setzt sich fort in dem darauf folgenden Gliede, dem Fries. Die von innen kommenden Querbalkenenden sind in der Mitte zweimal und an beiden Seiten senkrecht eingekerbt zu 'Triglyphen', die Zwischenräume (Metopen) aber ausgefüllt mit Steinplatten, die ohne Zweifel mit Gemälden oder Reliefs geschmückt werden sollten. Wir wissen nämlich nicht, ob dieser Tempel je ganz vollendet wurde. - Im Architrav entspricht jeder Triglyphe ein kleines Band mit sechs daran hängenden sog. Tropfen.

Ein hier besonders weit vorragendes Kranzgesimse deckt das Ganze. Von unten erkennt man daran eine ideale Darstellung der schrägen Dachsparren, deren jeder drei Reihen von je sechs Nägeln aufweist. An den beiden Hauptseiten des Tempels ragen darüber die Giebel empor, die zwar jetzt (und vielleicht von jeher) leer stehen, ohne jene Gruppen von Statuen, welche einst die attischen Tempel zierten, dabei aber durch das schönste, gerade für diesen Bau passendste Verhältnis der Höhe den Blick erfreuen. Der stumpfe Winkel des Giebels nämlich ist das Schlußergebnis jener ganzen idealen Rechnung zwischen Kräften und Lasten; er deutet genau an, wieviel von strebender Kraft am Ende übriggeblieben ist." |215|

Darauf folgen Bemerkungen über das Innere des Heiligtums, die wir hier übergehen können. Der Schluß dieses Passus über den Poseidon-Tempel lautet:

"Nur in dürftigen Andeutungen haben wir das, was die Seele dieses wunderbaren Baues ausmacht, bezeichnen können. Obwohl eines von den besterhaltenen

Denkmälern seiner Art, verlangt er doch ein beständiges geistiges Restaurieren und Nachfühlen dessen, was fehlt und dessen, was nur für die aufmerksamste Pietät noch sichtbar ist. Wie ganz anders würde er auch zum äußern Auge sprechen, wenn er noch mit allen Skulpturen seiner Giebel und Metopen, mit den Dachzierden (Akroterien) von Laubwerk und Statuen, mit den Löwenköpfen des Kranzgesimses, mit dem jetzt so fraglichen Farbenschmuck, innen aber mit dem Bild Poseidons und den Weihgeschenken geretteter Seefahrer geschmückt wäre! Unsere Vorstellung von Kunstvermögen der Griechen steigert er aber schon in seinem jetzigen Zustande auf das höchste. Vielleicht blickt ein scharfes Auge die einzelnen Seiten im Profil entlang und findet, daß keine einzige mathematisch gerade Linie an dem ganzen Bau ist. Man wird zunächst an ungeschickte Vermessung, an die Wirkung der Erdbeben und anderes der Art denken. Allein wer z. B. sich der rechten Ecke der Vorderseite gegenüberstellt, so daß er das obere Kranzgesimse der Langseite verkürzt sieht, wird eine Ausbeugung desselben von mehrern Zollen entdecken, die nur mit Absicht hervorgebracht sein kann. Und ähnliches findet sich weiter."

Nach dem Hinweis auf die Entasis der Säulen zu Beginn, nun, am Schluß, also der Hinweis auf die Neigungen der Vertikalen (von Cella-Wänden und Säulen) und die Kurvaturen der Horizontalen (der Stufen und des Gebälks). Burckhardts Fazit:

"Es sind Äußerungen desselben Gefühls, welches die Anschwellung der Säulen verlangte und auch in scheinbar mathematischen Formen überall einen Pulsschlag innern Lebens zu offenbaren suchte." |216|

Im Falle des *Pantheon* (Abb. [B 15/2] und [B 16/1] [B 16/2]) überwiegt bei Burckhardt das *Rekonstruieren,* obwohl hier doch scheinbar der beste Erhaltungszustand vorliegt. Aber es ist ein "Rekonstruieren", das zum großen Teil in einem Abtragen beruht und das Burckhardt gerade hier besonders notwendig erscheint (mehr noch als bei einem griechischen Tempel, der auch als Fragment die Einheit seines "Lebens" ausspricht).

Burckhardt handelt (S. 16 - 19) vom Pantheon im Zusammenhang derjenigen römischen Tempel, deren korinthischer Säulenordnung seine Vorhalle zugehört, - um aber von dieser äußeren Verwandtschaft (mit anderen römischen und auch mit griechischen Bauten) gerade das Unvergleichliche und Einzigartige dieses Baus, sein Inneres nämlich, abzuheben.

"Das schönste Beispiel korinthischer Bauordnung ist anerkanntermaßen das *Pantheon* in Rom; ein Gebäude, welches zugleich so einzig in seiner Art dasteht, das wir es hier vorweg behandeln müssen. Ursprünglich von Agrippa als Haupthalle seiner Thermen gegründet und erst später von ihm als Tempel ausgebaut und mit der Vorhalle versehen (Anm. 217/1), hat es nach allen

Restaurationen und Beraubungen seine außerordentliche Wirkung im wesentlichen gerettet, doch nicht ohne schwere Einbuße. Wir wollen nun dasjenige anführen, was die ehemalige, ursprüngliche Wirkung zu veranschaulichen geeignet ist.

Zunächst denke man sich den jetzt stark ansteigenden Platz viel tiefer und eben fortlaufend; denn fünf Stufen führten einst zur Vorhalle *hinauf*. So erhält der jetzt etwas steil und hoch scheinende Giebel erst sein wahres Verhältnis für das Auge. Man fülle ihn mit einer Giebelgruppe oder wenigstens mit einem großen Relief an und kröne ihn mit den Statuen, die einst der Athener Diogenes für diese Stelle fertigte. (Die gewaltigen Granitsäulen sind allerdings ihres Stoffes halber großenteils unberührt geblieben; leider wagte sich die augusteische Zeit selber nicht gerne an diese Steinart und ließ die Säulen dem Stoff zu Ehren unkanneliert, während die marmornen Pilaster ihre sieben Kannelierungen auf jeder |217| Seite erhielten.) Ferner entschließe man sich, aus den durchgängig mehr oder minder entblätterten Kapitellen in Gedanken ein ganzes, unverletztes zusammenzusetzen; gehören sie doch in ihrer Art zum Schönsten, was die Kunst geschaffen hat." (Dieses Urteil unterstreicht Burckhardt noch durch die Anmerkung: "Der Hochmut Berninis spricht sich gar zu deutlich aus in den Kapitellen der drei Säulen der Ostseite, welche er in seinem und seiner Zelt bombastischem Geschmack restaurierte, statt sich nach den so naheliegenden Mustern zu richten.") "Man vervollständige die innere und äußere Wandbekleidung am hintern Teil der Vorhalle, mit ihren anmutigen Querbändern von Fruchtschnüren, Kandelabern usw. Man denke sich die drei Schiffe der Vorhalle mit drei parallelen, reichkassettierten Tonnengewölben bedeckt, über welchen sich noch jener Dachstuhl von vergoldetem Erz erhob, den Urban VIII. einschmelzen ließ. Vor allem vergesse man Berninis Glockentürmchen." (Daß sich "bei aller Pracht an dieser Vorhalle auch die Einfachheit an der rechten Stelle einfand", zeigt Burckhardt an Architrav, Gesims und Türeinfassung.)

"Am Hauptgebäude scheint außen eine ehemalige Bekleidung von Stukko zu fehlen. Diesem Umstand verdanken wir den Anblick des vortrefflichen Ziegelwerkes, dergleichen beim Abfallen des Putzes von neuern Gebäuden wohl selten zum Vorschein kommen wird. Ob die Konsolen, welche die Absätze der Stockwerke bezeichnen, die ursprünglichen sind, wissen wir nicht anzugeben."

Nun erst kommt Burckhardt auf denjenigen 'Teil' des Pantheon zu sprechen, um dessentwillen der Tempel in seiner jetzigen Form gebaut worden ist: der das Himmelsgewölbe verkörpernde Kuppelraum, in dem die Idee, an einer Stelle alle Götter zu verehren, Gestalt gewonnen hat.

"Im Innern überwältigt vor allem die Einheit und Schönheit des Oberlichtes, welches den riesigen Rundbau mit seinen Strahlen und Reflexen so wunderbar anfüllt. Die Gleichheit von Höhe und Durchmesser, gewiß an sich kein

durchgehendes Gesetz der Kunst, wirkt doch hier als geheimnisvoller Reiz mit." |218|

Mit diesen Sätzen ist das Wunder dieses Raumes genannt, das in der Verbindung zweier Momente: der Lichtführung und der Proportion, beruht. Die *Proportion* hat in den beiden hier möglichen Hinsichten den Bezug 1 : 1: Der Durchmesser des Raumes hat das gleiche Maß wie seine Höhe. Und die Höhe der Wand hat das gleiche Maß wie die Höhe der Kuppel. Wenn man also das halbe Rund der Kuppel zum Boden hin (zu einer vollen Kugel) ergänzen würde, so würde die Kugel unten gerade den Boden berühren. *Diese* Proportion ist nicht nur vollkommen in ihrem Gedanken, sie hat vielmehr für jeden, der diesen Raum betritt und an seinem unteren Brennpunkt steht, eine außerordentliche Wirkung: Er selbst ist die Mitte eines Raumes, der der Himmelsraum ist.

Die Selbigkeit des mathematischen Raumes mit dem Welt-Raum wird - als eine elementare Erfahrung (und nicht nur eine Reflexion) - bewirkt durch die von Burckhardt an erster Stelle genannte *"Einheit und Schönheit des Oberlichtes*". Dazu eine Bemerkung aus der kleinen Schrift 'Begegnung beim Apollo von Belvedere' von *Ludwig Curtius* (der bis zu seiner Entfernung durch die damalige Reichsregierung 1937 der Direktor des deutschen archäologischen Instituts in Rom war). (Anm. 219/1) Die Schrift besteht aus drei Gesprächen, die der in Rom heimisch Gewordene 1947 im Cortile des Belvedere des Vatikan mit einem jungen Architekten führt, der, noch mit den Zeichen der Kriegsgefangenschaft in Kleidung und Gesicht, im Begriff ist, nach Argentinien auszuwandern, und auf dem Weg nach Neapel zu einem dreitägigen Abschiedsbesuch in Rom weilt. Er hoffe, dereinst wiederzukehren. Am ersten Abend gilt das Gespräch dem Apollo von Belvedere und "der Würde", am letzten der Cathedra Petri (dem Engelsthron in der Tribuna der Peterskirche)und "dem Geheimnis", am mittleren dem Pantheon und der Proportion, "dem Verhältnis".

Die Überwältigung vom Inneren des Pantheons schildert der Besucher, indem er das Licht zu schildern versucht: "Habe ich jemals erlebt, was das Licht ist? Das Licht, gewiß, an einem Sommertag in der Heimat, und das Licht im Süden am Mittag, wenn der große Pan schläft. Aber das ist das sozusagen selbstverständliche Licht, das das Auge trinkt wie der Atem die Luft und der Durstige das |219| Wasser. Aber das Licht im Pantheon, das ist das Licht vom Lichte, das ist gleichsam die Substanz des Lichtes. Es ist einem, als sähe man es um alle diese Profile, an allen diesen Flächen gleiten und rieseln, und die Schatten, die es in den Quadraten der Kassetten der Decke bildet, die Dunkelheiten, zu denen es sich in den Gewölben und in den Säulennischen verdichtet, sind rhythmische Reihen, in denen der Lichtgesang des Raumes in unendlicher Vielstimmigkeit ertönt wie ein Chor Palästrinas. Dieses Licht aber wird wie von einem Füllhorn ausgegossen von dem großen runden Auge oben in der Mitte des Gewölbes, das durch kein Fenster geschlossen ist und durch das man das Blau des Himmels selber gewahrt."

Burckhardt sucht den Eindruck des Raumes, den er nur mit zwei kurzen Sätzen *nennt,* dem Besucher zugänglich zu machen, indem er auch hier den ursprünglichen Zustand in seinen *Einzelheiten* "rekonstruiert".

> "Im einzelnen aber möchte die Gliederung der Wand [in ihrer unteren Zone] durch abwechselnd halbrunde und viereckige Nischen fast das einzige sein, was von Agrippas Bau noch übrig ist." (Die Kapitelle der Säulen und Pilaster und die Bekleidung der unteren Wandflächen schreibt Burckhardt späteren Restaurationen zu.) "Die jetzige Bekleidung der Wandfläche des obern Stockes ist notorisch erst aus dem vorigen Jahrhundert; die ältern Abbildungen zeigen noch eine Pilasterreihe, als natürliche und wohltuende Fortsetzung des Organismus im untern Stockwerk."

Die moderne Wiederherstellung eines Ausschnitts dieses oberen Stocks [B 16/2] läßt den "natürlichen" Kontrastbezug zwischen unterer und oberer Zone ahnen, das rhythmische Verhältnis zwischen Vertikal-Dominanz des unteren und Horizontal-Dominanz des oberen Wandstocks, das in dem Kassetten-Gewölbe der Kuppel zur Synthese gelangt. - Burckhardt schließt den Passus über das Pantheon:

> "Endlich sind die Kassetten ihres jedenfalls prächtigen Metallschmucks beraubt, doch auch noch in ihrer jetzigen Leere und Farblosigkeit von großer Wirkung. Die Verschiebung ihrer Tiefe nach oben zu erscheint ursprünglich. Wer füllt aber das flache Rund, welches das Fenster umgibt, mit den |220| wahren alten Formen aus? Hier war für die ernste monumentale Dekoration der Anlaß zur meisterlichsten Schöpfung gegeben."

In der 'Begegnung beim Apollo von Belvedere' läßt L. Curtius den jungen Architekten eine "Vermutung" äußern: "Die Kassetten-reihen der Decke erstrecken sich nämlich nicht bis an den Rand des großen Lichtauges selbst. Sondern um dieses ringt sich ein breiter, heute leerer Streifen, von dem man sich oft gefragt hat, wie er im Altertum geziert war. Wenn man aber sich überlegt, daß die sieben Tempelnischen unten, zu denen als achte die Eingangsnische kommt, nur den sieben Planetengöttern, den Göttern unserer Wochentage, gehören konnten, dann liegt die Vermutung nahe, daß der heute leere Streifen oben ehedem mit einer Darstellung derselben Planetengötter geschmückt war, die unten in den Nischen in Marmorbildern verehrt wurden. Ergibt man sich der Folgerichtigkeit dieses Gedankens, dann erscheint die Kuppel des Pantheons noch deutlicher als der sich über die Welt wölbende Himmel."

Der Name "Gotik" war für die Italiener der Frührenaissance das Wort für die Überfremdung aus dem "Norden", der Inbegriff des Anti-Italienischen. Gleichwohl gab es eine eigene *italienische* Gotik (Burckhardt wird später, in der 'Baukunst der Renaissance in Italien' von ihr unter dem Titel "Protorenaissance" handeln), in dem

der hier aufgebrochene Gegensatz zwischen Norden und Süden, zwischen der Baugesinnung der Zeit und der des Landes eine beiden Faktoren angemessene Lösung gefunden hat. Ein Beispiel dafür ist das Langhaus des *Doms von Florenz [B 18]*. *Werner Gross* (Anm. 221/1) kennzeichnet die hier in höchstem Maß geglückte Italianisierung der Gotik als die "baulich voll verwirklichte Schaubarkeit". Pfeiler, Wände, Gewölbe verlangen hier, selbständig aufgenommen zu werden. In dieser Eigenständigkeit und "Schaubarkeit" der Bauelemente bildet sich der weite, klar begrenzte *Raum* dieser Kirche. |221|

Im 'Cicerone' beginnt der Passus über den Dom von Florenz:

> "Die Florentiner verlangten von dem Meister das Unerhörte und nie Dagewesene, und in gewissem Betracht hat er es geleistet. Wer mit dem Maßstab des Kölner Domes an das Gebäude herantritt, verdirbt sich ohne Not den Genuß. Von strenger Harmonie ist bei einem sekundären und gemischten Stil wie dieser italienisch-gotische a priori nicht die Rede, aber innerhalb der gegebenen Schranken ist hier eigentümlich Großes geleistet" (S. 118f.).

Das gilt in besonderem Maße vom *Langhaus*. Von diesem sagt Burckhardt:

> "Im Innern liegt das Unerhörte in der Raumeinteilung: möglichst wenige und dünne Pfeiler mit Spitzbogen umfassen und überspannen hier Räume, wie sie vielleicht überhaupt noch nie mit so wenigen Stützen überwölbt worden waren. Ob dies ein höchstes Ziel der Kirchenbaukunst sein dürfe, ist eine andere Frage; die Wirkung ist aber, wenn man sich allmählich mit dem Gebäude vertraut macht, eine großartig ergreifende" (S. 119).

An dieser weiten und zugleich geschlossenen *"Sichtbarkeit"* des Raumes (an der die Mitarbeit Giottos wesentlichen Anteil hat) kann man die *italienische* Einheit von Raum und *Bild* vorgeprägt sehen, die uns später, in der 'Baukunst der Renaissance' beschäftigen wird.

Im Unterschied dazu ist der *Dom von Mailand [B 17]*, der sein endgültiges Gepräge um die gleiche Zeit wie der Dom von Florenz, in dem Jahrzehnt zwischen 1370 und 1380, also in spätgotischer Zeit, erhalten hat, das Beispiel einer nicht geglückten Übernahme der Gotik ins Italienische. Burckhardt erwähnt ihn in der *Einleitung* dieses Abschnitts als ein *Mißverständnis* der *"germanischen* oder *gotischen* Bauformen". (In dieser Doppeltitulierung des Abschnitts übernimmt Burckhardt den Sprachgebrauch der Italiener, für die der |222| Name "gotisch" gleichlautend mit "maniera tetesca" war.)

> "Unglücklicherweise macht gerade das berühmteste, größte und kostbarste gotische Gebäude Italiens, der *Dom von Mailand,* in den meisten der [hier einleitend] genannten Beziehungen [Italiens zur Gotik] eine Ausnahme zum

Schlechtern." "Von allem Anfang [ihrer Baugeschichte] an beruht diese Kirche auf dem verhängnisvollen Kompromiß zwischen der italienischen Kompositionsweise und einem spät aufflammenden Eifer für die Prachtwirkung des nordischen Details." So sei "die Pfeilerbildung im Inneren eine Reminiszenz nordischer Säulenbündel, aber von sinnloser Häßlichkeit; ihre Basen wahrhaft barbarisch; statt der Kapitelle ganze Gruppen von Statuen unter Baldachinen, dergleichen eher überall als dort hingehört." - Im Ganzen sei "der Dom von Mailand eine lehrreiche Probe, wenn man einen künstlerischen und einen phantastischen Eindruck will voneinander scheiden lernen. Der letztere, welchen man sich ungeschmälert erhalten möge, ist hier ungeheuer; ein durchsichtiges Marmorgebirge, herbeigeführt aus den Steinbrüchen von Ornavasco, prachtvoll bei Tag und fabelhaft bei Mondschein; außen und innen voller Skulpturen und Glasgemälde und verknüpft mit geschichtlichen Erinnerungen aller Art - ein Ganzes, dergleichen die Welt kein zweites aufweist. Wer aber in den Formen einen ewigen Gehalt sucht und weiß, der wird dieses Gebäude ohne Schmerz nicht ansehen können" (S. 108f.).

Werner Gross (s. die vorige Anm.) beginnt seine - "tektonisch-pflanzliche Schmuckarchitektur" überschriebene - Erläuterung dieser Kirche: "In der Marmor- und Schmuckpracht des Mailänder Doms drückt sich die Geldpotenz der Wirtschaftsmetropole des geeinten Italiens, aber auch der Macht- und Repräsentationswille seiner Gründer und Förderer aus, der bei den Visconti nicht altlegitimiert, sondern jung usurpiert war. Denn das 19. Jahrhundert übertrug, wenn auch allzu schematisch, auf die unfertig gebliebenen Westteile des Baues nur, was | 223| in den seit 1387 erbauten Ostteilen schon angelegt war. So braucht es den Ankömmling, von welcher Seite Europas er auch kommt, nicht zu verwundern, daß ihm der Dom mehr nabobhaft-phantastisch als italienisch-mittelalterlich erscheint. Geblendet vom Lichtglanz des Äußeren muß es ihm auch schwerfallen, sich an das Schattendunkel des Rauminnern zu gewöhnen."

Burckhardts Ruhm der *Kuppel von Sankt Peter [B 19]* besteht darin, daß der Leser zu der hier verlangten Anschauung angeleitet wird.

"Die Kuppel Michelangelos, an Form und Höhe derjenigen der frühern Baupläne gewaltig überlegen, bietet vielleicht von außen die schönste und erhabenste Umrißlinie dar, welche die Baukunst auf Erden erreicht hat. Hier zuerst ist der Zylinder in kolossaler Größe zum Ausdruck tragender Kräfte (in Gestalt der gekuppelten Säulen mit vorgekröpftem Gebälk) erhoben: über das Wie? wird man wohl streiten, aber schwerlich innerhalb dieses Stiles eine andere Lösung angeben können." (In Parenthese folgt ein Vergleich mit Ste. Geneviève in Paris.) "Endlich ist die überhöhte Schale mit der Lanterna im Gedanken wohl abhängig vom Florentiner Dom, aber in der Ausführung und in den Verhältnissen unvergleichlich viel schöner, erstere schon durch die Rundung." (S. 278).

Auch das "Gefühl" des *Innenraums* unter der Kuppel (die Abb. [B 20] gibt eine Zeichnung Burckhardts aus seinem zweiten Romaufenthalt im Sommer 1847 wieder) wird nachvollziehbar gemacht und ausdrücklich von einem *falschen* Gefühl, dem diesem Raum nicht gemäßen "historischen Phantasieausdruck", abgehoben:

> "Ins Innere fallen durch die großen Fenster des Zylinders jene Ströme von Oberlicht, welche die Kirche wesentlich beherrschen. Die Wände des Zylinders und der Schale sind auf das Glücklichste organisiert durch Pilaster, Attika und Gurte, welchen sich die Mosaiken sehr zweckmäßig unterordnen. Wenn man sich das schlechte spätere Nischenwerk |224| der vier Hauptpfeiler samt ihren Statuen hinwegdenkt und das Ganze überhaupt auf seine wesentlichen Formen reduziert, so übt es einen architektonischen Zauber, der sich bei jedem Besuch erhöht, nachdem der historische Phantasieeindruck längst seine aufregende Kraft verloren hat. Hauptsächlich das harmonische Zusammenwirken der zum Teil so ungeheuern Kurven verschiedenen Ranges, welche diese Räume um- und überspannen, bringt (wie ich glaube) jenes angenehm traumartige Gefühl hervor, welches man sonst in keinem Gebäude der Welt empfindet, und das sich mit einem ruhigen Schweben vergleichen ließe." (S. 278f.).

Das harmonische Zusammenwirken der zum Teil so ungeheuren Kurven bringt das traumartige Gefühl eines ruhigen Schwebens hervor.

c "Anleitung" zur "Anschauung"

In seiner *Einteilung* kommt der 'Cicerone' mit Kuglers Handbüchern darin überein, daß er nicht - wie sein Titel und sein Zweck erwarten lassen könnten - topographisch gegliedert ist, sondern historisch-systematisch. Er ist aufgeteilt nach den drei großen *Gattungen* der bildenden Künste: Architektur, Skulptur und Malerei; und diese werden jeweils *chronologisch* behandelt. Er ist nicht das, was man einen 'Reiseführer' nennt, aber er ist *im Reisen geschrieben* und an Reisende gerichtet. Allenfalls sollte er "dem in Italien Gewesenen eine angenehme Erinnerung gewähren".

Dieses Motiv der Erinnerung ist das zuletzt genannte von drei Motiven, die Burckhardt mit dem ersten Satz der 'Vorrede' nennt.

> "Die Absicht des Verfassers ging dahin, eine Übersicht der wichtigern Kunstwerke Italiens zu geben, welche [erstens] dem flüchtig Reisenden rasche und bequeme Auskunft über das Vorhandene [und zweitens] dem länger Verweilenden die

notwendigen Stilparallelen und die Grundlagen zur jedesmaligen Lokalkunstgeschichte ... gewähren sollte." |225|

Offensichtlich ist dieses - an mittlerer Stelle genannte - Ziel die Hauptabsicht. Auf dem Weg von Stadt zu Stadt konnte der 'Cicerone' den Reisenden gerade dadurch anleiten, daß er nicht nach dem Zufall der Orte, sondern nach dem Zusammenhang der Sachen geordnet ist, jedem einzelnen Werk - der am Entstehungsort erhaltenen "Paradieses-Pforte" Ghibertis (II, S. 5) ebenso wie der "vor drei Jahren gefundenen" römischen Marmorkopie der griechischen Bronzestatue des 'Apoxyomenos' des Lysipp (I, S. 36O) - den "Umriß"verleiht, der seinem Horizont gemäß ist. Das einzelne Werk wird sichtbar, wird "genießbar", wenn uns, während wir vor ihm stehen oder uns - bei einem Bauwerk, einem Platz - in ihm befinden Baugesetz und Baugedanke der Kunstepoche, der Kunstregion, der Kunstgattung, denen das Werk zugehört, und darin dann des Künstlers und seiner Auftraggeber vertraut sind.

Gattung, Zeit und Raum, Auftrag, Thema und Meister: - diese vielfache Dimensionskoordinate macht erst das Ganze der "sehr verschiedenen Gesichtspunkte" aus, die der 'Cicerone' (wie der Fortgang der 'Vorrede' sagt) "befolgt". Mit der Periodisierung verbindet sich die Lokalisierung. "Der begriffliche Querschnitt wird dem zeitlichen Längenschnitt vorgezogen ... Gerade der unpedantische Kompromiß zwischen biographischen, topographischen, ästhetisch-technischen und ethischen Fragestellungen gibt dem 'Cicerone' seinen unverwelklichen ... Reiz. Gegenüber dem Zauber der persönlichen Urteile über Künstler und Kunstwerke, der andeutenden, aber nicht erschöpfenden Charakteristik der Stilepoche, der Sinnlichkeit und Stärke des künstlerischen Erlebnisses und der weltmännischen Freiheit des Tones tritt der entwicklungsgeschichtliche Gesichtspunkt, das eigentliche Erzählen der Geschichte zurück" (Waetzoldt, II, S. 194f.).

Der Vorrang des "topographischen" vor dem biographischen und historiographischen Gesichtspunkt gilt von diesem 'Reiseführer' in einem doppelten Sinn: in den Details und im Ganzen. Sein italienischer Name meint eine italienische Sache. Ein Zeichen dafür sind die Zeugnisse internationaler Kollisionen, |226| wie sie in besonderem Maß die *Baukunst der Gotik* hervorgerufen hat. In dem Abschnitt 'Germanische Architektur. Kirchen des vorherrschend nordischen Stils' würdigt Burckhardt das "eigentümlich Große" (I, S. 118) italienischer Bauten der Gotik, denen wie den Domen von Florenz , Siena oder Orvieto eine Einverwandlung dieser "nordischen" Baugedanken ins Eigene gelungen ist. Dem wird, wie wir gesehen haben, in der Einleitung der Dom von Mailand als ein Beispiel nicht geglückter Aneignung und mißverstandener Übernahme vorausgestellt.

So wie in solchen Fällen das Italienische (oder Nicht-Italienische) eines gotischen Domes gezeigt wird, indem Burckhardt die französische und deutsche Gotik

gegenwärtig ist, so ist bei jedem einzelnen Bild und jedem einzelnen Bau innerhalb des 'Cicerone' der Umkreis der verschiedenen Kunstregionen Italiens gegenwärtig: nicht um im Vergleich über das Verschiedene hinaus zu höheren, allgemeineren Erkenntnissen zu gelangen, sondern um in jedem Fall die "Anschauung" ins Werk zu setzen, vor der ein Verfahren, das das 'Einzelne' vom `Allgemeinen' scheidet, nicht mehr brauchbar ist.

In der 'Vorrede' des 'Cicerone' spricht Burckhardt nur vorsichtig von den "notwendigen Stilparallelen". Den damit angesprochenen *Dimensions*-Zusammenhang kann die Vorgeschichte des 'Cicerone' erläutern, auf die Werner Kaegi verweist. Burckhardt hatte während seiner ersten Lehrtätigkeit als Historiker in Basel zwischen 1848 und 1853 auch zwei kunsthistorische Vorlesungen, eine zur 'Geschichte der antiken Kunst' und eine zur 'Archäologie der christlichen Kunst' gehalten. An der Antiken-Vorlesung hebt Kaegi Burckhardts Würdigung der griechischen Frühzeit hervor: "Diese überraschende Verteidigung der archaischen Skulptur als einer echt *griechischen* Kunst ist in Burckhardts Geist möglich geworden, weil er das Griechische in Parallele sah zur mittelalterlichen Kunst. Ständig blickt er vom einen Feld auf das andere hinüber" (Kaegi III, S. 438). |227|

Der 'Cicerone' ist eine "Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens", indem er die "Umrisse" vorzeichnet, die uns das jeweilige Werk "genießbar" machen können. Genießen heißt hier: Sehen. Und Sehen heißt für Burckhardt zweierlei. Es heißt zunächst - sein Ausgang von der Architektur ist dafür paradigmatisch -, von der optischen Einbildung (dem vorgestellten Phantasma) frei zu werden, indem man lernt, sich in das je eigene *Gefüge* eines Bau- und Bildwerks einzusehen, den Rhythmus eines Peryptheros oder eines Kuros, die Proportionen eines Zentralbaus oder eines Altarbildes. Und es heißt sodann, über das Registrieren der Tatsachen hinauszukommen, indem man mit der je und je verschiedenen Eigenart von Zeit und Raum vertraut wird: Italien in Verbindung mit der Erfahrung des Nordens, griechische Kunst in Verbindung mit der Erfahrung des Mittelalters sehen, - nicht eines dem anderen subsumieren, sondern das jeweilige Werk erkennen, indem man seine Dimensionen er-fährt.

Könnte man im ersten Fall von der eigenen *Tektonik* des "Sehens" sprechen, so im anderen Fall von der *stereoskopischen* Beschaffenheit der"Anschauung".

Wölfflin kennzeichnet in dem letzten seiner Burckhardt-Vorträge, den er 1936 vor der 'Basler historisch-antiquarischen Gesellschaft' hielt, Burckhardts Art der Kunsterkenntnis mit den beiden von ihm synonym gemeinten Worten "neue Sinnlichkeit" und "neue Formenempfindlichkeit" ('Gedanken', S. 138). Damit ist ebensosehr Burckhardts Ferne zu dem, was man heute 'visuelle Kommunikation' nennt, wie zu einer "archäologischen" Interpretation gemeint. Burckhardts "Anschauung" ist so wenig (in einem formlosen Sinn) 'sinnlich', wie sie (in einem

medialen Sinn) 'geistig' ist. Was Wölfflin 1936 als Burckhardts "neue Sinnlichkeit" bezeichnet, das hatte er in einem früheren Vortrag über Burckhardt (von 1930) "die Unmittelbarkeit des Bildeindrucks" genannt, die ihn "vornehmlich vor seinen kunsthistorischen Zeitgenossen auszeichnete" (S. 151f.). Diese "Unmittelbarkeit" ist Burckhardts Leidenschaft in der Erfahrung und seine Größe in der Sprache dessen, was im |228| Kontrast zu dem modernen Bündnis von Speicherungstrieb und Begründungswillen den *Gegenwarts*-Anspruch der Kunst ausmacht.

Burckhardts 'Cicerone' ist nicht der Regionalfall einer potentiell 'globalen' Kunstführerreihe (ein erster 'Dehio'). Dieses Buch Burckhardts hat einen römisch-italienischen Namen, weil es ein römisch-italienisches Buch ist. Dabei heißt "römisch" (ebenso wie "italienisch*") auch:* die vom antiken Rom (wie vom Italien der Renaissance und des Barock) geleistete Aufnahme der griechischen Kunstüberlieferung und Kunstgesinnung, so wie sich dies am 'Cicerone' in der ganz besonders liebevollen Darstellung der Lebenswelt der griechischen Skulpturen in Gestalt des griechischen Mythos zeigt, über den Burckhardt auch an den römischen Kopien griechischer Bildwerke die Originale nahebringt.

Burckhardts *erster* Kunstführer, die 'Kunstwerke der belgischen Städte', ließe sich auch auf andere Kunstmetropolen Europas übertragen. Der 'Cicerone' ist ein Kunstführer *Italiens,* dessen Verfahren so wenig übertragbar ist wie sein Inhalt. Mit der "Kunst" Italiens ist in diesem auf das spezifisch "Künstlerische" der Kunst abzielenden Buch der italienischen Art des "Lebens" ein Denkmal gesetzt - und dies unverwechselbarer als in einer Schrift, deren Absicht darin liegt, Zeugnisse der Kunst als 'Lebens'- oder 'Geistes'-Ausdruck, als Dokumente 'ihrer Zeit' zu schildern. Dies liegt daran, daß Burckhardt das italienische "Leben" gerade dadurch ausgezeichnet sieht, daß es nicht im Strom der Medienarbeit aufgeht, sondern an dem Spiel - und Ernst - des *Zeigens* selbst "Genuß" hat, und daß dieses Buch in seinen Anweisungen zum Sehen der *Kunst* eben diese *Denk-* und *Lebensweise* praktiziert.

Wenn *Wölfflin* in dem Vortrag von 1936 die Auszeichnung Burckhardts in der "Formenempfindlichkeit" sieht, so weist er selber das Mißverständnis des Formalismus zurück. Im Gedanken an Burckhardts Äußerungen zu Raffael und Tizian im 'Cicerone' bemerkt er in diesem Vortrag, nachdem er zuerst über das besonders enge Verhältnis Burckhardts zur Architektur ge- |229| sprochen hat, über sein Verhältnis zur "darstellenden Kunst": "Wie in der Architektur aber steht hinter der großen Form im Bilde der große Mensch. Die Betrachtung bleibt an keiner Stelle im Formalen stecken und die Sprachkunst Burckhardts erhebt sich in den großen geistigen Situationen des 16. Jahrhunderts bei aller Beschränkung oft zu unvergänglichen Prägungen" (S. 140). Denselben Sachverhalt hatte Wölfflin in einer früheren Würdigung Burckhardts, einem Aufsatz zum 100. Geburtstag, der 1918 in der 'Zeitschrift für bildende Kunst' erschien, an einem biographischen Zeugnis demonstriert: "Den großen Maßstab des Menschlichen in der italienischen Kunst

fühlen zu lernen, war die Mahnung, die er jedem Italienreisenden mitgab, weswegen er auch immer riet, gleich bis Rom durchzufahren, dort möglichst lange Aufenthalt zu nehmen und dann erst Florenz und Oberitalien zu besuchen" (S. 158).

Burckhardt besuchte Italien ähnlich wie einstmals Dürer Venedig oder, nicht lange vor ihm, vom Gardasee bis nach Sizilien, Goethe, dessen 'Italienische Reise' Burckhardt ständig nahe war (Anm. 230/1). Zum Motto des 'Cicerone' hat Burckhardt eine Äußerung des Plinius beim Blick auf die Heimat vom alpinen Aosta aus gewählt: "Haec est Italia Diis sacra" (Anm. 230/2). Und er beschließt das Buch im Gedanken an zwei französische Maler des 17. Jahrhunderts, deren Werk durch den Aufenthalt in Rom geprägt ist: *Claude Lorrain* und Gaspard Dughet, genannt *Gaspero Poussin,* dessen Werk er mit Worten kennzeichnet, die auch von seinem (in Rom kaum noch vertretenen) Schwager und Lehrer Nicolas Poussin gelten könnten: "Bei ihm redet die Natur gewaltige Sprache, welche noch jetzt aus den Gebirgen, Eichenwäldern und Ruinen der Umgegend Roms hervortönt" (S. 389). Der letzte Absatz des 'Cicerone' lautet:

> "Wer diesen beiden Meistern [Gaspero und Claude] außerhalb Italiens wiederbegegnet, dem werden sie vielleicht viel stärker als die glänzendsten modernen Veduten das Heimweh rege machen, welches nur zeitweise schlummert, nie stirbt, |230| nach dem unvergeßlichen Rom. Der dies schreibt, hat die Erfahrung gemacht. Er wünscht denen, die ihn lesen, billigen und zum Begleiter über die Alpen mitnehmen, das ruhige Glück der Seele, welches er in Rom genossen hat, und dessen Erinnerung ihm selbst aus den schwachen Nachbildungen jener hohen Meisterwerke so übermächtig entgegenkommt." |231|

§ 14 'Die Cultur der Renaissance in Italien' (1860): Das Zeitalter der "Kunst"

a 'Renaissance': Name und Epoche

Seinem Inhalt nach - nur dieses eine Land, Italien, und nur die bildenden Künste - ist der 'Cicerone' in mehrfacher Weise nur ein Ausschnitt aus dem Frageumkreis einer Topologie der Kunst, dem Ganzen aller Künste im Hinblick auf das Ganze der Welt. Aber dieses Buch ist in einem sehr hohen Sinn ein Beispiel, wenn man die Frage nach dem Ort der Kunst im Ganzen der Welt wie Burckhardt einschränkt (oder zuspitzt) auf die Frage nach der Stellung der Kunst in der Weltgeschichte: der großen Epochen zwischen Antike und neuerem Europa, zwischen altem Orient und modernem Okzident, der sich jetzt - mit der Gefahr der Zerstörung, aber auch der Möglichkeit der Verwandlung - über das Ganze dieser Erde ausgebreitet hat. Der eigentümlichen Mittelstellung des Quatro- und Cinquecento unter einem solchen Gesichtspunkt von Weltgeschichte wird der von Burckhardt erstmals geleistete "Versuch", diesen Zeitraum *als eine eigene Epoche* zu beschreiben, gerecht. Diese Geschichtsepoche zeichnet sich dadurch aus, daß *in* ihr das, was man seit ihr mit dem Namen 'ars', dem Namen 'Kunst' benennt, ein das ganze Dasein prägendes Gewicht einnahm, - das ganze Dasein: auch die Religion und auch die Politik. "Der Staat als Kunstwerk", das ist der Titel des ersten der sechs "Abschnitte" von Burckhardts 'Cultur der Renaissance in Italien'. Ob das freilich ein Lobestitel ist, wie man nach dem gängigen Begriff 'Kulturgeschichte' annimmt, das wird die Beschäftigung mit diesem Abschnitt zeigen. Auf den 'Cicerone' fällt im Nachhinein von diesem Buch ein Licht. Die Begrenzung auf *einen* Lebensbereich und *ein* Land, die bildende Kunst Italiens (vom alten Rom bis zum Barock), hat in diesem Fall zu ihrer Kehrseite die | 232| paradigmatische Fülle. Nach der 'Cultur der Renaissance in Italien' erscheint der 'Cicerone' auch als ein "Umriß", der die Stellung der Kunst in diesem Weltort vorzeichnet.

Die 'Cultur der Renaissance' hat Kunst überhaupt nicht zu ihrem ausdrücklichen Thema. Den Plan einer neuen Gesamtdarstellung der italienischen Renaissancekunst hat Burckhardt von diesem Buch ausdrücklich abgesondert. (Ausgeführt und bis zur Drucklegung abgeschlossen hat er von diesem Plan nur die erste Hälfte : Die Baukunst der Renaissance in Italien.) Trotzdem *berührt* sich die 'Cultur der Renaissance' an vielen Stellen und in vielerlei Weise mit Zeugnissen der Kunst und Daseinsweisen, die ihr zugehören. Dabei meint nun 'Kunst' auch Dichtung und Musik. Und dabei steht sie so im Blick, daß die Frage nach dem Ort der Kunst im Ganzen der Welt ausdrücklich auch zu ihrer eigenen Frage zählt, zum Beispiel, wenn

erörtert wird, was die Italiener selber meinten, wenn sie den Staat als "Kunstwerk" faßten.

Auf die Arbeit am 'Cicerone', eine *"Wendung"* während dieser Arbeit, geht - wie Werner Kaegi darlegt (III, S. 456) - der erste Anstoß zur 'Cultur der Renaissance' zurück. Man kann ein Signum dieser Wende in einer Formel sehen, die *seit dem Sommer 1853* in den Aufzeichnungen auftaucht: die Notiz "die ◉ Zeit". In diesem Sommer 1853 macht Burckhardt die Italienreise, auf der er den 'Cicerone' vorbereitet. Auf einen ersten Aufenthalt in Rom im Frühsommer folgt im Juli eine Reise nach Neapel, Paestum und Salerno, auf diese ein erneuter und längerer Rom-Aufenthalt. Am 22. September 1853 trifft Burckhardt in Florenz ein, wo er während des Winters (bis zum Februar des folgenden Jahres) den 'Cicerone' ausarbeitet.

Mit jenem Bild der Kugel ◉ als der höchsten Fülle meint Burckhardt die Blütezeit der Renaissance, die Jahre zwischen 1500 und 1540. Unter den verschiedenen Erstreckungsbreiten des Namens 'Renaissance', die Burckhardt schon im 'Cicerone' unterscheidet, ist dies der engste, für Burckhardt aber |233| auch der "eigentliche" Gehalt dieses Namens (Kaegi III, S. 495 und 502f.). Am Tag der Ankunft in Florenz schreibt Burckhardt (wie man aus einem Bericht des Vaters weiß; Burckhardt hat seine Briefe an den Vater nach dessen Tod vernichtet), er wolle "den Winter dort zubringen und seinen Cicerone vollenden". "Diese Arbeit", so resümiert der Vater, ist "ihm größer geworden als er dachte. Er hofft aber, sie werde der Kuglerschen Schule Ehre machen" (Kaegi III, S. 462). W. Kaegi bemerkt dazu: "In Florenz ist nicht nur der 'Cicerone' entstanden, sondern dort hat sich im Laufe der Arbeit auch die entscheidende Wendung im Gemüte Burckhardts vollzogen: die Aufhellung zu einer Gemütsstimmung der Heiterkeit, die ihm fortan auf Lebenszeit nicht mehr abhanden kommen sollte. Wenn ihm der 'Cicerone' gelang, so mußten sich für ihn die Dinge zum Bessern wenden" (III, S. 463).

"Von der täglichen Arbeit", so berichtet Kaegi weiter, "zeugen sechs Florentiner Notizbüchlein, die sich schon durch Umschlag und Papier auf den ersten Blick als eine zusammenhängende Gruppe erweisen. Sie unterscheiden sich von den übrigen durch größeres Format und reicheren Umfang. Eine strengere Ordnung der Materialien ist indessen auch jetzt noch nicht erreicht. Mitten in der Masse der Kunstnotizen keimt vielmehr spürbar bereits ein weiteres Werk: 'Die Kultur der Renaissance in Italien'". Die Aufzeichnungen in diesen Notizbüchern folgen Burckhardts Wegen "durch Kirchen und Galerien, bis man in der Sammlung altflorentinischer Tafelmalerei in der einstigen Academia einen zusammenhängenderen Text über das Erwachen der Renaissance in der Spätgotik findet: 'Allmählige Belebung eines traditionellen Motivs nach dem andern. - Allgemeine Wendung nach der Zentralfigur hin, noch keine Seitenblicke zum Behuf der Abwechslung. - In den kleinen Predellengeschichten so ziemlich die Wiederholung der Fresken, also eine Verkleinerung des Großen, und deshalb immer lebendig, während die Deutschen eine

Vergrößerung des als Miniatur Gedachten geben. - Die Würde der |234| Draperien eher absichtlich erstrebt und mit allen Kräften festgehalten.' Dieser Gedanke des allmählichen Erwachens der Renaissance stellt das Hauptmotiv dar, das Burckhardt jetzt von Werk zu Werk, von Meister zu Meister verfolgt, wobei er durchaus nicht blind ist für die Größe der Tradition, die versinkt" (III, S. 463f.).

Das sieben Jahre nach dem Beginn dieser Florentiner 'Cicerone'-Zeit, im September 1860, erschienene Buch 'Die Cultur der Renaissance in Italien', von Burckhardt in den Jahren der Kunstgeschichts-Professur in Zürich zwischen dem Herbst 1855 und dem Frühjahr 1858 vorbereitet, in den beiden ersten Jahren der neuen Geschichts-Professur in Basel geschrieben, ist dennoch keine Fortsetzung oder gar Erneuerung des 'Cicerone'. Wir wiesen schon darauf hin (hier S. 204 / 160), daß Burckhardt den Plan zu einer *Kunst* der Renaissance von der 'Cultur der Renaissance' ausdrücklich für eine gesonderte Arbeit *ausgeschieden* hat. Ähnlich unterscheidet er später die Vorlesung zur griechischen Kulturgeschichte (in der von den bildenden Künsten, der Musik und der Poesie der Griechen wiederholt gehandelt wird) von den Vorlesungen über die antike Kunst, aus denen er dann später die Notizen zur griechischen Architektur und Plastik zu den 'Aufzeichnungen zur griechischen Kunst' ausarbeitet.

Das Verhältnis zwischen diesen beiden Feldern, sowohl im Falle der italienischen Renaissance, als auch im Falle des antiken Griechenland, ist eben darum für die Frage der Kunst selbst von Bedeutung, *weil* Burckhardt auch in den "culturgeschichtlichen" Arbeiten von den Künsten handelt. Die strenge Scheidung von Feldern kann also keinesfalls eine solche von Gegenstandsgebieten sein. Worin liegt dann der Unterschied? Wie handelt Burckhardt in der 'Cultur der Renaissance' von der Kunst, wenn er eine "Kunstgeschichte" der Renaissance davon abhebt?

Der 'Cicerone' ist um der Kunst-"Denkmäler"willen geschrieben. Und dazu gehört für Burckhardt ihr Verhältnis "zum Leben", - ja, er praktiziert, wie wir gesehen haben, |235| mit seiner Art der Denkmälerkunde das eigene Verhältnis *dieses,* des italienischen "Lebens" zur Kunst, das Daseinselement der "Anschauung", das für dieses Land charakteristisch ist. Die 'Cultur der Renaissance in Italien' hat die Denkmäler der Kunst nicht zu ihrem Thema. In diesem Buch sucht Burckhardt die Grundzüge einer *Geschichtsepoche* aufzuklären, der gegenüber ihm die *Vermutung,* daß hier überhaupt - zwischen Mittelalter und moderner Welt - von einer eigenen Epoche gesprochen werden kann, offensichtlich während der Arbeit an jener Denkmälerkunde aufgegangen ist.

In dieser Phänomenologie eines *Zeitalters* kommen die Zeugnisse der Kunst in *anderer* Weise *auch* zur Sprache, in der Weise nämlich, daß sie einerseits die Denkweise, die Lebensmaßstäbe der Zeit *bezeugen* und andererseits dieses Denken, dieses "Leben", diese Zeit im Ganzen selber schon mit *geprägt* haben.

Mit Ausnahme eines zehnseitigen Passus über die "neulateinische Poesie" innerhalb des dritten Abschnitts 'Die Wiederentdeckung des Altertums' (S. 171-181) und eines vierzehnseitigen Passus "Geistige Schilderung in der Poesie" innerhalb des vierten Abschnitts 'Die Entdeckung der Welt und des Menschen' (S. 208-222) erscheint das Ganze der Kunst oder eines ihrer Gebiete nirgendwo in der ausführlichen Gliederung dieses Buches. Gleichwohl ist von Werken, Künstlern, Aspekten der Kunst mit Ausnahme des ersten Abschnitts, der den Staat "als Kunstwerk" erörtert, in jedem der übrigen, in sich geschlossenen fünf Abschnitte die Rede. Zumal *die Dichtung,* die "Poesie" - wie Burckhardt meist sagt - spielt in allen Abschnitten (außer dem ersten) eine ebenso unersetzliche wie unauffällige Rolle.

Derjenige Sachverhalt, der diesem Zeitraum seinen Namen gibt, wird von Burckhardt nur in einem der sechs Abschnitte behandelt. Dieser Abschnitt, der dritte, ist überschrieben: |236| 'Die Wiedererweckung des Altertums'. Wenn Burckhardt statt Wiedergeburt "Wiedererweckung" sagt, dann entspricht diese Akzentverschiebung von dem zyklischen Gedanken einer Wiederholung des *Alten* zu dem geschichtlichen Gedanken einer Erweckung des Alten *durch das Neue* dem Grundzug des ganzen Werkes, das im *Gegenzug* zu dem Epochennamen das *geschichtlich Eigene,* also auch das der Antike gegenüber Neue dieser Epoche zu zeigen sucht.

Dieser wesenhaft *geschichtliche* Horizont Burckhardts im *Gegenzug* zu dem 'humanistischen' Horizont, der sich in dem - von Burckhardt aus Frankreich übernommenen - *Namen* 'Renaissance' ausspricht (Anm. 237/1), äußert sich im Ganzen darin, daß Burckhardt für Zeichen der Nähe zum Mittelalter genauso offen ist wie für die Unterschiede zur Antike, vor allem aber für den Unterschied zwischen ferner griechischer und naher römischer 'Antike'.

In der Einleitung zu dem Abschnitt 'Die Wiedererweckung des Altertums' (S. 116) setzt Burckhardt den Namen "Renaissance" in Anführungszeichen. Nachdem er die Relativierung des Begriffs schon vorbereitet hat: die Einwirkung der antiken Welt ist nicht das Fundament dieses Zeitraums, wird mit dem Namen die partikulare Bedeutung (um derentwillen dieser Abschnitt geschrieben ist) zwar anerkannt: man könne nicht leicht von der Einwirkung der antiken Welt "abstrahieren"; um aber an eben dieser Stelle die *Dezentralisierung* des Wiedergeburtsgedankens als einen "Hauptsatz dieses Buches" hervorzuheben. Und wenn da nun die Bedeutung des "italienischen Volksgeistes" der humanistischen Konzeption dieses Zeitraums entgegengesetzt wird, dann tritt damit an die Stelle einer Unterscheidung im Gewicht eine Wendung im Charakter des "Antiken". Nicht mehr oder weniger 'antik', sondern weniger 'humanstische' und mehr italienische Antike: die Wiedererweckung des *römischen* und allenfalls (in der Hochrenaissance) *dessen* griechischen Altertums in *Italien.* Nicht so sehr das klassizistisch *Alte,* das wieder zu *lesen* ist, als das geschichtlich *Eigene,* das neu zu *errichten* ist, ist hier das Entscheidende, - auch wenn |237| beide Zonen, die exklusiv gelehrte und die öffentlich geformte, oft

verbunden sind. Diese"höchst selbständige" Erneuerung eines *Landes* (eines *"Volkes*") ist zur Schwelle der neueren "abendländischen Welt" geworden.

Diese Eröffnung des Abschnitts über 'Die Wiedererweckung des Altertums', der an den zweiten Abschnitt, 'Entwicklung des Individuums', anschließt und dem vierten, 'Die Entdeckung der Welt und des Menschen', vorausgeht, lautet:

> "Auf diesem Punkt unserer kulturgeschichtlichen Übersicht angelangt, müssen wir des Altertums gedenken, dessen 'Wiedergeburt' in einseitiger Weise zum Gesamtnamen des Zeitraums überhaupt geworden ist. Die bisher geschilderten Zustände würden die Nation erschüttert und gereift haben auch ohne das Altertum, und auch von den nachher aufzuzählenden neuen geistigen Richtungen wäre wohl das meiste ohne dasselbe denkbar; allein wie das Bisherige so ist auch das Folgende doch von der Einwirkung der antiken Welt mannigfach gefärbt, und wo das Wesen der Dinge ohne dieselbe verständlich und vorhanden sein würde, da ist es doch die Äußerungsweise im Leben und mit ihr und durch sie. Die 'Renaissance' wäre nicht die hohe weltgeschichtliche Notwendigkeit gewesen, die sie war, wenn man so leicht von ihr abstrahieren könnte. Darauf aber müssen wir beharren, als auf einem Hauptsatz dieses Buches, daß nicht sie allein, sondern ihr enges Bündnis mit dem neben ihr vorhandenen italienischen Volksgeist die abendländische Welt bezwungen hat. Die Freiheit, welche sich dieser Volksgeist dabei bewahrte, ist eine ungleiche und scheint, sobald man z. B. nur auf die neulateinische Literatur sieht, oft sehr gering; in der bildenden Kunst aber und in mehrern andern Sphären ist sie auffallend groß, und das Bündnis zwischen zwei weit auseinander liegenden Kulturepochen desselben Volkes erweist sich als ein, weil höchst selbständiges, deshalb auch berechtigtes und fruchtbares. Das übrige Abendland mochte zusehen, wie es den großen, aus Italien kommenden Antrieb abwehrte oder sich halb oder ganz aneignete" (S. 116). |238|

b Die Poesie im Spiel von "Mensch" und "Welt"

1 Poetische Selbstentdeckung

In den siebzig Seiten jenes *'Namens'-Abschnitts,* die kaum ein Fünftel des Buches einnehmen, erläutert Burckhardt das Selbstverständnis und die Arbeit dieses italienischen "Humanismus" als eine der verschiedenen "geistigen Richtungen" der Renaissance in seinem eigenen Epochen-Charakter. Nicht im Umfang also, sondern in der eigentümlichen Art des Antikeninteresses und der Antikenstudien sieht Burckhardt das hier Bemerkenswerte und Bedenkenswürdige. Es ist das Zu-sich-selber-Kommen *Italiens* auch in der Erneuerung der eigenen, der römisch-lateinischen Literatur.

Bei dieser Darlegung nun der nachmittelalterlichen Latinisierung als der Grundlegung des italienischen Renaissance-Humanismus verweist Burckhardt mehrfach auf Zeugnisse *Dantes* und *Petrarcas,* der beiden großen Vorbereiter der Renaissance noch innerhalb des Mittelalters, ferner auf *Boccaccio* und andere Beispiele italienischer Dichtung, die die verschiedenen Formen der Vorbildlichkeit altrömischer Poesie für die humanistische Ausbildung der Rhetorik, der Geschichtsschreibung, der Pädagogik und der eigenen "Poesie" (dem Epos und der Lyrik) im Italien der Renaissance befördert haben und bezeugen.

Der Titel des *zweiten Abschnitts,* 'Entwicklung des Individuums', meint primär das *Hervortreten* der "Persönlichkeit" an den "Menschen der Renaissance" (Anm. 239/1) und nur zusätzlich noch den Entwicklungs-Unterschied zwischen "Erwachen" und "Vollendung" des "Individuums", auf das die beiden ersten der vier Stücke dieses Abschnitts eingehen. Zur "Vollendung der Persönlichkeit" gehört |239| die"Allseitigkeit", wie sie (in der Frührenaissance) bei *Alberti* und (in der Hochrenaissance) bei *Leonardo* aufs höchste erstrebt und erreicht worden ist (S. 94-96). Auch hier ist *Dante* der Vorgänger:

> "Dante, welcher schon bei Lebzeiten von den einen Poet, von den andern Philosoph, von Dritten Theologe genannt wurde, strömt in allseinen Schriften eine Fülle zwingender persönlicher Macht aus, der sich der Leser unterworfen fühlt auch abgesehen vom Gegenstande. Welche Willenskraft setzt schon die unerschütterlich gleichmäßige Ausarbeitung der Divina Commedia voraus. Sieht man aber auf den Inhalt, so ist in der ganzen äußern und geistigen Welt kaum ein wichtiger Gegenstand, der er nicht ergründet hätte und über welchen seine Aussage - oft nur wenige Worte - nicht die gewichtigste Stimme aus jener Zeit wäre. Für die bildende Kunst ist er Urkunde - und wahrlich noch um wichtigerer Dinge willen als wegen seiner paar Zeilen über die damaligen Künstler; bald wurde er aber auch Quelle der Inspiration " (S. 93).

In dem dritten Stück dieses Abschnitts 'Der moderne Ruhm' verweist Burckhardt erneut auf *Dante* und *Petrarca.* Das letzte Stück des Abschnitts 'Der moderne Spott und Witz', für den der Ort Florenz ist, enthält neben Anekdoten von Päpsten und Fürsten Passagen über die Novelle, die Parodie in der Dichtung und einen Passus 'Die Theorie des Witzes' (Anm. 240/1).

Auch in dem *vierten Abschnitt* des Buches, 'Die Entdeckung der Welt und des Menschen', sind die Zeugnisse häufig Dichtungen. - Im Blick auf *Dantes Sonette* und die Prosa seiner *'Vita nuova',* "worin er Rechenschaft gibt von dem Anlaß jedes Gedichtes", sagt Burckhardt hier, es scheine,

> "als ob das ganze Mittelalter hindurch alle Dichter sich selber gemieden, er zuerst sich selbst aufgesucht hätte. Künstliche Strophen haben Unzählige vor ihm gebaut;

aber er zuerst ist in vollem Sinne ein Künstler, weil |240| er mit Bewußtsein unvergänglichen Inhalt in eine unvergängliche Form bildet. Hier ist subjektive Lyrik von völlig objektiver Wahrheit und Größe; das meiste so durchgearbeitet, daß alle Völker und Jahrhunderte es sich aneignen und nachempfinden können" (S. 210).

Schon durch diese "Jugendgeschichte" wäre Dante "ein Markstein zwischen Mittelalter und neuer Zeit. Geist und Seele tun hier plötzlich einen gewaltigen Schritt zur Erkenntnis ihres geheimsten Lebens" (S. 210). Damit ist auf den Zeugnisrang der *'Divina Commedia'* vorbereitet. In dieser Dichtung sieht Burckhardt (ohne daß er dies schon eigens reflektiert) ein Zeugnis in dem erwähnten Doppelsinn: *Zeichen* der Wende und - *als* "Offenbarung" - Beteiligung am *Vollzug* der Wende. (Anm. 241/1)

"Was hierauf die Commedia an solchen Offenbarungen enthält, ist vollends unermeßlich, und wir müßten das ganze große Gedicht, einen Gesang nach dem andern, durchgehen, um seinen vollen Wert in dieser Beziehung darzulegen. Glücklicherweise bedarf es dessen nicht, da die Commedia längst eine tägliche Speise aller abendländischen Völker geworden ist. Ihre Anlage und Grundidee gehört dem Mittelalter und spricht unser Bewußtsein nur historisch an; ein Anfang aller modernen Poesie aber ist das Gedicht wesentlich wegen des Reichtums und der hohen plastischen Macht in der Schilderung des Geistigen auf jeder Stufe und in jeder Wandlung " (S. 210f.).

Petrarca verteidigt Burckhardt in diesem Zusammenhang der Selbstentdeckung zunächst gegen die moderne (zu Burckhardts Zeit besonders moderne) biographische Durchforschung literarischer Werke. Nicht *dieses* Individuum, sondern die Erkenntnis des "Menschen", die jeden Leser anspricht, zeichne Petrarca aus:

"Ohne das viele Künstliche und Gesuchte zu verkennen, wo Petrarca sich selber nachahmt und in seiner eigenen Manier weiterdichtet, bewundern wir in ihm eine Fülle herrlicher Seelenbilder, Schilderungen seliger und unseliger |241| Momente, die ihm wohl eigen sein müssen, weil kein anderer vor ihm sie aufweist, und welche seinen eigentlichen Wert für die Nation und die Welt ausmachen"(S. 212).

Auch *Boccaccio* wird hier genannt: In seinen "zu wenig beachteten Sonetten" erreichte er "eine bisweilen höchst ergreifende Darstellung seines Gefühls" (S. 212). An späterer Stelle des gleichen Abschnitts kommt Burckhardt auf Boccaccio zurück. Die Entdeckung des Menschen besteht nicht nur in "der geistigen Schilderung der Individuen und der Völker"; "auch der äußere Mensch ist in Italien auf ganz andere Weise das Objekt der Betrachtung als im Norden" (S. 232). Dieser Bereich des Neuen könne hier freilich nur in einem von mehreren Aspekten gezeigt werden. (Beiläufig kommt dabei - in der folgenden Bemerkung - Burckhardts Unterscheidung zwischen "Culturgeschichte" und "Kunstgeschichte" zur Sprache.) Der hier zu nennende

Aspekt ist freilich ein auch für die anderen selber grundlegender: die italienische *Kultur des "Auges*".

> "Von der Stellung der großen italienischen Ärzte zu den Fortschritten der Physiologie wagen wir nicht zu sprechen, und die künstlerische Ergründung der Menschengestalt gehört nicht hieher sondern in die Kunstgeschichte. Wohl aber muß hier von der allgemeinen Bildung des Auges die Rede sein, welche in Italien ein objektives, allgültiges Urteil über Körperliche Schönheit und Häßlichkeit möglich machte" (S. 232).

Beispiele dafür sieht Burckhardt in den Romanen Boccaccios (weniger im 'Decamerone', "da die Novelle alles lange Beschreiben verbietet", S. 233). Besonders lehrreich aber zeige sich diese Entdeckung des Menschen in seiner äußeren Erscheinung an einer"höchst merkwürdigen Schrift über weibliche Schönheit" ('Della bellezza delle donne') aus dem 16. Jahrhundert von *Firenzuola* (S. 233). Dieser beschreibt - von den besonders ausführlich behandelten Einzelteilen des Gesichts bis zur Konsistenz der Füße und der Hände- |242| die Formen, Farben, und (im Falle von Haut und Haaren) Stoffbeschaffenheiten, in denen Körper und Gesicht der Frau die Schönheitsnormen der Zeit erfüllen.

> "Da nun sein Werkchen eine Art von Vortrag ist, den er vor seinen Prateserinnen, also den strengsten Richterinnen hält, so muß er dabei sich wohl an die Wahrheit angeschlossen haben" (S. 234).

Burckhardt leitet damit ein kurzes Referat der Schrift ein. Der Anfang lautet:

> Firenzuola "definiert die Ausdrücke der Farben, die an Haut und Haaren vorkommen, und gibt dem *biondo* den Vorzug als der wesentlichen und schönsten Haarfarbe, nur daß er darunter ein sanftes, dem Bräunlichen zugeneigtes Gelb versteht. Ferner verlangt er das Haar dicht, lockig und lang, die Stirn heiter und doppelt so breit als hoch, die Haut hell leuchtend *(candido),* aber nicht von toter Weiße *(bianchezza),* die Brauen dunkel, seidenweich, in der Mitte am stärksten und gegen Naße und Ohr abnehmend, das Weiße im Auge leise bläulich, die Iris nicht gerade schwarz, obwohl alle Dichter nach *occhi neri* als einer Gabe der Venus schreien während doch das Himmelblau selbst Göttinnen eigen gewesen und das sanfte, fröhlich blickende Dunkelbraun allbeliebt sei" (a. a. O.).

2 Poetische Weltentdeckung

Auf den Umstand, daß Burckhardt in diesem vierten Abschnitt zwei scheinbar polar entgegengesetzte Dimensionen verbindet: die Entdeckung der *Welt* und die

Entdeckung des *Menschen,* wirft ein Passus aus dem Anfang, ein anderer aus dem Schluß dieses Abschnitts ein Licht, beidemale wiederum bezogen auf Zeugnisse der Dichtung.

Auf die "Stellung der Italiener im Bereich der Naturwissenschaften" geht Burckhardt - wie er gleich *zu Anfang* dieses |243| Abschnitts sagt - nicht ausdrücklich ein. Dafür müsse er auf die "besonderen Fachbücher" verweisen (S. 192). Wohl aber sieht er in der eigentümlichen *Affinität* der Italiener zu einer forschenden Erkenntnis der Natur seit dem Ende des Mittelalters etwas höchst Bemerkenswertes. *Einzelne* große Entdeckungen seien zwar zu jeder Zeit und in jedem Kulturvolk möglich (S. 192).

> "Ein anderes ist es aber, wenn einem ganzen Volke das Betrachten und Erforschen der Natur vorzugsweise und früher als anderen Völkern eigen ist, wenn also der Entdecker nicht bedroht und totgeschwiegen wird, sondern auf das Entgegenkommen verwandter Geister rechnen kann. Daß dies sich in Italien so verhalten habe, wird versichert. Nicht ohne Stolz verfolgen die italienischen Naturforscher in der Divina Commedia die Beweise und Anklänge von Dantes empirischer Naturforschung. Über die einzelnen Entdeckungen oder Prioritäten der Erwähnung, die sie ihm beilegen, haben wir kein Urteil, aber jedem Laien muß die Fülle der Betrachtung der äußern Welt auffallen, welche schon aus Dantes Bildern und Vergleichungen spricht. Mehr als wohl irgend ein neuerer Dichter entnimmt er sie der Wirklichkeit, sei es Natur oder Menschenleben, braucht sie auch nie als bloßen Schmuck, sondern um die möglichst adäquate Vorstellung von dem zu erwecken, was er zu sagen hat" (S. 193).

Den "Menschen" entdecken, das *heißt* hier: sich als eben *den* zu erkennen, der fähig ist, die "Natur" zu entdecken. Das "Innere" *als* Inneres zu erfassen, das bedeutet: *sich* als den Spiegel der *"äußeren Welt"* zu erfahren, als denjenigen, für den "die Welt" ein Äußeres, also ein "*Bild*" ist.

Zu *Beginn* des vierten Abschnitts steht die Entdeckung der *Welt* im Vordergrund. Das erste Kapitel - mit dem Beispiel Kolumbus und der Kosmographie - handelt von den *"Reisen der Italiener*", das zweite - auf der Grundlage Dantes - von der *"Naturwissen-* |244| *schaft in Italien*". Darauf folgt - mit Petrarcas Bergbesteigung, der flandrischen Malerschule und den Landschaftsschilderungen Plus II. (Anm. 245/1) - ein Kapitel über die *"Entdeckung der landschaftlichen Schönheit*". Vier Kapitel in der Mitte - "*Geistige Schilderung in der Poesie*", *"Die Biographie*", *"Charakteristik der Völker und Städte*", *"Schilderung des äußeren Menschen"* - behandeln, weiterhin fest immer an Zeugnissen der Dichtung, die *"Entdeckung des Menschen*". Eine besondere Stellung im Ganzen dieses Abschnitts nimmt das letzte Kapitel: *"Schilderung des bewegten Lebens*", ein. Es scheint zunächst nur so, als setze es das Schwergewicht der vorausgehenden Kapitel, die Entdeckung des Menschen, fort. Allein sein Kernthema, in den beiden mittleren Passus-Titeln

ausgesprochen: "Wirkliche Stellung der Bauern", "Echte poetische Schilderung des Landlebens", ist in einer so unaufdringlichen wie eindringlichen Weise eine Verbindung der beiden Themenpole dieses Abschnitts. Die Stellung der *Bauern* ist ein Beispiel für das Verhältnis zwischen Mensch und Welt. Die *wirkliche* Stellung der Bauern ist mehr als *bloße* Dichtung.

Die *"echte"* Schilderung des Bauernlebens - "welche besonders bei Lorenzo magnifico und den Dichtern in seiner Umgebung bemerklich wird" - ist das Gegenteil jener "falscher!' Schilderung des Landlebens, als die Burckhardt hier die "konventionelle Bukolik oder Eklogendichtung" kennzeichnet, die es "seit Petrarca" in der "Nachahmung Virgils" gab (S. 238). "Falsch", weltfremd war *diese,* die bukolische Schilderung des Landlebens, "mochten die Verse lateinisch oder italienisch sein". Die andere, die "echte" Schilderung des Bauernlebens ist nicht weniger als jene poetisch, aber mehr als jene zugleich auch Entdeckung der *Welt*. Und *diese* Dichtung, für die hier *Lorenzo Magnifico* und die Dichter seines Kreises das Hauptzeugnis sind, stellt nach Burckhardts Überzeugung einen Wesenszug der italienischen Renaissance dar. Das letzte Kapitel des Abschnitts über "Die Entdeckung der Welt und des Menschen" ist kein Nachklang. |245|

> "Jene echt genrehafte Behandlung des ländlichen Daseins" in der Dichtung "war nur in Italien möglich, weil nur hier der Bauer (sowohl der Kolone als der Eigentümer) Menschenwürde und persönliche Freiheit und Freizügigkeit hatte, so hart bisweilen auch sein Lebenslos sein mochte. Der Unterschied zwischen Stadt und Dorf ist bei weitem nicht so ausgesprochen wie im Norden; eine Menge Städtchen sind ausschließlich von Bauern bewohnt, die sich des Abends Städter nennen können. Die Wanderungen der comaskischen Maurer gingen fast durch ganz Italien; das Kind Giotto durfte von seinen Schafen hinweg und konnte in Florenz zünftig werden; überhaupt war ein beständiger Zustrom vom Lande nach den Städten, und gewisse Bergbevölkerungen schienen dafür eigentlich geboren" (S. 238 f.).

Burckhardt verdeutlicht das Gemeinte noch am Kontrast:

> "Nun sorgen zwar Bildungshochmut und städtischer Dünkel noch immer dafür, daß Dichter und Novellisten sich über den *villano* lustig machen ... Aber wo fände sich ein Ton von jenem grausamen, verachtungsvollen Rassenhaß gegen die *vilains,* der die adligen provenzalischen Dichter und stellenweise die französischen Chronisten beseelt? Vielmehr erkennen italienische Autoren jeder Gattung das Bedeutende und Große, wo es sich im Bauernleben zeigt, freiwillig an und heben es hervor" (S. 239).

Worin besteht das eigentümlich Neue, das eigentümlich Italienische der "echten Schilderung des Bauernlebens"? Was macht unter diesem Gesichtspunkt Lorenzo

Magnifico und die Dichter in seiner Umgebung bemerkenswert? Zwei lyrische Gedichte, eines von *Lorenzo* selbst, eines von *Angelos Paläozän,* dem Humanisten und Übersetzer, Dichter und Erzieher der Söhne des 'Magnifico', sind hier für Burckhardt die Hauptzeugnisse. Das erste zeigt die "Kraft", mit der sich "Lorenzo magnifico in den bäurischen Gesichtskreis" hineinversetzt:

> "Seine Nencia di Barberino liest sich wie ein Inbegriff echter Volkslieder aus der Umgegend von Florenz, zusammengegossen in |246| einen großen Strom von Ottaven. Die Objektivität des Dichters ist der Art, daß man im Zweifel bleibt, ob er für den Redenden (den Bauernburschen Vallera, welcher der Nencia seine Liebe erklärt) Sympathie oder Hohn empfindet. Ein bewußter Gegensatz zur konventionellen Bukolik mit Pan und Nymphen ist unverkennbar; Lorenzo ergeht sich absichtlich im derben Realismus des bäurischen Kleinlebens, und doch macht das Ganze einen wahrhaft poetischen Eindruck" (S. 240).

Die "Objektivität" des Dichters zeigt sich daran, daß sich dieses Gedicht wie ein echtes *Volkslied* aus der Umgebung von Florenz liest. Das Ganze macht einen wahrhaft poetischen Eindruck, obwohl sich der Dichter im derben Realismus des bäurischen Kleinlebens ergeht. Was für *diese* "Objektivität", die *zugleich* "poetisch" ist, das eigentlich Kennzeichnende ist, hat Burckhardt schon in der Einleitungsbemerkung ausgesprochen: die "Kraft", mit der sich der Dichter, der hier zugleich der große Kaufmann und Staatsmann ist, "in den bäurischen Gesichtskreis" *hineinversetzt.* Was Burckhardt von dem Beispiel aus der Dichtung des Angelos Paläozän sagt - dem lateinischen 'Rusticus' und dem italienischen 'Liebeslied des Zigeuners' - , schließt sich dem an und wird zuletzt auch ausdrücklich mit der 'Nencia' des Lorenzo verbunden:

> Der "Rusticus in lateinischen Hexametern" des Angelos Paläozän "schildert, unabhängig von Virgils Georgica, speziell das toscanische Bauernjahr, beginnend mit dem Spätherbst, da der Landmann einen neuen Pflug schnitzt und die Wintersaat bestellt. Sehr reich und schön ist die Schilderung der Fluren im Frühling und auch der Sommer enthält vorzügliche Stellen; als eine Perle aller neulateinischen Poesie aber darf das Kelterfest im Herbste gelten. Auch auf lateinisch hat Paläozän einzelnes gedichtet, woraus hervorgeht, daß man im Kreise des Lorenzo bereits irgendein Bild aus dem leidenschaftlich bewegten Leben der untern Stände realistisch behandeln durfte. Sein Liebeslied des Zigeuners ist wohl eines der frühsten Produkte der echt modernen Tendenz, sich in die Lage irgendeiner Menschenklasse mit poetischem Bewußtsein hineinzuversetzen. Mit |247| komischer Absicht war dergleichen wohl von jeher versucht worden und in Florenz boten die Gesänge der Maskenzüge sogar eine bei jedem Karneval wiederkehrende Gelegenheit hiezu. Neu aber ist das Eingehen auf die Gefühlswelt eines andern, womit die Nencia und die *'Canzone zingaresca'* einen denkwürdigen neuen Anfang in der Geschichte der Poesie ausmachen" (S. 240 f.).

Liest man diese beiden Beispiele lyrischer Poesie im Gedanken an das Ganze dieses Abschnitts über die Entdeckung der Welt und des Menschen, dann kann man den letzten Satz auch umkehren: Die Poesie ist hier an einem denkwürdigen neuen Anfang in der Geschichte des Menschen und der Welt beteiligt.

Dante und der Aufstieg der Naturwissenschaften im Italien des 14. Jahrhunderts, *florentinische Lyrik* und die Nähe zwischen Stadt und Land im Italien des späteren 15. Jahrhunderts: das ist hier kein Beitrag zur Literaturgeschichte, es ist ein Beitrag zur Geschichte. An Dichtungen Dantes kann der geschichtliche Sachverhalt erläutert werden, daß den Natur-*Wissenschaften* die Neigung zu einem "objektiven" Verständnis der Natur im Leben dieses Landes entgegenkam. Und spätere Lieder bezeugen die Denkweise, die Sinnesart dieser Zeit und dieser Nation, die im Unterschied zum Mittelalter und zum damaligen nördlichen Europa die *Zusammengehörigkeit* der Stadt mit dem "Land" stärker erfahren, stärker praktizieren ließ als ihre Trennung.

Dieser Gebrauch der Literatur als historischer "Quelle" kommt in solchen Fällen mit einer eigenen *geschichtlichen Funktion* der Dichtung überein. Die Dichtung war an der *Bildung* solcher Denkweisen, von denen sie späteren Zeiten, wie der unseren, Kunde gibt, selbst beteiligt. Über diesen eigentümlichen Doppelsinn im Verhältnis zwischen Dichtung und Geschichte reflektiert Burckhardt hier nicht; wenn er dies später aber (in den Betrachtungen über "das Studium der Geschichte") tut, dann sind ihm Erfahrungen wie diese vorausgegangen. |248|

Das Kapitel mit dem Titel "Schilderung des bewegten Lebens", dessen Kern und Ziel *die echte Schilderung des Bauernlebens* ist, bildet den Abschluß des Abschnitts über *die Entdeckung der Welt und des Menschen*. Wenn dieses Schlußkapitel mehr ist als ein bloßes Anhängsel zu den großen Zeugnissen von Welt- und Menschenschilderung der vorausgegangenen Kapitel dieses Abschnitts, wie verhält es sich zu den beiden noch folgenden kurzen Absätzen, die von diesem vierten zu dem fünften Abschnitt über *die Geselligkeit und die Feste* überleiten? Der *letzte Absatz* besteht aus einem längeren Zitat aus *Pico della Mirandolas* Rede von der "Würde des Menschen' ('De homini dignitate'), "welche wohl eines der edelsten Vermächtnisse jener Kulturepoche heißen darf". Der *vorletzte Absatz* leitet dieses Zitat ausdrücklich als eine Vorbereitung auf den folgenden Abschnitt ein:

> "Im nächsten Abschnitt wird es sich zeigen, daß in Italien damals die Geburtsunterschiede zwischen den Menschenklassen ihre Geltung verloren. Gewiß trug hiezu viel bei, daß man hier zuerst die Menschen und die Menschheit in ihrem tiefern Wesen vollständig erkannt hatte. Schon dieses eine Resultat der Renaissance darf uns mit ewigem Dankgefühl erfüllen. Den logischen Begriff der Menschheit hatte man von jeher gehabt, aber sie kannte die Sache" (S. 241).

Der darauf folgende *letzte Absatz* des Abschnitts über "Der Entdeckung der Welt und des Menschen" nennt diese Kenntnis der Sache in einer Form, die selber noch der "logischen" Tradition zuzugehören scheint: mit Pico della Mirandolas Gedanken über die Würde des Menschen, die der ständig gefährdeten, zum ständigen Gebrauch der Freiheit fordernden Stellung des Menschen in der Welt entspricht. *Zwischen* Tier und Gott in *der Mitte* der Welt trage er - wie Burckhardt hier Picos Rede übersetzt - "die Keime eines *allartigen Lebens"* in sich. Den Grundgedanken Picos faßt Burckhardt in ein kurzes Referat zusammen:

> "Gott hat am Ende der Schöpfungstage den Menschen geschaffen, damit derselbe sie Gesetze des Weltalls erkenne, dessen Schönheit liebe, dessen Größe bewundre" (S. 241). |249|

So offenkundig nun diese beiden letzten Absätze *das Ganze* dieses Abschnitts mit dem Thema des folgenden "Die Geselligkeit und die Feste" verbinden, so fraglich erscheint auf den ersten Blick ein Zusammenhang dieser beiden Schlußabsätze mit dem voraufgegangenen *Schlußpassus* über die echte Schilderung des Bauernlebens. Hat man aber - in der Unterscheidung der echten Schilderung des Bauernlebens von der konventionellen Bukolik und in dem Verbindenden von 'Nencia' und 'Cancone zingaresca' - den Akzent dieses Kapitels bemerkt, dann ist der Weg zur Antwort geöffnet Die Kraft des Lorenzo, sich in den *bäurischen* Gesichtskreis hineinzuversetzen, bezeugt an einem ausgezeichneten Beispiel die Kraft dieser Zeit und dieses Landes, sich in die Lage *irgendeiner Menschenklasse* "mit poetischem Bewußtsein hineinzuversetzen".

Das Beispiel spricht fürs Ganze: "Das Eingehen auf die Gefühlswelt eines andern", z. B. eines Zigeuners, zeugt von jener *Überwindung der "Gattungsunterschiede*", denen der folgende Abschnitt über die Geselligkeit und die Feste im Italien der Renaissance' gewidmet ist.

Dabei kommt neben dem "sachlichen" Moment der *Menschen*-Kenntnis ein gleichhohes Gewicht dem 'formalen' Moment *der Poesie* zu . Die hier gemeinte "Sach"-Kenntnis braucht die Poesie. Der "logische Begriff" reicht hier nicht zu.

Die Frage, welches Gewicht dem Schlußkapitel des vierten Abschnitts innerhalb des Ganzen dieses Abschnitts zukommt, läßt sich - im Gedanken an die beiden Schlußabsätze - in die Form fassen: Wie verhält sich das Beispiel des *Lorenzo Magnifico* zum Ausspruch des *Pico della Mirandola?*

Der Weg zur Antwort dieser Frage ist einfach, wenn man bemerkt hat, daß es neben dem mächtigen Leitmotiv dieses ganzen Buches (vom ersten Abschnitt abgesehen) in Gestalt der Dichtungen *Dantes* auch noch ein leises Moment der Wiederholung gibt,

das die wechselnden Themen vom zweiten bis zum letzten Abschnitt in einen Zusammenklang bringt. In jedem nämlich gibt es eine Stelle, in der sich ein Charakteristikum des Abschnitts an derselben Person zeigt. Und diese Person ist Lorenzo Magnifico. |250| Das Schlußkapitel des *zweiten Abschnitts,* 'Entwicklung des Individuums', ist dem "modernen Spott und Witz" gewidmet. Von den mittleren Stücken: 'Die Parodie', 'Theorie des Witzes' und 'Lästerung', gehört das erste am engsten dem Element der Dichtung zu. Der Zeugnisrang der Parodie beruht hier in dem eignen Vorbild-Rang des Parodierten. Im Anschluß an "die echt florentinische Vorliebe für Spaßmacher" (S. 107), die Burckhardt an Papst Leo X. schildert, sagt er:

> "Die Periode des Feierlichen und Erhabenen ... hatte damals bereits eine mächtige Stellung in der Poesie eingenommen."

Ein erstes Beispiel gilt Petrarca:

> "Schon zu Ende des 14. Jahrhunderts werden im Sonett petrarchische Liebesklagen und anderes der Art durch Nachahmung aus-gehöhnt."

Das zweite Dante:

> "Ferner lud die göttliche Komödie auf das stärkste zur Parodierung ein, und Lorenzo magnifico hat im Stil des Inferno die herrlichste Komik zu entwickeln gewußt" (S. 108).

Im *dritten Abschnitt,* 'Die Wiederentdeckung des Altertums', sind Lorenzo Magnifico und Pico della Mirandola verbunden, nämlich bei der Schilderung der *platonischen Akademie,* die auf Co*simo den Älteren* zurückgeht, der "den speziellen Ruhm" besitzt, "in der platonischen Philosophie die schönste Blüte der antiken Gedankenwelt erkannt, seine Umgebung mit dieser Erkenntnis erfüllt und so innerhalb des Humanismus eine zweite und höhere Neugeburt des Altertums ans Licht gefördert zu haben" (S. 145). Cosimos Enkel, der *"erlauchte Lorenzo"* "hat alle Tiefen des Platonismus durchforscht und seine Überzeugung ausgesprochen, ohne denselben wäre es schwer, ein guter Bürger und Christ zu sein". Was mit Lorenzo diesem Kreis sein Gepräge gibt, ist für Burckhardt der Einklang von Philosophie und Poesie:

> "Die berühmte Reunion von Gelehrten, welche sich um Lorenzo sammelte, war durch diesen höhern Zug einer idealistischen Philosophie verbunden und vor allen andern Vereinigungen dieser Art ausgezeichnet. Nur in dieser Umgebung konnte ein Pico della Mirandola sich glücklich fühlen. Das Schönste aber, was |251| sich sagen läßt, ist, daß neben all diesem Kultus des Altertums hier eine geweihte Stätte italienischer Poesie war und daß von allen Lichtstrahlen, in die Lorenzos Persönlichkeit auseinanderging, gerade dieser der mächtigste heißen darf. ... Allseitig ist er wohl nicht gewesen, aber von allen Großen, welche je den Geist zu

schützen und zu fördern suchten, einer der vielseitigsten und derjenige, bei welchem dies vielleicht am meisten Folge eines tiefern innern Bedürfnisses war" (S. 145 f.).

Ist damit die Auszeichnung dieses Renaissancemenschen in der Förderung des "Geistes" gewürdigt, so schildert Burckhardt in dem *fünften Abschnitt,* 'Die Geselligkeit und die Feste', das "außerordentliche Naturell" des Lorenzo Magnifico, das einerseits den Ausgleich zwischen Literatur und Politik herstellt, andererseits den Dichter mit dem Staatsmann in der eigenen Person zu verbinden weiß:

"In Florenz wird das Gesellschaftsleben stark bedingt von seiten der Literatur und der Politik. Lorenzo magnifico ist vor allem eine Persönlichkeit, welche nicht, wie man glauben möchte, durch die fürstengleiche Stellung, sondern durch das außerordentliche Naturell seine Umgebung vollständig beherrscht, eben weil er diese unter sich so verschiedenen Menschen in Freiheit sich ergehen läßt. Man sieht z. B. wie er seinen großen Hauslehrer Poliziano schonte, wie die souveränen Manieren des Gelehrten und Dichters eben noch kaum verträglich waren mit den notwendigen Schranken, welche der sich vorbereitende Fürstenrang des Hauses und die Rücksicht auf die empfindliche Gemahlin vorschreiben; dafür ist aber Polizian der Herold und das wandelnde Symbol des mediceischen Ruhmes. Lorenzo freut sich dann auch recht in der Weise eines Medici, sein geselliges Vergnügen selber zu verherrlichen, monumental darzustellen. In der herrlich improvisierten 'Falkenjagd' schildert er seine Genossen scherzhaft, in dem 'Gelage' sogar höchst burlesk, allein so, daß man die Fähigkeit des ernsthaftesten Verkehrs deutlich durchfühlt" (S. 261).

Im *letzten Abschnitt,* 'Sitte und Religion', ist der allerletzte Passus 'Lorenzo magnifico und seinem Kreis' gewidmet. Und auch |252| diesmal, am Schluß des Buches über die Kultur der Renaissance in Italien, handelt es sich um den *Dichter* Lorenzo Magnifico. In einem Gedanken seiner *Hymnen* sieht Burckhardt die vielerlei Zeichen der Hinwendung zur "irdischen Welt" in diesem Zeitraum versammelt. Er bringe eine Anschauung zur Sprache, "welche sich bemüht, die Welt als einen großen moralischen und physischen Kosmos zu betrachten". *Diese* Welt - Entdeckung gehört zur Entdeckung des *Menschen,* weil dieser sich - nach jenem hymnisch - dichterischen Wort des Lorenzo - als den entdeckt, durch den die Welt das wird, wozu sie "von Gott aus Liebe geschaffen" wurde: "ein Abbild des in ihm präexistierenden Vorbildes". Ein solches Erkennen zieht das Weiteste, Gott, in das Innere des Menschen "zusammen", läßt diesen aber zugleich "sich ins Unendliche ausdehnen".

In den vorausgehenden Absätzen hatte Burckhardt die eigentümliche "Religiosität" der italienischen Renaissance als "Theismus" zu bezeichnen versucht: Die christliche Lehre "von der Sünde, Erlösung und Unsterblichkeit" werde ergänzt, manchmal auch ersetzt durch eine "erhöhte positive Andacht zum göttlichen Wesen", welche, wie

Burckhardt hier sagt, "das Mittelalter nicht gekannt hatte" (S. 382). Er hoffe, aus dem Gesagten werde "wenigstens so viel klar geworden sein, daß außer dem humanistischen Rationalismus noch andere Geister in diese Segel wehten" (S. 384). Diese Hoffnung bekräftigt jener Schlußpassus *"Lorenzo magnifico und sein Kreis"*:

> "Ein Mittelpunkt der ganzen theistischen Denkweise ist wohl in der platonischen Akademie von Florenz und ganz besonders in Lorenzo magnifico selbst zu suchen. Die theoretischen Werke und selbst die Briefe jener Männer geben doch nur die Hälfte ihres Wesens. Es ist wahr, daß Lorenzo von Jugend auf bis an sein Lebensende sich dogmatisch christlich geäußert hat und daß Pico sogar unter die Herrschaft Savonarolas und in eine mönchisch asketische Gesinnung hineingeriet. Allein in den Hymnen Lorenzos, welche wir als das höchste Resultat des Geistes jener Schule zu bezeichnen versucht sind, spricht ohne Rückhalt der Theismus, und zwar von einer Anschauung aus, welche sich bemüht, die Welt als einen großen moralischen und |253| physischen Kosmos zu betrachten. Während die Menschen des Mittelalters die Welt ansehen als ein Jammertal, welches Papst und Kaiser hüten müssen bis zum Auftreten des Antichrist, während die Fatalisten der Renaissance abwechseln zwischen leiten der gewaltigen Energie und Zeiten der dumpfen Resignation oder des Aberglaubens, erhebt sich hier, im Kreise auserwählter Geister, die Idee, daß die sichtbare Welt von Gott aus Liebe geschaffen, daß sie ein Abbild des in ihm präexistierenden Vorbildes sei, und daß er ihr dauernder Beweger und Fortschöpfer bleiben werde. Die Seele des einzelnen kann zunächst durch das Erkennen Gottes *ihn* in ihre engen Schranken zusammenziehen, aber auch durch Liebe zu ihm *sich* ins Unendliche ausdehnen, und dies ist dann die Seligkeit auf Erden " (S. 384 f.).

Wem an dieser Stelle der Passus über "die echte Schilderung des Bauernlebens" "bei Lorenzo magnifico und den Dichtern in seiner Umgebung" (hier S. 245-248 / 190-192) noch in Erinnerung ist, der weiß, daß der dort genannte Gedanke des Pico della Mirandola über die Würde des Menschen hier im Blick auf die Hymnen des Lorenzo Magnifico wiederholt wird. Der Abschluß des Abschnitts über "die Entdeckung der Welt und des Menschen" wird damit zum Abschluß des Buches über "die Cultur der Renaissance in Italien". Diesen Zusammenhang nennt der letzte kurze Absatz:

> "Hier berühren sich Anklänge der mittelalterlichen Mystik mit platonischen Lehren und mit einem eigentümlichen modernen Geiste. Vielleicht reifte hier eine höchste Frucht* jener Erkenntnis der Welt und des Menschen, um derentwillen allein schon die Renaissance von Italien die Führerin unseres Welt - alters heißen muß" (S. 385).

Das Renaissance-*Pathos,* das man aus diesem Schlußsatz herauslesen. kann, tritt, wie oft bemerkt worden ist, beim späteren Burckhardt zurück. Wenn man den letzten Satz aber zusammen mit dem vorletzten liest und beide mit dem Ganzen dieses Buches,

dann sind zwei Vorbehalte gegen ein falsches Pathos auch hier schon unverkennbar. Erstens muß die Führerin *"unseres Weltalters"* |254| nicht gleichbedeutend mit einer Heilserscheinung sein. Eine solche Deutung verbietet sich bei diesem Buch schon durch den Eingangsabschnitt über den "Staat als Kunstwerk". Und zweitens ist *"die Führerin*", die Eröffnerin unseres Weltalters nicht dasselbe wie dieses Weltalter selbst. Sie steht noch im Bunde mit Vorhergegangenem wie der "mittelalterlichen Mystik" und der "platonischen Lehre". Diesen *Unterschied* jener Schwellenzeit zu "unserem Weltalter" selbst zu bedenken und zu betonen, - das freilich wird in der Tat für Burckhardt die besondere Arbeit der Folgezeit. Sie prägt bereits die Weiterarbeit an der zweiten Hälfte der "Renaissance"-Vorarbeiten, die Arbeit zur *Kunst* und zumal zur *Architektur* der Renaissance in Italien in den Jahren nach dem Erscheinen der 'Cultur der Renaissance'.

3 Dichtung als "Bildung"

Der Zusammenhang des Schlußkapitels aus dem vierten Abschnitt mit dem Schlußpassus des letzten Abschnitts bestätigt das Gewicht, das *der Dichtung* für das Ganze dieser Betrachtung einer Geschichtsepoche zukommt. Für die italienische Renaissance sind Zeugnisse der Dichtung in ausgezeichneter Weise sowohl Zeitdokumente als auch Zeitfaktoren. Diesen eigentümlichen Vorrang der Poesie in diesem Zeitraum - der dem andersartigen Vorrang der Malerei und dem wieder andersartigen Vorrang der Architektur in diesem Zeitraum nicht Widerspricht - berührt Burckhardt kurz in dem *drittletzten Absatz* des vierten Abschnitts, der sich zwischen dem Abschluß des Kapitels über die Poesie des Landlebens (mit dem Beispiel der 'Nencia' des Lorenzo Magnifico) und den beiden Schlußabsätzen über die "Sache" der Menschheit (mit dem Zeugnis des Pico della Mirandola) befindet.

Was die Poesie in Beispielen wie denjenigen der "Objektivierung" der Natur bei Dante ebenso wie demjenigen des "Eingehens auf die Gefühlswelt eines anderen" bei Lorenzo und Paläozän selber *leistet,* das nennt Burckhardt - mit einem Anklang an den älteren und wörtlichen Sinn des Ausdrucks - *"Bildung"* . Und er stellt diese, der Dichtung in besonderer Weise verbundene "Bildung" gerade den "bildenden Künsten" (die hier, dem dominierenden Sprach- |255| gebrauch gemäß, mit dem Namen 'Kunst' gemeint ist) gegenüber. Der kurze Absatz, der das Kapitel über die Schilderung des Landlebens beschließt und den beiden Schlußabsätzen, die mit dem Verweis auf die "Würde des Menschen" den folgenden Abschnitt über 'Die Geselligkeit und die Feste' vorbereiten, vorausgeht, lautet:

> "Auch hier muß schließlich darauf hingewiesen werden, wie die Bildung der Kunst vorangeht. Von der Nencia an dauert es wohl achtzig Jahre bis zu den ländlichen Genremalereien des Jacopo Bassano und seiner Schule" (S. 241).

Die "Bildung" geht der "Kunst" voran, - das bedeutet hier: die Bildung des Denkens und Sehens, dieses Ein-bilden der Poesie, geht den Bildungen der Malerei und der Plastik voran. Zuvor hatte Burckhardt in demselben Abschnitt schon zweimal an älteren Beispielen auf diese Vorgangs- und Vorbildrolle der Dichtung für die bildenden Künste in der italienischen Renaissance ver- ' wiesen, einmal im Zusammenhang mit *Dante,* ein anderes mal im Zusammenhang mit *Boccaccio.* (Man könnte bei Dante, Petrarca und Boccaccio analog zu Burckhardts späterer Wortbildung für die Architekturgeschichte von einer literarischen "Protorenaissance" sprechen.)

In dem Kapitel 'Schilderung des äußeren Menschen' werden die Romane *Boccaccios* als meisterhafte frühe Zeugnisse jener "*allgemeinen Bildung des Auges"* genannt, "welche in Italien ein objektives, allgültiges Urteil über körperliche Schönheit und Häßlichkeit möglich machte" (S. 232f., s. hier S. 242f. / 188 f.):

> "In seinem Ameto schildert er eine Blonde und eine Braune ungefähr wie ein Maler sie hundert Jahre später würde gemalt haben - denn auch hier geht die Bildung der Kunst lange voran. Bei den Braunen (oder eigentlich nur weniger Blonden) erscheinen schon einige Züge, die wir klassisch nennen würden: in seinen Worten *'la spaziosa testa e distesa'* liegt die Ahnung großer Formen, die über das Niedliche hinausgehen; die Augenbraunen bilden nicht mehr wie beim Ideal der Byzantiner zwei Bogen, sondern zusammen eine geschwungene Linie; | 256| die Nase scheint er sich der sogenannten Adlernase genähert zu denken; auch die breite Brust, die mäßig langen Arme, die Wirkung der schönen Hand, wie sie auf dem Purpurgewande liegt - all diese Züge deuten wesentlich auf das Schönheitsgefühl einer kommenden Zeit, welches zugleich dem des hohen klassischen Altertums unbewußt sich nähert. In anderen Schilderungen erwähnt Boccaccio auch eine ebene (nicht mittelalterlich gerundete) Stirn, ein ernstes langgezogenes braunes Auge, einen runden, nicht ausgehöhlten Hals, freilich auch das sehr moderne 'kleine Füßchen', und bei einer schwarzhaarigen Nymphe bereits 'zwei spitzbübisch rollende Augen' u. a.m." (S. 233).

"Auch hier geht die Bildung der Kunst voran": damit erinnert Burckhardt an sein erstes Zeugnis dieser Priorität. Es ist der Passus über *'Dante als Seelenschilderer'* in dem Kapitel 'Geistige Schilderung in der Poesie'. An die Hinweise auf die 'Vita nuova', einige Sonette und die 'Commedia' (hier S. 241f. / 187 f.) schließt er die Bemerkung an:

> "Wie in allen Dingen bei den Italienern die Bildung (wozu die Poesie gehört) der bildenden Kunst vorangeht, ja dieselbe erst wesentlich anregen hilft, so auch hier. Es dauert mehr als ein Jahrhundert, bis das Geistig-Bewegte, das Seelenleben in Skulptur und Malerei einen Ausdruck erreicht, welcher demjenigen bei Dante nur irgendwie analog ist" (S. 211).

Diese erste Äußerung über das Prioritätsverhältnis zwischen Dichtung und bildenden Künsten in der italienischen Renaissance verbindet Burckhardt sogleich mit der Einschränkung, er wolle damit keine allgemeine Regel postulieren (Anm. 257/1):

> "Wie viel oder wie wenig dies von der Kunstentwicklung anderer Völker gilt, und wie weit die Frage im ganzen von Werte ist, kümmert uns hier wenig. Für die italienische Kultur hat sie ein entscheidendes Gewicht" (a. a. O.). |257|

Die Einschränkung unterstreicht er noch in einer Anmerkung:

> "Die Porträts der Eyckschen Schule würden für den Norden eher das Gegenteil beweisen. Sie bleiben allen Schilderungen in Worten noch auf lange Zeit überlegen."

Wie immer es aber auch mit dem Verhältnis zwischen poetischer "Bildung" und malerisch-plastischen Bildwerken in Italien oder im Norden bestellt sein mag, in dieser Physiognomie einer *Epoche* und eines *Landes* erscheint *ein* Zweig der "Künste" - in diesem Fall die Dichtung - nicht nur als ein Lebenserzeugnis, sondern auch als eine Lebensader.

Das Gewicht, das hier - wie schon die wenigen Beispiele (ja schon ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis) lehren - *der Dichtung* für die "Culturgeschichts"-Schreibung zukommt, ist um so beachtenswerter, als es nicht die Folge der üblichen thematischen Subsumptionen des Sektors der Künste unter das System der Kultur-Erscheinungen ist, sondern vielmehr Burckhardts *Scheidung* von Kunstgeschichte und "Culturgeschichte" nur bestätigt. Wo hier, in der 'Cultur der Renaissance' oder später in der 'Griechischen Culturgeschichte', von Lyrik und Epos, von Rhetorik und Romanen, von Dramen oder vom Theater die Rede ist, da ist das genauso wenig ein Ausschnitt aus der Literaturgeschichte wie die Verweise auf Maler und Architekten der Renaissance, der Abschnitt über die bildenden Künste in der 'Griechischen Culturgeschichte' nur Ausschnitte der Kunstgeschichte wären. Der Gesichtskreis ist hier und dort ein anderer.

Ein Zeichen dieser Horizontverschiedenheit ist schon der Umstand, daß Burckhardt sich in dieser - man könnte sagen - *gelegentlichen* Betrachtung einzelner Beispiele aus dem Bereich der Künste den verschiedenen Kunstarten gleichermaßen zuwendet. Der *Dichtung* kommt - in der 'Cultur der Renaissance' ähnlich wie in der 'Griechischen Culturgeschichte' - sogar ein Vorrang an Breite und auch |258| an Gewicht zu. Es fehlt in beiden Fällen aber auch *die Musik* nicht. Und schwerer noch wiegt, daß hier wie dort der "culturgeschichtliche" Gesichtskreis das Auge von der fachspezifischen Vorentscheidung eines 'Systems der Künste' freihält. Statt mit einer solchen Systematisierung nach Bestandsrubriken in den Raum der Wissenschaften

transponiert zu werden, bleibt hier der Umkreis alles dessen, was wir (seit der Renaissance) 'Kunst` nennen, noch in der *ihm* gemäßen Sphäre. Diese zeichnet sich dadurch aus, daß sie, ohne in ihm aufzugehen, an dem "Leben" teilhat. Sie ist *weder* ein bloßes *Medium* der Welt, noch auch eine autonome *Eigenwelt.* Der Parthenon, die Stadtform von Florenz *prägten* das "Leben" dieser Orte. Die 'Antigone', die 'Divina Commedia' waren *Antwort* auf das "Leben" ihrer Stadt und ihrer Zeit.

Für diese Sphäre, diesen Bezugsbereich von 'Kunst' und 'Leben' ist ein von den Kunstwissenschaften und Kunsttheorien zumeist ignoriertes Zeichen *das Fest.* Von ihm handelt Burckhardt am Schluß des fünften Abschnitts, im letzten seiner acht Kapitel.

c Die Feste in der Renaissance

Daß auch hier nicht an ein eigenes (ein 'ästhetisches') Gebiet gedacht ist, sagt schon die Verbindung in dem Titel dieses vorletzten Abschnitts: 'Die Geselligkeit und die Feste'. Die Feste gehören zu den Momenten des Lebens, in denen sich die für die Zeit der Renaissance und das Land Italien charakteristische *Geselligkeit* entfaltete.

In den sieben vorausgehenden Kapiteln dieses Abschnitts schildert Burckhardt 1. *"Die Angleichung der Stände"* (z. B. beim "Zusammenwohnen in den Städten"), 2. die *"äußere Verfeinerung des Lebens"* (z. B. in "Kleidung und Moden"), 3. "*die* |259| *Sprache als Basis der Geselligkeit"* (darin behandelt Burckhardt zuerst die "Ausbildung einer Idealsprache", wie sie, nicht zuletzt durch Dante, auf der Grundlage des toskanischen Dialekts, in Italien entstand und zugleich die "gesellige" Einheit dieser Nation zustandekommen ließ), 4. *"die höhere Form der Geselligkeit"* (darin ein Passus über"die Novellisten und ihr Auditorium"); das 5. Kapitel handelt von dem Ideal des *"vollkommenen Gesellschaftsmenschen"* (des Cortigiano, wie ihn Baldassare Castiglione dargestellt hat), das 7. vom *"Hauswesen*". Erst das letzte Kapitel behandelt das zweite der beiden Titelthemen des Abschnitts: *"Die Feste*".

"Es ist keine bloße Willkür", sagt Burckhardt zu Beginn dieses Kapitels, "wenn wir an die Betrachtung des gesellschaftlichen Lebens die der festlichen Aufzüge und Aufführungen anknüpfen" (S. 273).

Burckhardt handelt hier zunächst von den mittelalterlich-kirchlichen "Grundformen" des Festes: Mysterium und Prozession, deren eigene Renaissance-Gestalt er später an Beispielen vorstellt wie dem "Corpus Domini, welches Pius II. 1462 in Viterbo abhielt":

"Der Zug selber, welcher sich von einem kolossalen Prachtzelt vor S. Francesco

durch die Hauptstraße nach dem Domplatz bewegte, war das wenigste dabei; die Kardinäle und reichern Prälaten hatten den Weg stückweise unter sich verteilt und nicht nur für fortlaufende Schattentücher, Mauerteppiche, Kränze u. dgl. gesorgt, sondern lauter eigene Schaubühnen errichtet, wo während des Zuges kurze historische und allegorische Szenen aufgeführt wurden ... Da sah man einen leidenden Christus zwischen singenden Engelknaben; ein Abendmahl in Verbindung mit der Gestalt des S. Thomas von Aquino; den Kampf des Erzengels Michael mit den Dämonen; Brunnen mit Wein und Orchester von Engeln; ein Grab des Herrn mit der ganzen Szene der Auferstehung; endlich auf dem |260| Domplatz das Grab der Maria, welches sich nach dem Hochamt und dem Segen eröffnete; von Engeln getragen schwebte die Mutter Gottes singend nach dem Paradies, wo Christus sie krönte und dem ewigen Vater zuführte" (S. 280).

Am Unterschied zu dem mittelalterlichen "Allegorismus" (S. 275) tritt der "Vorzug" Italiens hervor:

"daß man hier außer den Personifikationen des Allgemeinen auch historische Repräsentanten desselben Allgemeinen in Menge kannte, daß man an die dichterische Aufzählung wie an die künstlerische Darstellung zahlreicher berühmter Individuen gewöhnt war. Die Göttliche Komödie, die Trionfi des Petrarca, die Amorosa Visione des Boccaccio - lauter Werke, welche hierauf gegründet sind - außerdem die ganze große Ausweitung der Bildung durch das Altertum hatten die Nation mit diesem historischen Element vertraut gemacht " (S. 277).

Die Feste der Renaissance waren geistliche und weltliche *Aufführungen:* Mysteriendramen der Kirche (S. 277-281), mythologische und allegorische Pantomimen an Fürstenhöfen (S. 281-283), oder *"bewegte Züge*": Kirchliche Prozessionen und weltliche Trionfi (S. 283-288). Zu dem schwer zu rekonstruierenden *Vorgang* jener *Aufführungen* im Italien der Renaissance sagt Burckhardt im Gedanken an die Mysteriendramen der Frührenaissance:

"Vergegenwärtigt man sich das szenische Talent und die reichen Trachten der Schauspieler, die Darstellung der Örtlichkeiten durch ideale Dekorationen des damaligen Baustils, durch Laubwerk und Teppiche, endlich als Hintergrund die Prachtbauten der Piazza einer großen Stadt oder die lichten Säulenhallen eines Palasthofes, eines großen Klosterhofes, so ergibt sich ein überaus reiches Bild " (S. 278). |261|

Gleich im nächsten Satz freilich nennt Burckhardt auch die Kehrseite dieser italienischen Lust an der Schaubarkeit - hier im Kontrast zum geistlichen Drama Spaniens:

"Wie aber das weltliche Drama durch eine solche Ausstattung zu Schaden kam, so ist auch wohl die höhere poetische Entwicklung des Mysteriums selber durch dieses unmäßige Vordrängen der Schaulust gehemmt worden. In den erhaltenen Texten findet man ein meist sehr dürftiges dramatisches Gewebe mit einzelnen schönen lyrisch-rhetorischen Stellen, aber nichts von jenem großartigen symbolischen Schwung, der die 'Autos sagramentales' eines Calderon auszeichnet"(a. a. O.).

Als Beispiele großer Erfüllung der Schaulust im Zusammenspiel von bildhaft-poetischer Phantasie mit architektonisch-technischem Geschick nennt Burckhardt für die Frührenaissance (bei Gelegenheit der Mysteriendramen) *Brunelleschi* (S. 278), für die Hochrenaissance (in dem Passus über "weltliche Aufführungen" "an den großen Fürstenhöfen") *Leonardo* (S. 282):

"Für das Auf- und Niederschweben auf künstlichen Maschinen, einen Hauptreiz aller Schaulust, war in Italien wahrscheinlich die Übung viel größer als anderswo, und bei den Florentinern gab es schon im 14. Jahrhundert spöttische Reden, wenn die Sache nicht ganz geschickt ging. Bald darauf erfand Brunellesco für das Annunziatenfest auf Piazza S. Felice jenen unbeschreiblich kunstreichen Apparat einer von zwei Engelkreisen umschwebten Himmelskugel, von welcher Gabriel in einer mandelförmigen Maschine niederflog." - "In Mailand leitete Lionardo da Vinci die Feste des Herzogs und diejenigen anderer Großen; eine seiner Maschinen, welche wohl mit derjenigen des Brunellesco wetteifern mochte, stelltein kolossaler Größe das Himmelssystem in voller Bewegung dar; jedesmal wenn sich ein Planet der Braut des jüngern Herzogs, Isabella, näherte, trat der betreffende Gott aus der Kugel hervor und sang die vom Hofdichter |262| Bellincioni gedichteten Verse (1489). Bei einem andern Feste (1493) paradierte unter andern schon das Modell zur Reiterstatue des Francesco Sforza, und zwar unter einem Triumphbogen auf dem Kastellplatz. Aus Vasari ist weiter bekannt, mit welch sinnreichen Automaten Lionardo in der Folge die französischen Könige als Herrn von Mailand bewillkommnen half."

Um der Verbindung von allegorischer Realistik mit monumentaler Pracht und der lokalen Kontrastierungen willen (Florentiner im spanisch regierten Neapel) sei es erlaubt, auch noch das ausführliche Beispiel eines *Triumphzugs,* das Burckhardt schildert, wiederzugeben. Es ist der Einzug Alfonso des Großen in Neapel. Burckhardt leitet den Bericht mit der Bemerkung ein, nicht immer sei das Vorbild eines "römischen Imperatorenzuges" von dem Triumphator angenommen worden.

"Francesco Sforza hatte (1450) die Kraft, bei seinem Einzug in Mailand den bereitgehaltenen Triumphwagen auszuschlagen, indem dergleichen ein Aberglaube der Könige sei. Alfonso der Große, bei seinem Einzug in Neapel (1443) enthielt sich wenigstens des Lorbeerkranzes, welchen bekanntlich Napoleon bei seiner

> Krönung in Notredame nicht verschmähte. Im übrigen war Alfonsos Zug (durch eine Mauerbresche und dann durch die Stadt bis zum Dom) ein wundersames Gemisch von antiken, allegorischen und rein possierlichen Bestandteilen. Der von vier weißen Pferden gezogene Wagen, auf welchem er thronend saß, war gewaltig hoch und ganz vergoldet; zwanzig Patrizier trugen die Stangen des Baldachins von Goldstoff, in dessen Schatten er einherfuhr. Der Teil des Zuges, den die anwesenden Florentiner übernommen hatten, bestand zunächst aus eleganten jungen Reitern, welche kunstreich ihre Speere schwangen, aus einem Wagen mit der Fortuna und aus sieben Tugenden zu Pferde. |263| Die Glücksgöttin war nach derselben unerbittlichen Allegorik, welcher sich damals auch die Künstler bisweilen fügten, nur am Vorderhaupt behaart, hinten kahl, und der auf einem untern Absatz des Wagens befindliche Genius, welcher das leichte Zerrinnen des Glücks vorstellte, mußte deshalb die Füße in einem Wasserbecken stehen (?) haben. Dann folgte, von derselben Nation ausgestattet, eine Schar von Reitern in den Trachten verschiedener Völker, auch als fremde Fürsten und Große kostümiert, und nun auf hohem Wagen, über einer drehenden Weltkugel ein lorbeergekrönter Julius Cäsar, welcher dem König in italienischen Versen alle bisherigen Allegorien erklärte und sich dann dem Zuge einordnete. Sechzig Florentiner, alle in Purpur und Scharlach, machten den Beschluß dieser prächtigen Exhibition der festkundigen Heimat. Dann aber kam eine Schar von Katalanen zu Fuß, mit vorn und hinten angebundenen Scheinpferdchen und führten gegen eine Türkenschar ein Scheingefecht auf, ganz als sollte das florentinische Pathos verspottet werden. Darauf fuhr ein gewaltiger Turm einher, dessen Tür von einem Engel mit einem Schwert bewacht wurde; oben standen wiederum vier Tugenden, welche den König, jede besonders, ansangen. Der übrige Pomp des Zuges war nicht besonders charakteristisch" (S. 285f.).

Den Passus über "bewegte Züge" und damit den ganzen Abschnitt 'Die Geselligkeit und die Feste' beschließt Burckhardt mit den "Festzügen zu Wasser" in *Venedig* und den Karnevalsaufzügen in *Rom* und *Florenz* (S. 287-290). Die "wundersame, phantastische Herrlichkeit" venezianischer Feste vergegenwärtigt er mit einer Wiedergabe des Berichtes von einer Bucintoro-Ausfahrt zum Empfang der Fürstinnen von Ferara 1491. |264|

> Diese Ausfahrt "wird uns als ein ganz märchenhaftes Schauspiel geschildert; ihm zogen voran zahllose Schiffe mit Teppichen und Girlanden, besetzt mit prächtig kostümierter Jugend; auf Schwebemaschinen bewegten sich ringsum Genien mit Attributen der Götter; weiter unten waren andere in Gestalt von Tritonen und Nymphen gruppiert; überall Gesang, Wohlgerüche und das Flattern goldgestickter Fahnen. Auf den Bucintoro folgte dann ein solcher Schwarm von Barken aller Art, daß man wohl eine Miglie weit das Wasser nicht mehr sah" (S. 288).

In der *Einleitung* des Kapitels über "die Feste" nannte Burckhardt zunächst den

Zusammenhang der Feste mit der von ihm zuvor geschilderten italienischen "Geselligkeit", um von da aus einen Wink zu geben, was das Fest überhaupt sein kann: eine ausgezeichnete Einheit nämlich von Handlung und Erscheinung.

> "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 zu einer gemeinsamen Höhe entwickelt. Die dekorierende Architektur, welche diesen Festen zu Hilfe kam, verdient ein eigenes Blatt in der Kunstgeschichte, obgleich sie uns nur noch als ein Phantasiebild gegenübersteht, das wir aus den Beschreibungen zusammenlesen müssen. Hier beschäftigt uns das Fest selbst als ein erhöhter Moment im Dasein des Volkes, wobei die religiösen, sittlichen und poetischen Ideale des letzteren eine sichtbare Gestalt annehmen. Das italienische Festwesen in seiner höhern Form ist ein wahrer Übergang aus dem Leben in die Kunst" (S. 273). |265|

Die in den Jahren nach dem Erscheinen der 'Cultur der Renaissance in Italien' entstandene 'Baukunst der Renaissance in Italien' besteht in ihrer zweiten Hälfte aus einer nach Sachgebieten geordneten Darstellung der baulichen Schmuckformen, der "Dekoration". Dieser Teil wird beschlossen - und damit hier nun auch das ganze Buch - mit einem Kapitel über die "Dekoration des Augenblicks", in dem Burckhardt nach literarischen und bildnerischen Zeugnissen die Festdekoration, den Triumphbogen, den Theaterbau und zuletzt "Feuerwerk und Tischaufsätze" schildert.

Burckhardt handelt von den Festen nicht (in der Architekturgeschichte so wenig wie in der Kulturgeschichte), um damit einen massiven Begriff von 'Kunst' (Zeigen = Ausstellen) durch einen flüchtigen (Zeigen = Aufführen) zu *ergänzen* oder den Homo-faber-Begriff der Kulturwissenschaften durch einen Homo-ludens-Begriff zu *ersetzen.* Burckhardt sieht nur, daß das Phänomen der Feste - nicht anders als das des Agons - ein Faktor im Ganzen des Daseins sein kann (wie dies die italienische Renaissance, in anderer Weise das hohe Mittelalter, in wieder anderer Weise das alte Griechenland bezeugen), das verbietet, einem anderen Faktor - sei das der Erwerb oder der Staat oder die Religion - den Rang des exklusiven Daseinsmaßstabs zuzusprechen. (Anm. 266/1) Kunstgeschichte lehren, Geschichte studieren heißt - in beiden Fällen -, das einem jeden Zeitraum eigene, das ihm spezifische *Gefüge* der verschiedenen Daseinsfaktoren wahrzunehmen, statt nur die Entwicklung eines (zum Forschungsmonopol erhobenen) Faktors nachzurechnen. |266|

d Exkurs III: Heroenverehrung? Aby Warburg über Burckhardt

'Jacob Burckhardt', das ist, am Ruhm des Namens gemessen, entweder der Verfasser der 'Cultur der Renaissance' oder der Verfasser der 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen',-in dem einen Fall der Verkünder eines schöneren oder höheren Menschentums, im anderen der Prophet der geschichtlichen Krisen. Die 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen', erst aus dem Nachlaß, 1905, veröffentlicht, wurden gelesen, gehört, gebraucht während der kurzfristigen Erschütterungen der modernen Selbstzufriedenheit nach den beiden Weltkriegen. Die 'Cultur der Renaissance' hatte ihren breitesten Wiederhall in den Dezennien vor und nach der Jahrhundertwende. Acht Jahre mußten vergehen, bis die 750 Exemplare der ersten Auflage von 1860 verkauft waren. Erst seit der dritten Auflage von 1877/78 (mit der Burckhardt Veränderungen und Erweiterungen in andere Hände gelegt hatte) häuften sich die Neuauflagen; und es begannen die Übersetzungen (1875 ins Italienische, 1878 ins Englische, 1885 ins Französische, 1897 ins Polnische) (Anm. 267/1). Kunst und Kultur der Renaissance schienen das Bedürfnis zur Erholung in den Relikten einer schöneren Welt ebenso zu erfüllen wie den Willen zur Erhebung in eine mächtigere Welt. Beide Wünsche sind Kennzeichen desjenigen Zeitalters, das Burckhardt (im Umkreis der 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen') selber durch die Hast des Erwerbs und die Sorge um Sicherheit gekennzeichnet sah. In der Pracht der Renaissance-Kunst, in der Kraft des Renaissance-Menschen' verband sich der sonntägliche Ausgleich der Alltagstristesse mit der heimlichen Bestätigung der modernen Gewalttätigkeit. War aber dieser Versuch, in einer vergangenen Zeit eigene Wünsche erfüllt zu finden, nicht eine Verfälschung der geschichtlichen Wahrheit? War die italienische Renaissance in der Tat so schön und erhaben, wie sie der Neorenaissance erschien? Mit diesem fragwürdigen Ruhm der Renaissance steht der Ruhm von Burckhardts Renaissance-Buch in einer Verbindung. Wie aber verhält sich der Inhalt des Buchs zu diesem Ruhm? Diese |267| Frage kann für uns das Verständnis seiner Sache fördern.

Würden wir den Beitrag Burckhardts zur Geschichtsphilosophie und zu dem, was man damals wie heute 'Kulturgeschichte' nannte, behandeln, dann würde die 'Cultur der Renaissance' einen Exkurs zu ihrer Deutung und Kritik durch *Dilthey* und durch *Huizinga* nahelegen. (Anm. 268/1) Hier bietet sich das Beispiel einer Wirkung der 'Cultur der Renaissance' auf die Kunstgeschichte an, das in seiner eigenen Rezeption des Gewand einer Burckhardt-Kritik angenommen hat. Die Arbeit *Aby Warburgs* hat sich erst nach seinem Tod (1929) zu der großen Wirkung entfaltet, die der Ausbau der 'Bibliothek Warburg' - zuerst in Hamburg, dann in London -, die Ausgabe seiner bis dahin meist nur schwer zugänglichen Schriften (1932) und die Ausbildung einer eigenen 'Warburg-Schule' darstellen. (Anm. 268/2)

1 Der Renaissancekult des Fin de siècle

Innerhalb der Lebensarbeit Warburgs, die der Erforschung des Antikenbezugs der florentinischen Frührenaissance, auch in ihrer Berührung mit Flandern und Frankreich und ihren Nachwirkungen bis zur Reformation, zu Dürer und zu Rembrandt gewidmet war, ist eines der großen, an ausgewählten Dokumenten untersuchten Themen das Aufkommen der *Bildniskunst.* Die dafür programmatische Schrift *'Bildniskunst und florentinisches Bürgertum'* analysiert "die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen" auf einem der Fresken *Ghirlandajos [B 23/2]* aus dem Leben des hl. Franziskus in Santa Trinità [B 24]. Diese Schrift, die Warburg seiner Frau gewidmet hat und die in seinem reichen Œuvre die einzige selbständig erschienene Arbeit neben seiner Dissertation bleiben sollte, ist 1902 im Seemann-Verlag zu Leipzig erschienen, demselben Verlag, der, seit der zweiten Auflage, Burckhardts 'Cultur der Renaissance' |268| herausgab. Sie beginnt mit einer 'Vorbemerkung' über Jacob Burckhardt, in der Warburg die eigene Bedeutung des 'Cicerone', der 'Cultur der Renaissance' und der - drei Jahre zuvor aus dem Nachlaß veröffentlichten - 'Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien' kennzeichnet, um *sein* Vorhaben"der überlegenen Persönlichkeit Jacob Burckhardts" gegenüber zu rechtfertigen. Warburg hofft, auf der von Burckhardt "gewiesenen Bahn weiterzuschreiten". Und diesen Plan umreißt er als eine Folge von Untersuchungen, die mit dieser Schrift nur ihren Anfang machen soll.

> "Ein langjähriger Aufenthalt in Florenz, Studien im dortigen Archiv, die Fortschritte der Photographie und die lokale und zeitliche Begrenzung des Gegenstandes ermutigen mich, in der vorliegenden Schrift einen Nachtrag zu Burckhardts Aufsatz über 'das Porträt' in seinen obengenannten 'Beiträgen zur Kunstgeschichte von Italien' zu veröffentlichen. Weitere derartige Studien über den stilistischen Zusammenhang zwischen bürgerlicher und künstlerischer Kultur im Kreise des Lorenzo de' Medici ... sollen, so hoffe ich, in absehbarer Zeit folgen " (W., S. 94).

Ein Jahr später, im August 1903, hat Warburg einen - unveröffentlicht gebliebenen und in der angelegten Form wohl auch nicht zur Veröffentlichung bestimmten - Entwurf über die *"Richtungen der modernen Kunstwissenschaft"* notiert. Er ist seiner Ausführung nach eine Sammlung und Gliederung, seinem Beweggrund nach eine Apologie. Den Anstoß gab ein Gespräch mit Adolf Goldschmidt, der in der Briefform dieses Entwurfs angesprochen bleibt ("das Thema vom Lehrter Bahnhof") (Anm. 269/1). Mit dem drei Jahre älteren Goldschmidt, der wie Warburg aus einer Hamburger Bankiersfamilie stammte, war Warburg seit seiner Jugend befreundet. Zur Zeit dieser Notizen war Goldschmidt schon durch seine ersten Untersuchungen zur karolingischen und romanischen Buchmalerei und zur mittelalterlichen Skulptur zu hohem Ansehen gelangt. Er wurde bald darauf, seit 1907 in Halle, seit 1912 (als

Nachfolger Wölfflins) in Berlin, einer der angesehendsten Lehrer der Kunstgeschichte und der bedeutendsten Erforscher |269| der Kunst des Mittelalters. (Anm. 1 ?) - Der etwa zwei Druckseiten umfassende Entwurf, der sich in einer Mappe "Kunsthistoriker" unter den Nachlaßpapieren befindet, wird zitiert und kommentiert von *Ernst H. Gombrich* im VII. Kapitel seines Buches 'Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie', das 1970 in London, 1981 in deutscher Übersetzung erschien (S. 181-183 der deutschen Fassung). Wir geben davon eine leicht gekürzte Übersicht.

Eine erste Liste pennt die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung: Am Anfang steht die Orientierung des *Laien* über das "lokal Sehenswürdige" (Petrarcas 'trionfi') und "die Kunstgeschichte, geschrieben vom *Künstler* (Vasari als Typus)", d.h. "vom Standpunkt des fortschreitenden künstlerischen Genies, das die Technik des Wirklichkeitvortäuschens immermehr, bis zur 'Höhe der Jetztzeit' fortgeschritten erringt und andererseits eine idealere Welt der größeren Idealform erfindet und fordert". Das Dritte ist eine Steigerung beider Ansätze: Die "Idealform - durch Platonismus und Plotinismus tätig gefördert - wird dann durch *Winckelmann* und *Kant* zum Postulat der höheren Schönheit der antikisierenden Kunst". Aus diesen Renaissance-Anfängen der Kunstgeschichte: "Gebirgskunde der höchsten Spitzen", "kommt unsere landläufige enthusiastische, biographische Kunstgeschichte". Von dem Herkunftsmotiv verschieden ist da nur die "mildernde Dosis historischer Retrospektive, die versucht wird, um die Figur echt erscheinen zu lassen". Für Warburg ist damit eine von zwei Grundrichtungen der Kunstwissenschaft bezeichnet: Es sind die *"enthusiastischen Kunstgeschichtler*". Warburg unterteilt sie nach mehreren Zweigen. (Aus den von Warburg zu jedem Zweig genannten Vertretern lassen wir hier die heute weniger bekannten beiseite.) 1. "Phantastisch sehnsüchtige" - Heinse, 2. "Poetisch heroisch rekonstruierend auf geschichtlicher Grundlage" - H. Grimm, 3. "Sentimental heroisch, religiös politisch rekonstruierend auf geschichtlicher Grundlage" - Thode, 4. "moralisch heroisch rekonstruierend auf geschichtlicher Grundlage - Burckhardt (sein Affe Gobineau)", 5. "als das Milieu überragende Personen auf geschichtlicher Grund- |270| lage" - Justi, 6. "die Kenner und 'Attributzler'" - Bode, Berenson. Warburg faßt die Merkmale dieser ersten Hauptgruppe zusammen: "Es sind Heroenverehrer, die aber in den letzten Ausläufern nur noch das Temperament eines Gourmand beseelt; die neutral abwägende Schätzung ist eben die urtümliche Enthusiasmusform der besitzenden Klasse: des Sammlers und der seinigen."

Von dieser ersten, der "enthusiastischen" Gruppe, die "die speziellen Differenzierungen beschreibt und feiert", unterscheidet Warburg nun, und zwar als ihr *übergeordnet,* eine zweite Gruppe, die sich zum Ziel gesetzt hat, die "soziologischen Bedingungen zu untersuchen". (Übergeordnet ist diese zweite der ersten Gruppe insofern, als sie "die gleichmäßigen gegebenen Hemmungen, mit denen sich das heroische Individuum auseinanderzusetzen hat" beachtet.) Diese zweite Gruppe, die

Erforschung der *Bedingtheiten,* läßt sich ihrerseits unterteilen nach der Art der Bedingtheiten, auf die jeweils abgezielt wird: solche durch die Technik (Semper, Vöge), die "Raumempfindung" (Wölfflin (Anm. 271/1)), die Gesellschaft (Hegel, Taine), die ikonographische Tradition (neben Schnaase und Wickhoff wird hier nochmals Wölfflin genannt). Als seine eigene Forschungsrichtung bezeichnet Warburg hier die "Bedingtheiten durch die Natur des mimischen Menschen"; und er reiht sie ein zwischen "Technik" und "Stil" ("Raumempfindung") einerseits, "Gesellschaft" und "ikonographische Tradition" andererseits. Geht die "enthusiastische Kunstgeschichte" "vom einzelnen Kunstwerk (Künstler) aus", so geht die zweite Gruppe "von den Bedingtheiten der typisch gestaltenden (sozialen) Kräfte aus". Ausdrücklich vermerkt Warburg aber: "Selbstverständlich gehören die meisten Schriftsteller mehreren Kategorien zugleich an." (Der Freund, "Adölphle", wird sowohl der Erforschung ikonographischer Bedingtheiten als auch, mit Fragezeichen, denjenigen der "Technik" und der "Raumempfindung", also des "Stils", zugeordnet.) |271|

Dieser Einordnung Burckhardts in die "enthusiastische Kunstgeschichte" gibt *Gombrich* einen Akzent, indem er eine weitere Nachlaßnotiz an dieser Stelle beifügt. Sie stammt aus einem *Entwurf* zu jener 'Vorbemerkung' über Burckhardt, mit der die Schrift 'Bildniskunst und florentinisches Bürgertum' von 1902 beginnt. Dabei wird - das einzigemal in Gombrichs Buch - diese Vorbemerkung selbst, wenn auch ohne nähere Angaben, als "großzügiges Kompliment" erwähnt. "Sogar Jacob Burckhardt", schreibt Gombrich im Anschluß an die "Kunsthistorikern-Liste Warburgs, "entging nicht mehr völlig seiner ungeduldigen, scharfen Kritik. Zwar steht am Anfang der publizierten Fassung von *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum* ein großzügiges Kompliment an den Pionier der Erforschung der italienischen Renaissance. In den Entwürfen zu diesem Absatz wird aber eine deutliche Ambivalenz spürbar. Warburg spricht von der 'Heroenverehrung' der *Kultur der Renaissance* und bezeichnet den *Cicerone* als einen 'hedonistischen Reiseführer zur Schönheit' - eine ironische Übersetzung des Untertitels 'Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens'" (E. G., S. 180f.).

Der 'Cicerone': ein "hedonistischer Reiseführer zur Schönheit", die 'Cultur der Renaissance': "Heroenverehrung". Beide Urteile scheinen nur zu bestätigen, was schon die Zuordnung Burckhardts zur "enthusiastischen Kunstgeschichte" anzeigt: Zwar nicht, wie Hermann Grimm, "poetisch heroisch" oder, wie Thode, "sentimental heroisch", sondern "moralisch heroisch", aber eben doch den "Heroenverehrern" zugehörig, dessen damaliger Herold *Gobineau,* der Propagandist der Herrenrasse und Apostel des 'Renaissancemenschen' Césare Borgia, der "moralischen Heroisierung" Burckhardts an die Seite gestellt wird, wenn auch nur als dessen Karikatur. |272|

(Gobineaus Poem 'La Renaissance' war 1877 erschienen, die erste deutsche Übersetzung seines 'Versuchs über die Ungleichheit der Menschenrassen' 1898/1901.)

Auf diese scharfe Kritik ist der Leser Gombrichs vorbereitet. In einem Kapitel über die Florentiner Jahre Warburgs zwischen 1897 und 1902 schreibt Gombrich: Ein "modisches Mißverständnis, vor dem man sich hüten mußte und das es zu bekämpfen galt, lag in der vulgarisierenden Fassung der Burckhardtschen Vision, die in der Renaissance den Triumph des Individualismus erblickte und an dem Bild des 'absoluten Bösewichts' Gefallen fand, des Mannes ohne Bindungen und ohne Skrupel, der mit Nietzsches 'Übermensch' identifiziert wurde" (S. 131). Und er wird daran erinnert, wenn er in dem glänzenden Referat über Warburgs Abhandlung zu Francesco Sassetti (von 1907), die das Thema 'Bildniskunst und florentinisches Bürgertum' an einem weiteren Ghirlandajo-Fresko von Santa Trinità fortsetzt, liest: In dem Testament jenes florentiner Kaufmannes "finden wir nichts, was dem 'antikisch drapierten egozentrischen Übermenschentum der Renaissance' entsprechen könnte. ... Die Urkunde enthüllt nicht den 'absoluten Bösewicht' des romantischen Bildes von Jacob Burckhardt, sondern einen Mann, der sich traditionellen Wertvorstellungen und einer konservativen Familienehre verpflichtet fühlte" (S. 219).

Die "scharfe Kritik" an *Burckhardt* scheint somit der leidenschaftlichen Polemik Warburgs gegen den Renaissancekult seiner *Generation* zuzugehören, wenn sie nicht sogar - parallel zu dem Philosophen des Übermenschen - hier ihren Angelpunkt hat.

Diese Polemik umspannt zwei Aspekte, in denen die beiden Urteile über den ' Cicerone' und die 'Cultur der Renaissance' anklingen: eine fromm-naive "Schönheits"-Idyllik, "Hedonismus", einerseits, ein "heidnisch"-wilder Genie-Enthusiasmus, "Heroismus", andererseits. - In seinem Referat von Warburgs 'Nypmpha'-Fragment vom Herbst 1900 |273| (einem fiktiven Gespräch mit einem holländischen Freund über die Figur des eilenden Mädchens mit flatterndem Gewand auf Ghirlandajos 'Geburt Johannes des Täufers' in S. Maria Novella) [B 21/2]] zitiert Gombrich Zeugnisse dieser Polemik. Einleitend erinnert er an die schon früher, in einem Aufsatz über Botticelli (von 1896) geäußerte Kritik am zeitgenössischen Bild der Renaissance: "sentimentale Schwärmerei" auf der einen, skrupelloser "Individualismus" auf der anderen Seite (S. 131), um fortzufahren: "Die Bitterkeit, die [in dem Nympha'-Fragment] gegen die wichtigsten Strömungen seiner Zeit zum Ausdruck kommt, verrät, wie weit Warburg hier selbst beteiligt ist. Er ist überzeugt, daß durch oberflächliche modische Parolen Ghirlandajos Geheimnisse nicht aufgedeckt werden können. Warburgs Zorn richtet sich erneut auf die zwei unterschiedlichen Gruppen von 'Osterurlaubern'. Das sind einerseits die Ruskin-Leser, die Präraffaeliten, die in Italien eine kindliche und naive Kunst vorfinden wollten, eine idyllische Welt, in die sie sich aus den Problemen ihrer eigenen Zeit flüchten können; und es ist andererseits die jüngere Generation - Leser von Gobineau und Nietzsche -,berauscht von der Idee des 'Obermenschen', die in der Renaissance als dem Zeitalter der bösen 'Helden', die 'ja' zum Leben sagten, ein Modell für schrankenlosen Individualismus und Sinnlichkeit sucht. Warburg verachtet beide

Gruppen gleichermaßen" (S. 147). Darauf folgt eine erste Äußerung von Warburg selbst:

> "Mit dem diskreten Lächeln innerer Überlegenheit wendet sich der moderne müde Kulturmensch auf seiner italienischen Erholungsreise von so viel banalem Realismus ab: ihn zieht Ruskins Machtgebot hinaus auf den Klosterhof, zu einem mittelmäßigen Giottesken Fresko, wo er in den lieben, unverdorbenen einfachen Trecentisten sein eigenes primitives Gemüt wieder zu finden hat. Ghirlandajo [B 21/2] ist eben kein ländlich murmelnder Erfrischungsquell für |274| Präraffaeliten, aber auch kein romantischer Wasserfall, dessen tolle Kaskaden dem anderen Reisetypus des Übermenschen in den Osterferien, mit Zarathustra in der Tasche des Lodenmantels neuen Lebensmut einrauscht zum Kampf ums Dasein, selbst gegen die Obrigkeit."

Von diesem zu einem zweiten Zitat leitet Gombrich über:
"Warburg drängt seinen Briefpartner, die einseitig ästhetische Betrachtungsweise aufzugeben." Darauf wieder Warburg selbst:

> "Verlaß einen Augenblick den rein künstlerisch genießenden Standpunkt; die Riesenwände des Chores der Kirche zur neuen Jungfrau Maria sind keine Hallelujawiese für die Osterferien, oder eine romantische Ruine für müde Raffinés mit helldunklen Schlupfwinkeln. Was sie für den modernen Menschen und Künstler sind, sei uns zunächst gleichgültig."

Diese Gleichgültigkeit sachlichen Studiums ist also hier, bei Warburg, schärfste Kritik an der falschen, der verfälschenden Aneignung des von Haus aus Fernen durch die eigenen Wünsche.

Beide Pole dieses (damals) aktuellen Renaissancekultes - der ältere der Präraffaeliten, der jüngere des "Übermenschen" - finden sich wieder in zwei Aufzeichnungen aus einer Sammlung von Notizen der Jahre 1903 bis 1906, mit denen Gombrich seinen Kommentar der Tabelle über die "Richtungen der modernen Kunstwissenschaft" (in dem Briefentwurf Warburgs vom August 1903 an Adolf Goldschmidt) beschließt (S. 184). Warburgs Gegenüberstellung von "enthusiastischer Kunstgeschichte" und Erforschung der "Bedingtheiten", die Gombrich mit den beiden Urteilen Warburgs über den 'Cicerone' und die 'Cultur der Renaissance' in dem Entwurf zur 'Vorbemerkung' der 'Bildniskunst'Schrift verbindet (hier S. 272 / 208), wird durch Notizen aus den gleichen Jahren noch untermauert, in denen Warburg, wie Gombrich schreibt, "die Ausbrüche gegen den Renaissancekult der Ferienreisenden" "in gesteigertem Maß" fortsetzt. |275|

"Die Kritik richtet sich stets gegen die mangelnde Bereitschaft der gebildeten Öffentlichkeit, 'Einfluß' und soziale Kräfte zu berücksichtigen. Die Ästheten wollen

das unabhängige Genie bewundern; von etwas anderem wollen sie nichts hören" (S. 181). Die beiden Notizen Warburgs, die Gombrich damit einleitet, lauten:

> "Eine bunte Schutztruppe macht mobil, sobald dem Renaissanceindividuum Gefahr droht, an der Spitze als 'capitani spaventosi' die Jünger Gobineaus, unschädliche Leute, aber schlechte Musikanten ... Das 15. Jahrhundert soll nun einmal die glückselige Insel für die Osterferien bilden ..."

> "Die künstlerisch Produzierenden, heute mehr als je um das unantastbare Recht ihrer Künstlerindividualität besorgt, sehen das Wesen des Genies in einer von Vorwelt und Mitwelt unabhängigen spontanen Schöpferkraft und leihen ihr Ohr nur unwillig wechselseitigen Beziehungen und Beeinflussungen spürenden Intellektuellen."

(1) "Enthusiastische Kunstgeschichte", die 'Cultur der Renaissance': "Heroenverehrung"; der 'Cicerone': "hedonistischer Reiseführer zur Schönheit" (Warburg). - (2) Die "Burckhardtsche Vision, die in der Renaissance den Triumph des Individuums erblickte und am Bild des 'absoluten Bösewicht' Gefallen fand", der "'absolute Bösewicht' des romantischen Bildes von Jacob Burckhardt" (Gombrich). - (3) Die italienische Renaissance für die Osterferien: ein "ländlich murmelnder Erfrischungsquell" oder ein "romantischer Wasserfall", der "neuen Lebensmut zum 'Kampf ums Dasein' einrauscht" (Warburg).

Wie steht es mit diesen drei Parallelen? Wenn die erste und die zweite dieser drei Thesen zusammenstimmen, dann müssen auch die zweite und die dritte zusammenstimmen, - auch wenn bei Warburg selber davon keine Rede ist. (Der *Affe* Burckhardts ist ja nicht dasselbe wie eine "vulgarisierende Fassung", die nur illustriert, worauf |276| die "Vision" schon abzielt.) Zur Antwort bieten sich zwei Wege an. Der eine: das "Kompliment" auf Burckhardt in der 'Vorbemerkung' der 'Bildniskunst'-Schrift zu lesen, um die "Ambivalenz" der Entwurfsnotizen abmessen zu können (d 2). Der andere: auf den Zusammenhang zwischen der eigenen Frührenaissance-Forschung Warburgs und seiner "Kritik am zeitgenössischen Renaissancekult" zu achten (d 3). (Für diesen zweiten Weg gibt die Biographie Gombrichs wesentliche Hilfen.)

2 Kaufleute und Künstler in der Frührenaissance

Die *'Vorbemerkung'* der Schrift *'Bildniskunst und florentinisches Bürgertum'* besteht aus drei Absätzen: der umfangreichen Eingangsbemerkung über Burckhardt, einem halb so großen Passus über das (hier S. 269 / 206 schon erwähnte) eigene Arbeitsprojekt und einer kurzen Zueignung, die die "ratenden Freunde und treuen

Kollegen florentinischer Arbeitsjahre" beim Abschluß des Manuskripts ("im November 1902" in Hamburg)anspricht. Der eröffnende Burckhardt-Absatz nennt außer der 'Cultur der Renaissance' und dem 'Cicerone' auch die erst 1898 postum veröffentlichten 'Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien'. Auch diese Würdigung der Druckfassung ist etwas anderes als ein "großzügiges Kompliment". Die Zustimmung verbindet sich auch hier mit einem Einwand. Dieser *erste* Absatz der Vorbemerkung ist bereits die Einleitung zu dem Programm der mit dieser Schrift begonnenen Studienfolge Warburgs (in der der spätere Leser den Rahmen der Lebensarbeit Warburgs abgesteckt sehen kann), von dem der *zweite* Absatz handelt. Der erste Absatz kennzeichnet mit der *von Burckhardt gewiesenen Bahn* zugleich auch die Schwelle, vor der Warburg *seine* Möglichkeit *"weiterzuschreiten*", erblickt. Diesen *Sinn* des Einleitungsabsatzes nennt der (hier S. 269 / 206 schon erwähnte) Beginn des zweiten Absatzes. Warburg sieht die Schwelle darin, daß Burckhardt zwar der Kunstgeschichte das |277| *"kulturgeschichtliche Problem"* vorzeichnet, die *"Einheitlichkeit"* dieses Problems bei ihm aber offen bleibt, da es bei ihm in die "unzusammenhängenden Teile" jener drei Bücher "zerlegt" sei. "Weitergehen" auf Burckhardts Bahn heißt also: diese Einheitlichkeit "anzugehen". (Ein Rest von Unklarheit gegenüber den von Gombrich zitierten Entwurfsnotizen wirft für den Leser der 'Vorbemerkung' lediglich die Differenz der beiden Urteile über die 'Cultur der Renaissance' auf. Aber auch da läßt die Entschiedenheit der zustimmenden Formulierung des Druckes keinen Zweifel daran zu, daß sie von Warburg nicht ebenso ernst gemeint ist wie die kritische des Entwurfs.) Der erste Absatz der 'Bildniskunst'-Schrift lautet:

> "Als vorbildlicher Pfadfinder hat Jakob Burckhardt der Wissenschaft das Gebiet der italienischen Kultur der Renaissance erschlossen und genial beherrscht; aber es lag ihm fern, das neuentdeckte Land selbstherrlich auszunutzen; im Gegenteil erfüllte ihn wissenschaftliche Selbstverleugnung so sehr, daß er das kulturgeschichtliche Problem, anstatt es in seiner ganzen künstlerisch lockenden Einheitlichkeit anzupacken, in mehrere äußerlich unzusammenhängende Teile zerlegte, um jeden für sich mit souveräner Gelassenheit zu erforschen und darzustellen. So gab er in seiner 'Kultur der Renaissance' einerseits die Psychologie des sozialen Individuums ohne Hinblick auf die bildende Kunst, wie er andererseits in seinem 'Cicerone' nur 'eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke' bieten wollte. Er erfüllt einfach die nächstliegende Pflicht, zuerst den Renaissancemenschen im höchst entwickelten Typus und die Kunst in ihren schönsten Erzeugnissen in aller Ruhe abgesondert zu betrachten, unbekümmert darum, ob ihm selbst die zusammenfassende Darstellung der ganzen Kultur noch vergönnt sein werde; wenn ihn nur keiner im Säen störte, dann mochte ernten, wer da wollte. Und selbst nach seinem Tode tritt uns dieser geniale Kenner |278| und Gelehrte noch als unermüdlicher Sucher entgegen; in seinen hinterlassenen 'Beiträgen zur Kunstgeschichte von Italien' hat er, um dem großen Ziel einer synthetischen Kulturgeschichte näher zu kommen, noch einen dritten empirischen

> Weg angebahnt, er scheute die Mühe nicht, dem einzelnen Kunstwerk in seinem direkten Zusammenhange mit dem zeitgenössischen Hintergrunde nachzuforschen, um die idealen oder praktischen Anforderungen des wirklichen Lebens als 'Kausalitäten' zu erfassen " (W., S. 93f.).

In dem letzten dieser drei "Teile" oder "Wege" sieht Warburg die "Synthese"selber schon als "großes Ziel" markiert. Diese 'Beiträge' (die Warburg in einer Anmerkung einzeln nennt): 'Das Altarbild', 'Das Porträt in der Malerei', 'Die Sammler', sind Beispiele einer Erforschung des einzelnen Kunstwerks in seinem direkten Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Hintergrund, um die idealen oder praktischen Anforderungen des wirklichen Lebens als "Kausalitäten" zu erfassen. Der mittlere dieser drei Beiträge ist das Muster dieser Schrift Warburgs, wie Warburg im Fortgang der 'Vorbemerkung) erklärt (hier S. 269 / 206). Und der Beginn der Ausführung erläutert diesen Zusammenhang programmatisch: Das *Bildnis* ist in ausgezeichneter Weise ein Prototyp für das Verhältnis zwischen Werk und "zeitgenössischem Hintergrund", weil dieser hier im Werk selber ausgesprochen ist, als das Angesprochene selber schon an der Werkentstehung mit beteiligt war. Das Bildnis, ob Papst, Fürst oder Freund des Künstlers, ist in ausgezeichneter Weise ein Zeugnis für das Verhältnis zwischen Kunst und *Auftraggeber,* im Falle des Beispiels dieser Schrift: Lorenzo Magnifico umgeben vom Ganzen seines Lebenskreises, Kaufleuten, Künstlern und seinen drei Söhnen, innerhalb eines großen Kirchen-Freskos, von Warburg untersucht mit der Frage, wer ist hier dargestellt und - vor allem - wie sind diese wirklichen Personen der Gegenwart mit dem geistlichen Bildthema [B 23/1] (der Ordensübergabe an Franz von |279| Assisi durch Papst Honorius III.) von dem Maler dargestellt. Wie kommt darin das Florenz dieser Zeit, "die Geburtsstätte moderner selbstbewußter städtisch-kaufmännischer Kultur" (W., S. 96) zur Sprache? "Richtet man die ganze, auch mit allen Hilfsmitteln archivalischer und literarischer Forschung arbeitende Aufmerksamkeit auf ein Fresco des Domenico Ghirlandajo in der Kapelle von Santa Trinità in Florenz, so sieht man den zeitgenössischen Hintergrund als einwirkende Macht unmittelbar in ganz persönlichem Umriß vor sich " (a. a. O.).

An einem ausgewählten Fall "aus der florentinischen Kunstgeschichte" läßt sich damit das "Verhältnis zwischen Bildner und Abgebildetem" so "veranschaulichen", daß "das Allgemeingültige in Sinn und Handlungsweise hervorragender Gestalten der Vergangenheit" (wie hier Lorenzo Magnificos oder später des Auftraggebers dieser Fresken, des Kaufmanns Francesco Sassetti, selbst) "an Einzeltaten ihrer wirklichen Existenz zu begreifen" ist (W., S. 95).

Von den beiden zuvor genannten "Wegen" ist nun für Warburg ohne Zweifel der chronologisch frühere, von ihm an mittlerer Stelle genannte Weg des *'Cicerone'* (Anm. 280/1) auch in der Druckfassung der (für sich genommen) unzulänglichste: "*nur* 'eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke'", also - für Warburg - noch nicht zu

ihrem "kulturgeschichtlichen" Verständnis. Aber es ist auch für Warburg ein Weg und kein Irrweg. Denn für ihn besagt "Kulturgeschichte" nicht nur, die Anschauung des Werkes (das "endgültige Resultat") durch die Erforschung seiner Entstehungsgeschichte (des "kunstbildenden Prozesses", W., S. 95) zu ersetzen, sondern oft auch: zu erlangen (Anm. 280/2). Die aufschlußreichen Porträtanalysen an dem Ghirlandajo Fresko sind dafür ein kleines Zeugnis am "Detail"; ein großes ist der Rembrandt-Vortrag von 1926 (E. G., S. 307-322); und Warburgs Orientierung an der "Kultur- | 280| blüte der florentinischen Frührenaissance" (W., S. 100) verweist darauf im Ganzen. Dieser eigne "Hintergrund" seiner Arbeit spricht sich in dieser Schrift in einer Gegenüberstellung des Frührenaissance-Florenz mit dem Florenz Dantes und (wovon diese Studie ausgeht) Giottos einerseits, dem modernen Florenztourismus andererseits aus:

> "Das Zeitalter des Lorenzo besitzt Dantes hoheitsvollen Ernst und dessen monumental gesammelte Kraft nicht mehr, aber dennoch bedeutete Kunstinteresse für das Florenz des Magnifico etwas ganz anderes als die Aufraffung ermüdeter Kulturmenschen zum Rundgang durch einen Kunstbazar, durch dessen überreiche Fülle passive Aufmerksamkeit zur Kauflust gereizt oder gar zum Ankauf hingerissen werden soll. Kunstschaffen und Kunstgenießen waren nur verschiedene Stadien in einem und demselben organischen Kreislauf, der mit stets sich erneuernder Spannkraft die Florentiner der Frührenaissance immer wieder zu dem Versuche trieb, alle menschlichen Qualitäten als einheitliches Werkzeug dehnungsfreudiger Lebenskunst anzusehen und zu gebrauchen " (W., S. 111).

Und die '*Cultur der Renaissance*' ? Im Entwurf: "Heroenverehrung", im Druck: "Psychologie des sozialen Individuums". Wenn man bei Gombrich oder Warnke liest, in welchem - selber exemplarischen - Sinn Warburg damals wie später seine Arbeit, sein "kulturgeschichtliches" Arbeitsziel im Ausgraben der "Kausalitäten", der "mimischen" Bedingtheiten "psychologisch" nennt (ähnlich dem "genetischen" Verfahren, das Nietzsche mit dem gleichen Namen meint), dann könnte man in der Wendung "Psychologie des sozialen Individuums" einen Namen für Warburgs eigene Lebensarbeit sehen, von den Porträt-Studien über Ghirlandajo bis zu dem 'Bilderatlas' der letzten Jahre. Daß man die 'Cultur der Renaissance' *auch* als "Heroenverehrung" bewundern - oder verachten - kann, steht auf einem andern Blatt, auf demjenigen der eigenen geschichtlichen Wahrheit der Vorurteile. |281|

Das Vorhandensein dieses Buches, das Hörensagen einiger seiner Themen und Thesen wie der der "Individualität"oder der der "Entdeckung des Menschen" ist seit Warburgs Generation und bis heute mit dem 'Kult' des 'großen Individuums' so eng verknüpft, daß sich die Distanzierung von diesem 'Kult' als Distanzierung von jenem Buch umkleiden läßt.

Noch ein so hervorragender Kunsthistoriker wie *Willibald Sauerländer* übernimmt in

einer die Vorbildlichkeit Warburgs eindrucksvoll bezeichnenden Rezension der deutschen Ausgabe des Warburg-Buches von Gombrich (Anm. 282/1) dessen Parallelisierung Burckhardts mit dem "Bild der Frührenaissance", das Warburg zu überwinden sucht. Das Resümee - dem jungen Warburg "ging es um die Überwindung eines viktorianischen oder wilhelminischen Bildes von der Frührenaissance, das durch präraphaelitische Sentimentalität oder durch gründerzeitliche Kraftmeierei bestimmt war,"- wird vertieft durch die biographische Erläuterung des "Befreiungs"- Aktes als den Warburg "die Antikenrezeption im Florenz der großen Kaufmannsfamilien" analysiert: "Nun war für die bürgerlichen Historiker des 19. Jahrhunderts die Renaissance das Modell einer geglückten kulturellen Emanzipation. Der junge Warburg stand durchaus in dieser Tradition, aber er hat die berühmte Burckhardtsche These von der 'Entdeckung des Menschen' erweitert, indem er zeigte, daß dabei nicht nur Heiterkeit und Condottiere-Allüre, sondern auch Leidenschaft, Pathos, Verwundbarkeit und Abgründe sichtbar werden."

"Burckhardt": "nur Heiterkeit und Condottiere-Allüre", während Warburg, wie die Rezension fortfährt, schon mit seiner Dissertation erkennt, "daß in dem 'bewegten Beiwerk' auf Bildern Botticellis sich eine durch die Antike inspirierte psychische Unruhe äußerte, die in ein harmonisiertes und süßliches Bild von der Frührenaissance nicht hineinpaßte". Von dieser Dissertation - |282| *"Sandro Botticellis 'Geburt der Venus' und 'Frühling'. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance"* - hat Warburg nach ihrem Erscheinen, im Dezember 1892, ein Exemplar an Jacob Burckhardt geschickt (Anm. 283/1). Und Burckhardt hat, obwohl er in dieser Zeit (1892 war das Jahr seiner letzten Vorlesungen und der ersten Krankheitszeichen) die große Zahl von Zuschriften und Büchersendungen aus allen Teilen der Welt meist nur, wie Werner Kaegi sagt, "mit einer kurzen Bemerkung des Dankes oder der Entschuldigung" zu beantworten pflegte, diese Zusendung mit einem detailliert zustimmenden Brief beantwortet.

Im Zusammenhang mit einem Aufsatz "Das Werk Aby Warburgs", der sich auf das Erscheinen der 'Gesammelten Schriften' bezieht, hat *Werner Kaegi* diesen Brief 1933 veröffentlicht. (Anm. 283/2)

In diesem Brief vom 27. Dezember 1892 rühmt Burckhardt die Untersuchung Warburgs zunächst als Qualitätszeichen der jüngeren Renaissanceforschung überhaupt, um sodann die besonderen Vorzüge, die er in dieser Arbeit erblickt, hervorzuheben.

> Die "schöne Arbeit" zeuge "von der ungemeinen Vertiefung und Vielseitigkeit, welche die Erforschung der Höhezeiten der Renaissance erreicht hat." Und er fährt fort: "Sie haben die Kenntnis des sozialen, poetischen und humanistischen Mediums, in welchem Sandro lebte und malte, durch ihre Schrift um einen großen Schritt weiter gefördert und ihre Deutung des 'Frühlings' wird ohne Zweifel

bleibende Geltung behaupten " (W. K., S. 285).

Die Zusätze: ein Ergänzungsvorschlag ("möchten Sie sich nun auch des mystischen Theologen Sandro annehmen"), den Warburg in seinem späteren Botticelli-Aufsatz aufnimmt (W., S. 64), eine Interpretationsfrage und eine Namenskorrektur (die Warburg in sein Handexemplar einträgt, s. W. S. 308) , können den Ernst der Zustimmung Burckhardts zum Ganzen dieser Arbeit nur bekräftigen. |283|

3 "Mediceisches Festwesen und bildende Kunst"

"Die Deutung des 'Frühlings' wird ohne Zweifel bleibende Geltung behaupten." Den Weg, den Warburg mit der Botticelli-Schrift betrat, und das Ziel, dem dieser Weg galt, nennt er in seinem fünf Jahre später (1898) erschienenen *Aufsatz* über Botticelli. Als das Ziel wird hier, zunächst erst nur im allgemeinen, die Aufgabe bezeichnet, die *Spannweite* der Kunst des Botticelli (und damit der florentinischen Frührenaissance überhaupt) "von stiller Schwermut bis zu heftiger Erregtheit" zurückzugewinnen; das würde verlangen, daß dem "Dämmerlicht jener liebenswürdigen Schwermut", in dem zu verweilen "heute zum guten Ton der kunstfreundlichen Welt" gehört, "das helle Tageslicht seiner Tätigkeit als Schilderer leidenschaftlich bewegten körperlichen und geistigen Lebens" wieder hinzugefügt wird (W., S. 63). Der Weg dazu: aus der "Psychologie" des Malers und seiner Auftraggeber (sei es im Einklang, sei es im Kontrast), also aus den "kulturgeschichtlichen" Bedingungen die einstmalige Sprache des Bildes auch für uns wieder zum Sprechen zu bringen. Im Falle dieses Beispiels bedeutet das konkret: sich von dem "Inspirator" des "Frühlings", *Angelo Poliziano,* "des Lorenzo de' Medici gelehrtem Freund und poetischem Kollegen", belehren zu lassen, in welcher Weise hier "das Vorbild antiker Dichter zum Leben in italienischer Sprache" auferstanden ist. "Es galt, das Andenken der Simonetta Vespucci, einer früh verstorbenen jungen Frau, die Lorenzo und Giuliano [sein Bruder] ritterlich und ehrfurchtsvoll geliebt hatten, wie Dante Beatrice und Petrarca Laura, im tröstlichen Symbole der Frau Venus als Herrin der wiedererwachenden Natur festzuhalten" (W., S. 65). Trägt schon die meergeborene Venus des anderen dieser beiden berühmten Botticelli-Werke die Züge Simonettas, so kann man in diesem Werk das Gegenstück dazu sehen, das "Reich der Venus". Mit diesem Gedanken beschließt Warburg seine Einzelanalysen der verschiedenen Figurengruppen des 'Frühlings': |284|

"Die *Geburt der Venus* stellte das Werden der Venus dar, wie sie aus dem Meere aufsteigend von den Zephyrwinden an das zyprische Ufer getrieben wird, der sogenannte 'Frühling' [B 21/1] den darauffolgenden Augenblick: *Venus* in königlichem Schmuck in *ihrem Reiche* erscheinend; über ihrem Haupte in den

Kronen der Bäume und auf dem Boden unter ihren Füßen breitet sich das neue Gewand der Erde in unübersehbarer Blütenpracht aus, und um sie herum, als treue Helfer ihrer Herrin, die über alles, was der Blütezeit gehört, gebietet, sind versammelt: Hermes, der die Wolken scheucht, die Grazien, die Sinnbilder der Jugendschönheit, Amor, die Göttin des Frühlings und der Westwind, durch dessen Liebe Flora zur Blumenspenderin wird " (W., S. 44). (In dieser deutenden Beschreibung fehlt nur die Schwermut im Blick der Venus und der Kontrast, in dem der Reigentanz der Grazien links zu dem Flug und Lauf der Verfolgung zwischen dem Windgott und der Frühlingsnymphe am rechten Bildrand steht.)

Die Erläuterung der Verfolgungsszene (Anm. 285/1) nimmt schon in der Dissertation den größten Raum der Figurenanalysen dieses Bildes ein. In dem Botticelli-Aufsatz bildet diese Gruppe den Mittelpunkt: "Eine erotische Verfolgungsszene bringt in die melancholische Stille stürmisch bewegtes Leben. Zephyr verfolgt Flora, deren Munde Blumen entsprießen; zeigt schon diese sonderbare Einzelheit eine unvermutet enge Anlehnung an Ovid ... , so überrascht uns noch mehr die Tatsache, daß die Gruppe der fliehenden Flora und des verfolgenden Windgottes bis auf Einzelheiten des bewegten Beiwerkes in Haar und Gewandung der Schilderung Ovids genau nachgebildet ist." In der Dissertation hatte Warburg die antiken Vorbilder dieser Szene in verschiedenen Ovidstellen und dem (selber von Ovid inspirierten) 'Orfeo' des Polizian, der "ersten italienischen Tragödie" (W., S. 33) ausführlich demonstriert (W., S. 32-37). Daß für Warburg, wie das Ganze des Botticelli-Aufsatzes |285| lehrt, eben diese Szene das wichtigste Stück der Botticelli-Dissertation war, geht schon aus der Einleitung des Aufsatzes hervor, die dem modernen Kunstgenuß zum Vorwurf macht, daß er über dem Akzent der "stillen Schwermut" den anderen Akzent, die Kraft der "heftigen Erregtheit" bei Botticelli übersehe.

Das philologische Verfahren Warburgs läßt sich nun genauer fassen. Es dient der Frage, was die Antike für die Frührenaissance bedeutet - mit dem Ziel, zu zeigen, daß sie das Gegenteil dessen bedeutet, worin der *neuere* Humanismus das Antikenideal der Kunst sucht, das Gegenteil jener "Stille", die nach *Winckelmann* die "Größe" des "Klassischen" ausmacht, und jener Statik, die nach *Lessings 'Laokoon'* die bildende Kunst im Ausdruck der Leidenschaften begrenzt (Anm. 286/1).

Die Dissertation Warburgs ist der erste jener 'kulturwissenschaftlichen Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance', die nach dem Untertitel das Ganze der 'Gesammelten Schriften' Warburgs ausmachen. Der Haupttitel nennt den Inhalt, den Warburg jenem Rahmenthema gibt: '*Die Erneuerung der heidnischen Antike'*. Daß dieser Titel in der Tat das Gesamtwerk Warburgs kennzeichnet, kann das Ganze der Themengliederung dieser beiden Bände demonstrieren: 'Die Antike in der Florentiner bürgerlichen Kultur', 'Austausch zwischen Florentiner und Flandrischer Kultur', 'Antike und Gegenwart im festlichen Leben der Renaissance' (Band I), 'Die italienische Antike in Deutschland', 'Die olympischen Götter als Sterndämonen'

(Band II). Man muß aus jenem gelehrt klingenden Titel nur den bewegenden Akzent heraushören: die Antithese zum Bildungshumanismus der eigenen Zeit. Am Schluß der Dissertation nennt Warburg dieses Motiv *seines* "Antiken"-Themas in einer noch halb verschlüsselten Weise, so nämlich, als gelte es nur, die Frührenaissance vom Muster der Hochrenaissance zu entfernen, während doch mit einer solchen 'Pathologisierung' der Frühzeit auch der ruhige |286| Schein der kurzen Gipfelzeit in Bewegung kommt:

> "Im 15. Jahrhundert verlangt 'die Antike' von den Künstlern nicht unbedingt das Zurücktreten der durch eigene Beobachtung selbst errungenen Ausdrucksformen - wie es das 16. Jahrhundert bei der Verkörperung antiker Stoffe auf antike Weise verlangt - sondern lenkt nur die Aufmerksamkeit auf das schwierigste Problem für die bildende Kunst, auf das Festhalten der Bilder des bewegten Lebens " (W., S. 54).

Der *Aufsatz* 'Sandro Botticelli' behandelt zu Beginn (auf einer Seite) das "Rundbild der schreibenden Madonna in den Uffizien, das sogenannte 'Magnifikat " (damit Burckhardts Wunsch entsprechend), am Schluß auf einer Seite die Fresken Botticellis in der Sixtinischen Kapelle; der Hauptteil des Aufsatzes ist der "Gruppe der fliehenden Flora und des verfolgenden Windgottes" (W., S. 64) aus dem 'Reich der Venus' gewidmet [B 21/1]. Der antiken "Nymphe" am Rande des 'Frühlings' stellt Warburg in dem Aufsatz einen Kupferstich nach einer Zeichnung Botticellis an die Seite, der einen Festzug des Bacchus darstellt. Die Lehre aus der Frage: wie benutzt Botticelli die Antike? lautet:

> "Es tritt jene auf maßvolle Schönheit ausgehende Wirkung der Antike, für uns seit Winckelmann das wesentliche Merkmal des Einflusses der Antike, Ende des 15. Jahrhunderts noch ganz zurück; denn nicht der Gipsabguß, wohl aber der festliche Aufzug, in dem heidnische Lebensfreude eine Freistätte volkstümlichen Fortlebens sich bewahrt hatte, war die Form, in der die Gestalten des Altertums in der bunten Pracht bewegten Lebens vor den Augen der italienischen Gesellschaft leibhaftig wiedererstanden. Bacchus und Ariadne auf dem Kupferstiche, dessen Zeichnung wahrscheinlich von Botticelli stammt, sind gleichsam das Symbol des Altertums, wie es die Frührenaissance verstand. So sah man den Gott des irdischen Frohsinns, so schilderte ihn Catull im rauschenden Chor der Bacchanten, und so |287| erblickte Florenz ihn wirklich auf dem Wagen thronen, im Festzuge, zu dem Lorenzo der Prächtige selbst das begleitende Triumphlied gedichtet(W., S. 66).

Nicht der Gipsabguß, sondern der festliche Aufzug, in dem die Gestalten des Altertums leibhaftig wiedererstanden. Was Warburg mit der Leibhaftigkeit festlicher Aufzüge meint, sagt die ausführliche Behandlung dieses "Nymphen"-Themas in der Dissertation. Hier nämlich liegt das ganze Gewicht der Argumentation auf der Frage, *wie* denn eine solche, der stürmischen Bewegung, der leidenschaftlichen Erregung

geltende "Antike" zur Inspiration des bildenden Künstlers werden kann. Der Ovid-Vermittler Polizian fungiert hier als *Theater-Dichter.*

> "In Polizians *Orfeo,* jenem ersten Versuch, der italienischen Gesellschaft Gestalten der antiken Vorzeit leibhaftig vorzuführen, gebraucht der Hirt Aristeo im Verfolgen der fliehenden Eurydice jene Worte, die Ovid dem Apollo in den Mund legt, als er Daphne vergeblich zu erreichen sucht. Aber nicht allein in diesem Stücke konnten die Künstler derartige erotische Verfolgungsszenen auf dem Theater sehen; es muß dafür eine besondere Vorliebe vorhanden gewesen sein, da sich derartige erotische Verfolgungsszenen mehrfach selbst in den wenigen erhaltenen Beispielen früher mythologischer Schauspiele nachweisen lassen." (W., S. 36)

Warburg nennt solche Textbeispiele aus Theaterszenen des 15. und 16. Jahrhunderts und zugleich andere Bildbeispiele, die sich unmittelbar an Polizians 'Orfeo' anschließen, andere (darunter eine Zeichnung Dürers), die "der Schlußszene des Orfeo nachgebildet sein können": "Maenaden in antikisierender Nymphentracht", die "in gewaltsamer Bewegung zum tätlichen Schlage gegen den am Boden liegenden Orpheus ausholen" (W., S. 37). Das daran anschließende Fazit dieses "Nymphen"-Aspektes der Botticelli-Dissertation, verbindet Warburg mit einem Hinweis auf Burckhardts 'Cultur der Renaissance': |288|

> "Darf man annehmen, daß das Festwesen dem Künstler jene Figuren körperlich vor Augen führte, als Glieder wirklich bewegten Lebens, so erscheint der künstlerisch gestaltende Prozeß naheliegend. Das Programm des gelehrten Ratgebers verliert alsdann den pedantischen Beigeschmack; der Inspirator legt nicht den Gegenstand der Nachahmung nahe, sondern erleichtert nur dessen Aussprache. - Man erkennt hier, was Jacob Burckhardt, auch hier unfehlbar im Gesamturteil vorgreifend, gesagt hat: - 'Das italienische Festwesen in seiner höheren Form ist ein wahrer Übergang aus dem Leben in die Kunst.'"

Der Biograph bemerkt dazu: "Warburg sollte diesen Burckhardtschen Ausspruch zeit seines Lebens zitieren" (E. G., S. 88). Das "Festwesen" der Renaissance bleibt ein Leitmotiv in Warburgs Lebensarbeit, ebenso wie "die Vorstellungen von der Antike in der Frührenaissance" seine Lebensfrage bleiben.

Die erste Schrift Warburgs nach seiner Dissertation (von 1893) ist ein kunsthistorischer Beitrag zur Geschichte des italienischen Theaters, ein Beitrag zur Vorgeschichte der Oper. Bei seinen Archivstudien in Florenz hatte Warburg bemerkt, daß sich ein berühmtes musikalisch-theatralisches Festereignis von Florenz, die über drei Wochen ausgedehnten Feste zur Hochzeit des Großherzogs Ferdinand von Medici mit Christina von Lothringen (Anm. 289/1), der Enkelin Katharina von Medicis und Königin von Frankreich im April 1589, rekonstruieren läßt, wenn man die literarischen Beschreibungen "mit den gleichzeitigen Kunstwerken, soweit sie

Feste darstellen" (W., S. 423), zu betrachten versucht. Das Interesse Warburgs an diesen Zeugnissen der Spätzeit (des Übergangs zum Barock) war die Frage der Verwandlung und Nachwirkung der Frührenaissance und ihrer Antikenrezeption während |289| dieses Übergangs zur "tragedia in musica und den stile recitativo" (W., S. 437). Der Aufsatz erschien 1895 in den Atti dell' Accademia del R. Istitudo Musicale di Firenze unter dem Titel *'I costumi theatrali per cli intermezzi del 1589'* (Anm. 290/1). In seiner deutschen Fassung des Textes schreibt Warburg im Resümee:

> "Wenn wir dem szenischen Apparat, den Kostümzeichnungen Schneiderrechnungen und den gelehrten sonderbaren inventione bis in die trockendste Einzelheit nachgegangen sind, so geschah dies nur, um die Intensität zu zeigen, mit der jene alte aus der Blütezeit der künstlerischen Renaissance in Italien stammende Gewohnheit, den Einfluß des Altertums in erster Linie als künstlerischen Antrieb zu unmittelbarer Gestaltung der Figuren des Altertums mit antiquarischer Treue zu empfinden, noch 1589 lebendig war " (W., S. 436).

"Im Hintergrund" dieses Aufsatzes steht, wie *Werner Kaegi* hervorhebt, "die Frage Burckhardts nach dem Ausbleiben der großen Tragödie in Italien" (W. K., S. 286; s. hier § 22g).

Die Frage der *Botticelli*-Arbeit: Mittelalter und Neuzeit, Geistlichkeit und Weltlichkeit im Florenz der Frührenaissance, zugespitzt auf das Verhältnis der Medici und ihrer Freunde zur "heidnischen" Antike, wiederholt sich in Untersuchungen zu den kirchlichen Fresken *Ghirlandajos,* die durch die Realistik ihrer Porträtdarstellungen des Medici-Kreises im Umkreis biblischer Szenen berühmt geworden sind, - im einen Fall Bildnisse der Kaufmannsfamilie der *Tornabuoni* auf dem Freskenzyklus zur Geschichte Marias und Johannes des Täufers, mit der die Kapelle dieser Familie im Chor von *S. Maria Novella* ausgeschmückt ist, im anderen Fall die im Auftrag *Francesco Sassettis* geschaffenen Fresken mit Szenen aus den Legenden seines Namenspatrons in der Sassetti-Kapelle' von *S. Trinità,* mit denen sich auch schon die Schrift über 'Bildniskunst und florentinisches Bürgertum', von 1902, befaßt hatte. Diese beiden Studien zu der Frage nach dem Verhältnis von Porträt-Realismus und |290| "Antiken"-Ideal kündigt Warburg in der 'Burckhardt'-Vorbemerkung jener 'Bildniskunst'-Schrift an. Der Sassetti-Aufsatz erschien 1907. Die Erörterungen über die Tornabuoni-Fresken sind nur aus Nachlaßentwürfen bekannt. Es sind die Notizen, die Warburg in die Form eines Gesprächs mit einem holländischen Freund gefaßt hat (aus dem Jahre 1900), aus denen einige der Äußerungen Warburgs gegen die beiden Formen der modernen Renaissance-"Ästhetik" - der "christlich"-erbaulichen wie der "heidnisch"-emphatischen - stammen (oben S. 2)3 f).) . Warburg hat die Mappe mit diesen Entwürfen betitelt: "*Ninfa Fiorentina*". Auch hier ist, wie im 'Frühling' (dem 'Reich der Venus') Botticellis, der Anstoß und der Angelpunkt von Warburgs

Untersuchung die Gestalt einer eilenden jungen Frau, die, als ein "heidnisches Windspiel", in die - hier nun geistlich-strenge - Szene des Bildes "hineinwirbelt" (E. G., S. 148).

[B 21/2] Es ist das Mädchen, das in wehendem Gewand mit einem Fruchtkorb auf dem Haupt, den es mit der einen Hand hält, und Weingefäßen in der anderen Hand die bürgerlich-vornehme florentinische Wochenstube betritt, in der sich hier die Geburt Johannes des Täufers abspielt. In dem 'costumi teatrali'- Aufsatz findet sich die Vermittlung von der Frühlings-Nymphe Botticellis zu dieser "Nymphe". Unter den Zeichnungen und Beschreibungen, nach denen Warburg die theatralischen "Intermedien" jenes Hochzeitsfestes von 1589 rekonstruiert, befindet sich ein weiblicher Figurentypus, dessen "Keime wir bereits in der mythologischen Neuschöpfung der Frührenaissance zu suchen haben", wie Warburg in diesem Aufsatz (W., S. 435) sagt. "Die Ninfa war eine jener anziehenden Schöpfungen, wie sie nur die Frührenaissance mit der glücklichen Mischung von künstlerischem und archäologischem Geiste hervorbringen konnte." "Mit gelöstem Haar, geschürztem flatternden Gewand trat sie |291| bald als Jägerin im Gefolge der Diana bei den unzähligen mythologischen Festzügen auf, bald auch in den frühesten Beispielen der Rappresentazione mitologica als verfolgte keusche Jungfrau." "Als den künstlerischen Nachhall dieser Ninfe kann man auch jene Korb und Gefäß tragende, schreitende Jungfrau ansehen, die man, halb Karyatide halb Ninfa, von Filippo Lippi bis Raffael auf den Bildern und Fresken der Florentinischen Künstler wiederkehren sieht."

In der Botticelli-Arbeit Warburgs gab der "festliche Aufzug" des Theaters (Polizian) der literarischen Tradition der Antike (Ovid) die "Leibhaftigkeit", die sie *für den Maler* (Botticelli) bildfähig machte. Der 'costumi'-Aufsatz handelt von bildnerischen Zeugnissen florentinischer *Festspiel-Vorgänge.* In den 'Nynfa-Fiorentina'-Entwürfen wird *das Bild,* das auf der Bühne eines geistlich-legendären Vorgangs wirkliche Personen der eigenen Zeit auftreten läßt, *selbst zu einem Schauspiel.*

In dem fingierten Gespräch antwortet der Gelehrte dem Kunstliebhaber, den die Beweglichkeit jener "Nymphe" im Kontrast zu dem nüchternen Realismus, in dem die anderen Figuren dieses "Wochenzimmers" ruhen oder stehen, fasziniert, mit dem Rätsel, das ihm das Ganze dieser Fresken Ghirlandajos stellt:

> "Laß uns leise im Chorgestühl niedersitzen, damit sie sich nicht stören lassen: die Tornabuoni führen hier nämlich ein geistliches Schauspiel auf, zu Ehren der Jungfrau Maria und Johannes des Täufers. Gionanni Tornabuoni ist es glücklich gelungen, das Patronat des Chores und das Recht zur bildlichen Ausschmückung zu erwerben, und nun dürfen seine Angehörigen als Figuren der heiligen Legende persönlich auftreten; von dieser Erlaubnis machen sie ruhig und würdevoll Gebrauch ... Daß nun in diese schwerwandelnde Respektabilität ihrer christlichen

> Gedämpftheit Dein |292| heidnisches Windspiel hineinwirbeln darf, das enthüllt mir die Tornabuoni von der rätselhaft unlogischen Seite primitiver Menschlichkeit, die mich ebensosehr anzieht, wie Dich der pläsierliche Leichtsinn Deiner Unbekannten " (E. G., S. 148).

Weder die Idyllik der Präraffaeliten noch auch der "platonische Liebesrausch" des modernen Renaissance-Glaubens wird dem Rätsel gerecht, vor das sich der "Historiker" angesichts dieser Fresken gestellt sieht. Von "bewußter Profanierung" (S. 154), von purem Realismus kann für Warburg hier so wenig schon die Rede sein wie von mittelalterlicher Ordnung noch die Rede sein kann. Das Ganze dieser Fresken ist

> "ein Spiegelbild freudiger Lebensfülle, und doch ist es etwas anderes: eine Urkunde. - Im Sinne des Auftraggebers, des Giovanni di Francesco di Messer Simone Tornabuoni ist es eine religiöse Stiftungsurkunde in Bilderschrift. Sieben Riesenbilder zu Ehren der Jungfrau Maria, sieben zu Ehren Johannes des Täufers, seines und der Stadt Florenz Schutzpatrons, die Verkündigung an Zacharias ist gleichsam die Schlußseite dieser Stiftungsurkunde, mit Datum und Ortsangabe in wirklicher Schrift. Statt der Unterschriften aber sehen nur die Abbildungen der Unterzeichneten uns an " (E. G., S. 155).

[B 22/2] Die 'Erscheinung des Engels vor Zacharias' ist das zweite der Fresken, das Warburg - neben der 'Geburt des Täufers' - hier ausführlich behandelt. Der großen Zahl von Angehörigen und Freunden der Tornabuoni-Familie wegen, die hier zum Auftritt gelangen, ist es neuerdings das meistgenannte dieser Fresken geworden. Warburg gibt das Resultat seiner Personenanalysen in der Form eines Theaterzettels mit der Überschrift:

"Die Verheißung des Sohnes Johannes
Ein Opferspiel
Aufgeführt in der Grabkapelle der Consortia Tornaquinci". |293|

Außer den beiden "handelnden Personen", Zacharias, Hohepriester in Jerusalem, und dem Engel des Herrn, zählt Warburgs Liste 25 "stumme Personen" auf, die, angeordnet nach ihrer Stellung zum Altar und "innerhalb" und "außerhalb der Opferstätte", aus den "neun Familienoberhäuptern" und dem "Chor des außenstehenden Volkes, vorgestellt von anderen Verwandten und zeitgenössischen Celebritäten und Honoratioren" bestehen. Am Schluß die Orts- und Zeitangabe: "Die Handlung geht in der Nische eines römischen Triumphbogens aus dem Zeitalter Constantins des Großen vor sich (der mit Reliefs aus dem Leben des Trajan verziert ist). Zeit der Handlung: 1490." (So, wie Warburg in der 'Personen'-Liste die für den modernen Menschen "rätselhafte"' Ver*bindung* von Legende und Gegenwart erkennbar werden läßt, so hätte er auch in der Orts- und Zeitangabe die Ver*bindung* von florentinischer Realität und historischer Realität in Gestalt der Verwandlung des

römischen Heldentums in das christliche Säkulum zur Zeit des Täufers ausdrücken können. Auf jeden Fall aber wird seine Ortsangabe von dem Fresko selber gerechtfertigt:) "Über dem Torweg rechts Inschrifttafel mit den lateinischen Worten: MCCCCLXXXX QUO PULCHERRIMA CIVITAS ...", in Warburgs beigefügter Übersetzung: "Im Jahre 1490, als unsere schönste Stadt, durch Schätze, Siege, Künste, Bauwerke geadelt, Reichtum, Gesundheit und Frieden genoß " (E. G., S. 152f.).

Dieses "bühnenmäßige Personenverzeichnis", das der Gelehrte dem Kunstfreund "zur Erklärung der Szene" überreicht, begleitet er mit der Bemerkung:

> "Bei unserem Versuch, eine Zeit nachzuerleben, wo festlich spielender Gestaltungstrieb und künstlerisch spiegelnde Kraft 'noch (um sich Jean Pauls Worte zu erinnern) auf einem Stamm geimpft blühen', ist dieser Theaterzettel kein gewaltsam herangezogener pikanter Vergleich, vielmehr eine wesensgleiche Metapher " (E. G., S. 150f.). |294|

Die drei Ausgangszeugnisse von Warburgs Arbeit, die wir ausführlicher betrachtet haben, seine Forschungen zum 'Frühling' Botticellis (1893), zu den Festaufzügen 1589 in Florenz (1895) und zu den Tornabuoni-Fresken Ghirlandajos (1900), können die Bedeutung des Vorhabens illustrieren, das er in der 'Burckhardt'-Vorbemerkung seiner 'Bildkunst'-Schrift von 1902 als das letzte seiner Arbeitsprojekte nennt (vgl. hier S. 269 / 206). Auf die "vorliegende Schrift", die ein "Nachtrag zu Burckhardts Aufsatz über 'das Porträt'" sein möchte, sollen

> "weitere derartige Studien über den stilistischen Zusammenhang zwischen bürgerlicher und künstlerischer Kultur im Kreise des Lorenzo de' Medici" folgen: "über Francesco Sassetti als Menschen und Kunstfreund, über Giovanni Tornabuoni und den Chor von Santa Maria Novella, über mediceisches Festwesen und bildende Kunst u.a." (W., S. 94)

Wir wissen nun, daß mit dem letztgenannten nicht ein weiteres Thema neben den Sassetti- und Tornabuoni-Aufträgen Ghirlandajos genannt ist, sondern das die verschiedenen Einzelthemen (die genannten "u.a.") verbindende Herzthema. Und wir wissen - bei dem wörtlichen Anklang an das Burckhardt-Zitat aus der Dissertation (hier S. 289 / 219) -, daß Warburg auch damit auf einer *von Burckhardt"gewiesenen Bahn"* weiterzuschreiten gedenkt.

Daß dies: "mediceisches Festwesen und bildende Kunst", in der Tat einer der *Lebenswege* Warburgs geworden ist (wenn nicht sogar sein Hauptweg), lehrt der Zusammenhang, in dem der Sachverhalt dieses früh von Burckhardt übernommenen Namens *"Festwesen"* mit dem steht, was Warburg später (seit 1905) die *"Pathosformel"* nennt (Anm. 295/1).

Nach Warburgkennern wie Gombrich wird der damit gemeinte Sachverhalt durchdacht in einer Sammlung von Notizen und Entwürfen aus den Jahren 1903 bis 1906, die Warburg selber mit der Signatur "Festwesen" gekennzeichnet hat |295| (und aus denen auch die beiden Äußerungen über "die Jünger Gobineaus" und "das Wesen des Genies" stammen, die Gombrich den kritischen Äußerungen Warburgs über den 'Cicerone' und die 'Cultur der Renaissance' an die Seite stellt, hier S. 272 / 208).

Zwei Momente sind am Sachverhalt der "Pathosformel" von gleich großer Bedeutung. Im einen Fall liegt der Akzent auf dem "Pathos" selbst, im anderen Fall auf der das Pathos "bändigenden" (oder auch schwächenden) "Formel". Das erste Moment kommt mit dem frühen Motiv der "Nymphe" überein: heftige Ausbrüche innerer und äußerer Bewegung, also von Leidenschaft in der Aktion wie in der Passion, der Grundzug der *Beunruhigung,* durch den die spätmittelalterlichen Verfestigungen in der Frührenaissance aufgebrochen werden. In diesem Fall hat die "Formel" nur vermittelnde (nicht verändernde) Bedeutung. Das anti-"mittelalterlich" Neue des "Pathos" kann dem kirchlich-traditionellen Bild- und Denkgefüge, das weiterhin lebendig bleibt, dadurch eingefügt werden, daß es selbst in einer alten, traditionellen Form, in Gestalt *antiker* "Formeln" nämlich, auftritt. Das Belebend-Befreiende *erscheint* in den vertrauten Formen römischer Sarkophage und Triumphbögen, in den vertrauten Vorstellungen griechischer Götter- und Heldensagen.

Diese Reform-Funktion der antiken "Pathosformel" demonstriert Warburg besonders prägnant (und bereits mit Verwendung dieses Begriffs) in der zuletzt erschienenen der Ghirlandajo-Studien, 'Francesco Sassettis letztwillige Verfügung", die, auch schon in der Vorrede der 'Bildniskunst'-Schrift von 1902 angekündigt, erst 1907 erschien.

[B 24] Mit den Fresken Ghibertis in der Grabkapelle Francesco Sassettis in S. Trinità, ein Jahrzehnt vor den Tornabuoni-Fresken in S. Maria Novella entstanden, beginnt die zweifache Verbindung des Kirchlichen mit dem "Weltlichen" |296| in der Bildkunst: mit zeitgenössischen Porträts und antiker Symbolik. (Aus der "letztwilligen Verfügung" Sassettis entnimmt Warburg den Kampf und Schmerz des Auftraggebers, der durch das Bildprogramm gezwungen wurde, die "alteingestammte Familiengrabstätte", I, S. 135, in S. Maria Novella zu verlassen. Nach Warburgs Annahme weigerten sich die Dominikaner von S. Maria Novella, eine Huldigung des Franziscus in ihre Kirche aufzunehmen. Oder aber, nach einer Darstellung Georg Kauffmanns (Anm. 297/1), "die dortigen Mönche duldeten keine häretische Einbeziehung antiken Bildgutes. Die Vallombroser [von S. Trinità] dachten freier. So blieb es ihnen vorbehalten, der neuartigen Dekoration zur Verwirklichung zu verhelfen und damit eines der erstaunlichsten Kunsterzeugnisse renaissancehafter Neubesinnung zu erwerben". - Das Folgende nach W., S. 156-158.) Am "Hauptportal der Kapelle" befindet sich das Tafelbild Ghirlandajos 'Die Anbetung der Hirten' [B 22/1], in dem das "weihnachtsfeierliche Programm des Bildkreises" der Kapelle

gipfelt ("die Kapelle wurde wahrscheinlich Weihnacht 1485 geweiht"). Kirchlich-flandrisch-realistische und römisch-"antik-pathetische" Bildelemente sind hier in eindrucksvoller Weise ineinander verschränkt. Warburg erinnert an die (von ihm früher behandelten) Tornabuoni-Fresken: "Ghirlandajo besaß bekanntlich ... ein archäologisches Skizzenbuch, durch dessen Pathosformeln er der Tornabuoniprosa den höheren Stil idealistisch-antiker Beweglichkeit einzuflößen suchte, da sich eben um diese Zeit die Freigelassenen der antiken pathetischen Mimik nicht mehr in andachtsvoller Distanz halten ließen", um von dem Altarbild der Sassetti-Kapelle zu sagen:

> "Wir verstehen jetzt, was der Triumphbogen im Hintergrunde der Anbetung, durch den das antikisch bewegte Gefolge der heiligen drei Könige zieht, symptomatisch andeutet: die Gegenäußerung rein künstlerischer Renaissancefreude an der bewegten Form dem mittelalterlich-religiös illustrierenden Kunstinteresse 'pro voto' gegenüber, das hier sogar das wiederer- |297| weckte Altertum geradezu zum Zeugen seiner eigenen Vergänglichkeit angesichts des neugeborenen Weltherrschers der Christenheit aufruft. - Francesco Sassetti durfte also auf diesem Bilde vor den römischen Mirabilien in gutem Glauben seine christliche Andacht zur Schau tragen, nicht weil er wie ein naiver Hirte, verständnislos für das fremdartige Gestein ringsumher, sein Gebet verrichtete, sondern weil er die unheimlich lebendigen Geister gleichsam durch ihre Eingliederung in die festgefügte christlich-mittelalterliche Gedankenarchitektur gebannt zu haben glaubte."

Während also hier (wie schon bei Botticelli und den früheren Ghirlandajo-Studien) das "Unheimliche"durch die Eingliederung in die Tradition des Maßes, die die Tradition der *Väter,* das Gesetz der Kirche ist, *"gebannt"* wird, sieht Warburg seit denselben Jahren, in denen die Sassetti-Studie erschien, in einem fast umgekehrten Akzent die Aufgabe einer Bändigung, einer Distanzierung von der Gewalt des ursprünglichen (des "primitiven") Pathos selber *in seiner Bildwerdung, im "Formel"-werden.* Das Andere nämlich, der erweiternde Akzent jener Aufzeichnungen zum 'Festwesen' zwischen 1903 und 1906 ist Warburgs eigene Beunruhigung über jenen Epochen wandelnden Zug der Unruhe: die Zweischneidigkeit, die der Preis jenes "Superlativs" an "Bewegung" ist, die Ambivalenz zwischen der Möglichkeit der "Befreiung" und der der Zerstörung, zwischen Heilung und Gefahr.

Warburg beruft sich mit dem Begriff der "Pathosformel" auf die Beobachtung, daß in den indogermanischen Sprachen *Steigerungsformeln* oft gesonderte Wurzeln haben (bonum melior, optimum). Analog dazu glaubt er wurzelverschiedene "Superlativ"-Formeln im Bildrepertoire der Malerei sehen zu können. "So kann", wie Gomrich schreibt, "Warburg erklären, daß Ghirlandajo einerseits die 'Anbetung der Hirten' des Hugo von der Goes, ein flandrisches Vorbild |298| also, übernimmt, um den 'Superlativ' frommer Andacht auszudrücken, andererseits aber auch antike

Formen verwendet, um den Superlativ leidenschaftlichen Ausdrucks zu erreichen" (E. G., S. 229). Damit verbindet Gombrich eine Notiz aus der 'Festwesen'-Mappe Warburgs:

> "Das eigentliche Objekt ihres Wetteifers war die Schilderung des innerlich oder äußerlich gesteigerten Ausdrucks der einzelnen menschlichen Erscheinung, es sei nun der innerlich religiös ergriffene, der zierlich geschmückte oder drastisch bewegliche Mensch. Ich will die Formel, die ich dafür gefunden habe, nicht überschätzen, aber es gibt eben auf dem Gebiete der bildenden Kunst ... ein Suppletivwesen, ein Austausch- und Ersatzwesen der superlativen Formen.
>
> Physiognomische Grenzwerte }
> im Augenblick der höchsten }
> Erregung (pathos) oder } > - verstärkungsbedürftig".
> tiefster Versenkung (ethos) }

Der Zusammenhang, der in dem hier an erster Stelle genannten "Grenzwert" der höchsten Erregung für Warburg zwischen Frührenaissance und Antike besteht, kennzeichnet *Werner Kaegi* in seinem Aufsatz über Aby Warburg von 1933 (s. die Anm. zu S. 259) im Anschluß an die schon in der Botticelli-Dissertation ausgesprochene Polemik Warburgs gegen die Einseitigkeit des klassizistischen Bildes des Antike folgendermaßen: "Bevor man in der Antike die Ruhe verkörpert sah, hatte man in ihr die Unruhe gesucht: Energiesymbole der Tat und des Kampfes, Ausdrucksformeln für lebhafte Bewegung körperlicher und seelischer Kräfte. Der kämpfende Herkules, Venus mit dem flatternden Haar, Fortuna, die dem Wind das geblähte Segel hinhält: all dies waren Pathosformeln, Sprengmittel gegen die eingeschlafene Feierlichkeit der spätmittelalterlichen Form. Dem apollinischen Bild der Antike, wie es die Hochrenaissance verehrte, war ein dionysisches der Früh-renaissance - Warburg selbst bedient sich der Ausdrücke Nietzsches - vorausgegangen ... Es ergaben sich also zwei |299| deutlich unterschiedene ... Einstellungen zur Antike, zwei Formen des Humanismus: die olympische und die pathetische; Warburg nennt die letztem zuweilen die prometheische; gegen Ende seines Lebens fast immer die dämonische." In diesen beiden späteren Kennzeichnungen "prometheisch" und "dämonisch" spricht sich die zunehmende Beunruhigung Warburgs über die Ambivalenz, also die Gefahrenseite dieses "Sprengmittels" aus. "Es mochte ihm scheinen", fährt Kaegi fort, "daß mit Notwendigkeit die apollinischen Formen der griechischen Götterdarstellung schließlich verloren gehen und ins Dämonische verzerrt werden mußten, um in neuer Überwindung und in einer neuen Zeit das heilige Ebenmaß wieder zu gebären. Daß aber in Griechenland zuerst jene hohen Sinnbilder der gebändigten Urkräfte geprägt worden sind, das schien ihm die entscheidende Stellung der Antike für die gesamte europäische Geschichte zu begründen. Denn jene ersten Formen überwundener Dämonie waren nicht nur historische Erinnerungszeichen an die ersten Siege des

europäischen Bewußtseins, sondern auch magisch wirksame Erinnerungsbilder, Pathosformeln, die verstummte Kräfte und eingeschlafene oder unterdrückte Energien zauberhaft jederzeit zu neuer Tätigkeit und zu neuem Ausdruck erwecken konnten " (W. K., S. 287f.).

Der Aufbau der 'Bibliothek Warburg' zu einer öffentlichen Einrichtung ist von Schülern und Freunden zu einer Zeit in die Wege geleitet worden, wo Warburg selbst für fast sechs Jahre - zwischen 1918 und 1923 - von einer schweren psychischen Erkrankung heimgesucht war. Nach der Genesung konnte er sich in seiner Heimatstadt dem weiteren Ausbau der Bibliothek und den Unternehmungen widmen, in denen er Sammlung und Gespräch, Forschung und Vortrag, "Mnemosyne" und Polis-Arbeit zu verbinden wußte. Für den Neubeginn nach der Erkrankung ist das erste Zeugnis ein Vortrag, den Warburg, noch vor den Ärzten und Patienten des Schweizer Sanatoriums, über einen sechsundzwanzig Jahre zurückliegenden Besuch bei |300| Pueblo-Indianern Nordamerikas hielt. (Anm. 301/1) Die Gelegenheit zu diesem Besuch hatte sich für Warburg bei einer privaten Amerikareise ergeben, die er am Ende desselben Jahres machen konnte, in dem der 'costumi-teatrali'- Aufsatz entstanden war. Man begreift sofort den engen Zusammenhang, in dem dieser Pueblo-Besuch mit den Archivstudien stand, die ihn in den Jahren davor wie danach in Florenz beschäftigten, wenn man bedenkt, daß hier wie dort im Mittelpunkt der festliche Tanz stand. Der Wunsch zu dem Besuch lag in dem Gespür der Differenz zwischen der modernen Renaissance-Optik und wirklicher Antikenerinnerung in jener Wendezeit. Warburg besuchte Oraiti (jene Pueblo-Siedlung in Nordamerika), um dem Florenz des Quatrocento näher zu kommen, das nach seiner Vermutung den anfänglichen ritualen *Ernst* des "Festwesens" in der Antike suchte, im Gegensatz zu der Idyllik des modernen Bildungshumanismus.

In dieser Vermutung muß Warburg angesichts des "Schlangentanzes" der Pueblo-Indianer, über den er erstmals 1897 vor dem American Club in Hamburg und dann erneut in dem Vortrag von 1923 berichtete, gleichermaßen bestätigt wie überwältigt worden sein. Die Bedeutung dieser Reiseerfahrung spricht sich in der Dauer der Erinnerung wie auch im Augenblick jenes Vortrags von 1923 aus.

> "Ich ahnte noch nicht", sagt Warburg in dem Vortrag (Anm. 301/2), "daß mir aus dieser amerikanischen Reise eben der organische Zusammenhang zwischen Kunst und Religion der 'primitiven' Völker so klar werden würde, daß ich die Identität oder die Unzerstörbarkeit des primitiven Menschen, der zu allen Zeiten derselbe bleibt, so deutlich schaute, so daß ich ihn als Organ ebenso in der Kultur der florentinischen Frührenaissance wie später in der deutschen Reformation herausstellen konnte." "Die primitive Kultur der Pueblo-Indianer offenbart dem rationalistisch entarteten |301| Europäer ein unbequemes, schmerzhaftes und darum nicht gern benutztes Hilfsmittel, seinen Glauben an ein idyllisch gemütliches Märchenland als gemeinsame Urheimat des Menschen vor dem Sündenfall der

> Aufklärung gründlich zu zerstören. Der märchenhafte Untergrund in Spiel und Kunst der Indianer ist Symptom und Beweis eines verzweifelten Ordnungsversuches dem Chaos gegenüber, kein lächelnd-behagliches Sichtreibenlassen im Flüsse der Dinge."

Man wird die Reminiszenzen an das selber "europäisch"-moderne Deutungsschema, mit denen Warburg die Erfahrung des *"mimischen"* Tanzes als *"Magie"* zu begreifen versucht, die Einsicht in den Zusammenhang von *Bild* und Tanz in die altbekannten Theorien des *"Bildzaubers"* zurückbiegt, scheiden dürfen von dem Rang und der Gültigkeit seiner Bereitschaft, Überliefertes gerade dadurch von aktueller Verfälschung zu befreien, daß es mit der Gegenwart konfrontiert wird. (Ähnliches wird man von seiner Erforschung der Geschichte astrologischer Symbole sagen dürfen.) In einem noch weiteren Sinn stellt sich diese Pflicht zur Scheidung zwischen Schema und Gang, zwischen Griff und Blick gegenüber der Verknüpfung von Bild als *"Symbol"* (als Medium) und Bild als *"sozialem Gedächtnis"* in den späteren Arbeiten Warburgs in Hamburg, darunter auch (so weit dies die wenigen von Ernst Gombrich mitgeteilten Nachlaßnotizen erkennen lassen) dem *Seminar über Jacob Burckhardt,* das Warburg, der 1929 starb, im Winter 1927/28 an der - neu entstandenen - Hamburger Universität hielt.

In der Schlußsitzung dieses Seminars vergleicht er, wie die von Gombrich mitgeteilten Notizen zeigen (E. G., S. 344-346), Burckhardt mit Nietzsche. Beide seien "Auffänger der mnemischen Welle", beide seien "sehr empfindliche Seismographen, die in ihren Grundfesten beben, wenn sie die Wellen empfangen und weitergeben müssen." Während |302| aber Nietzsche, "dessen Einziges die unbedingte Hingabe an den Glauben des Großen der Zukunft" sei, "bei diesem Versuch das Opfer seiner eigenen Ideen geworden" sei, habe Burckhardt "die Wellen aus der Region des Vergangenen empfangen, die gefährlichen Erschütterungen gefühlt und dafür gesorgt, daß das Fundament seines Seismographen gestärkt wurde. Er hat zu den äußersten Schwingungen, obgleich er sie erlitt, nie völlig und unbedenklich ja gesagt". Damit ist für Warburg einer, der weiteste, seiner anfänglichen Anstöße durch Burckhardt verbunden. Warburg sagt von Burckhardt in der gleichen Aufzeichnung:

> "Er muß mitschwingen, so daß neue Gebiete aus der verdeckten Schicht verschollener Tatsachen herausbrechen. Das Festwesen ist durch ihn wieder heraufgeholt und zwingt ihn zum Widerspiegeln eines Stücks elementaren Lebens, das vorher nicht da war, vor dessen Gestaltung er sich eigentlich fürchtete."

Warburg vergleicht Burckhardts "Art des Sehertums" mit dem Turmblick des Lynkeus, und er beschließt diesen Passus:

> " ... er war ein Aufklärer, der aber nie etwas anderes hat sein wollen als ein

einfacher Lehrer."

e "Der Staat als Kunstwerk"

1 Die "berechnete Schöpfung"

In dem *ersten* und im *letzten* Abschnitt der 'Cultur der Renaissance' - schwer entscheidbar, ob man besser sagt: die 'Mitte' umrahmend, oder: das Einzelne 'fundierend' (Anm. 303/1) - behandelt Burckhardt diejenigen Zeugnisse der italienischen Renaissance, die (nach der späteren "Potenzen"-Lehre) den beiden stabilen Potenzen" des *Staates* und der *Religion* zugehören, den beiden Faktoren also, die für den |303| *Historiker* der Renaissance in der Tat das Fundament bedeuten würden. Der *erste* Abschnitt handelt von der staatlichen, militärischen und kirchlichen *Macht,* der letzte von der *"Moralität"* (wobei das Unmoralische überwiegt), sowie von den Wandlungen und Krisen, den Maßen und Wegen der *"Religion"* (wobei die Irrwege, die "Verflechtung von antikem und neuerm Aberglauben", ein eigenes Kapitel ausmachen).

Im Unterschied zur *eigentlichen* 'Neuzeit' (die erst mit dem 17. und 18. Jahrhundert beginnt) fällt bei dieser Epoche auch für die im engeren Sinn 'historischen', also die politischen Analysen des Zeitraums der *Religion* noch immer ein maßgebliches Gewicht zu. Sie wird hier - via negationis - zum Epochenschlüssel, denn an ihr ermißt sich seit den ersten Versuchen, diesen Zeitraum vom 'Mittelalter' abzuheben, das weltgeschichtlich Neue. 'Wiedergeburt der Antike', 'Humanismus' - das meint für die Verfechter dieser Titel das Bekenntnis zum 'Menschen' als ausdrückliche *Verabschiedung* der 'Religion', sei es nun im Sinne einer Befreiung aus der kirchlichen Bindung, sei es im Sinne eines Verlustes der traditionellen Ordnung. Es scheint ja, als ob das *historische* Charakteristikum der 'Renaissance' das mit diesem Titel angesprochene *Heidentum* ist, dieser bewunderte und gescholtene, sinnenfreudige und amoralische *'Welt'-Enthusiasmus,* der sich in der Folge zu jener universal-europäischen 'Säkularisierung' ausgeweitet hat, der die modernen *'Welt'-Eroberungen* zugehören, der Nationalismus, der Kolonialismus, der Industrialismus. Der 'kulturhistorischen' (der literarisch-ästhetischen) Erscheinung des humanistischen Antikenstudiums käme danach die historische Bedeutung dieser Horizontwende vom 'christlichen' Mittelalter zur 'weltlichen' Neuzeit zu. Die humanistische Kultur dieser Zeit in ihrer Relativierung der mittelalterlichen Dominanz der Kirche wäre danach ein Symptom jener fundamentalen Veränderung, die die 'wirkliche', die politische Geschichte prägt. |304|

Burckhardts 'Cultur der Renaissance in Italien' macht sich dieses Schema nicht zu eigen. Der Schlußabschnitt 'Sitte und Religion' würdigt neben den Zeichen der 'Verweltlichung' auch die Zeichen einer geänderten, aber darin großen neuen Religiosität. Achtet man auf das Ganze der vielfältigen Beispiele Burckhardts, dann

ist die Renaissance nicht so sehr dadurch bestimmt, daß sie 'die Religion' verabschiedet, als viel eher dadurch, daß sie die christlich-kirchliche Religiosität des Mittelalters verwandelt. Wollte man den Grundzug der Neuzeit in der entschiedenen 'Säkularisierung' sehen, dann gehörte für Burckhardts Verständnis die Renaissance noch nicht zur Neuzeit. Was *Burckhardt* für neuzeitlich, für "modern" hält, das ist überhaupt nicht in dem Schema von Bejahung oder Verneinung 'der Religion' (Bindung oder Emanzipation) unterzubringen. Es ist vielmehr ein Unterschied, der der "Potenz" der Religion immanent ist. Worin Burckhardt das *Neuzeitlich-Moderne* innerhalb der Renaissance sieht, das sucht er gleich zu Beginn in dem Abschnitt über den *"Staat"* in der italienischen Renaissance zu zeigen.

Dessen Grundmerkmale heißen: *"Unbedingtheit"* (S. 37), *"Schrankenlosigkeit des Berechnens"* (S. 61), *Konstruktion* (S. 57) und *Dynamik* (S. 47). Und sie sind nicht die Folgen einer Säkularisierung. Sie sind in dem gleichen Maß mit einer - nur verwandelten - Religiosität verbunden, wie - *auf andere Weise* - das Erwachen der "Persönlichkeit", die Entdeckung der "Landschaft" oder jene "Objektivierung" der Natur, in der die moderne Bereitschaft zur Erkenntnis von Naturgesetzen beruht. (Anm. 305/1)

Erscheinungen, denen offensichtlich Burckhardts Sympathie gehört, und solche, die er verabscheut, überschneiden sich hier. Und in beiden Fällen wird Burckhardt nicht müde, das *Neue* der Renaissance schon in einzelnen Zeugnissen der Zeit des(späteren) Mittelalters vorgebildet zu sehen. |305|

Das gilt für den "modernen Ruhm" bei *Dante* wie für die moderne "Staatskunst" bei *Friedrich II. von Hohenstaufen*.

Der erste Abschnitt stellt an den italienischen Stadtstaaten und (abschließend) den Renaissance-Päpsten nicht nur in aller Schärfe die "ganz merkwürdige Mischung" von "Gutem und Bösem" (S. 10) heraus. Das Schwergewicht des ersten Abschnitts eines Buches, das lange Zeit als die ästhetische Verherrlichung des 'Renaissance-Menschen' galt, liegt auf dem Bösen: den großen und kleinen "Tyrannen" dieser Zeit. Lobenswertes wie die besonnen-liberale Innenpolitik Venedigs (S. 44, S. 61), die bürgernahe Lebens-und Regierungsweise Fredericos von Urbino (S. 30f.), der Einklang, in dem bei Pius II. die Politik des Amtes (S. 61) mit seiner Altertumsleidenschaft und seinem Landschaftsgenuß steht, ihn als einen "halben Heiligen" erscheinen läßt (S. 203), ist in diesem Abschnitt Ausnahme. Den *"Typus"* des staatlichen Lebens der Renaissance glaubt Burckhardt am deutlichsten "in den Tyrannenstaaten" betrachten zu können (S. 2). Und dieses Vorhaben leitet er mit einem "Vorbild" aus dem hohen Mittelalter ein:

> "Der innere Zustand der von Gewaltherrschern regierten Territorien hatte ein berühmtes Vorbild an dem Normannen-reiche von Unteritalien und Sizilien, wie

> Kaiser Friedrich II. es umgestaltet hatte. Aufgewachsen unter Verrat und Gefahr in der Nähe von Sarazenen, hatte er sich frühe gewöhnt an eine völlig objektive Beurteilung und Behandlung der Dinge, der erste moderne Mensch auf dem Throne. ... Friedrichs Verordnungen laufen auf die völlige Zernichtung des Lehnstaates, auf die Verwandlung des Volkes in eine willenlose, unbewaffnete im höchsten Grade steuerfähige Masse hinaus. Er zentralisierte die ganze richterliche Gewalt und die Verwaltung in einer bisher für das Abendland unerhörten Weise; kein Amt mehr durfte durch Volkswahl besetzt werden, bei Strafe der Verwüstung des betreffenden Ortes und |306| Degradation der Bürger zu Hörigen. Die Steuern, beruhend auf einem umfassenden Kataster und auf mohammedanischer Routine, wurden beigetrieben mit jener quälerischen und grausemen Art, ohne welche man dem Orientalen freilich kein Geld aus den Händen bringt. Hier ist kein Volk mehr, sondern ein kontrollierbarer Haufe von Untertanen, die z. B. ohne besondere Erlaubnis nicht auswärts heiraten und unbedingt nicht auswärts studieren dürfen; - die Universität Neapel übte den frühesten bekannten Studienzwang, während der Orient seine Leute wenigstens in diesen Dingen frei ließ. ... Friedrich krönt sein Regierungssystem durch eine Ketzerinquisition, die nur um so schuldvoller erscheint, wenn man annimmt, er habe in den Ketzern die Vertreter freisinnigen städtischen Lebens verfolgt " (S. 2f.).

Der "Vicarius und Schwiegersohn" dieses "zentralisierenden Kaisers", Ezzelino da Romano, sei "als politisches Vorbild für die Folgezeit nicht minder wichtig als sein kaiserlicher Beschützer" (S. 3):

> "Alle bisherige Eroberung und Usurpation des Mittelalters war entweder auf wirkliche oder auf vorgegebene Erbschaft und andere Rechte hin oder gegen die Ungläubigen oder Exkommunizierten vollbracht worden. Hier zum erstenmal wird die Gründung eines Thrones versucht durch Massenmord und endlose Scheußlichkeiten, d.h. durch Aufwand aller Mittel mit alleiniger Rücksicht auf den Zweck. Keiner der Spätern hat den Ezzelino an Kolossalität des Verbrechens irgendwie erreicht, auch Cesare Borgia nicht, aber das Beispiel war gegeben, und Ezzelinos Sturz war für die Völker keine Herstellung der Gerechtigkeit und für künftige Frevler keine Warnung."

Der "Aufwand aller Mittel mit alleiniger Rücksicht auf den Zweck": *das* ist hier das Moderne. Dieser *neue Geist der Politik:* "der Staat als berechnete, bewußte Schöpfung" |307| ist das, was Burckhardt mit der Oberschrift dieses ersten Abschnitts der 'Cultur der Renaissance in Italien' im Auge hat: "Der Staat als Kunstwerk".

Um diesen Titel zu begreifen, muß man den *Sachverhalt,* auf den er abzielt, und Burckhardts *moralisches Urteil* gleichermaßen aufnehmen. Eines läßt sich dabei sogleich sagen: Burckhardts Denken 'ästhetisch' nennen zu wollen, ist nur möglich, wenn man statt zu lesen, was er sagt, nur registriert, worüber er redet, um sich damit

lediglich bekräftigen zu lassen, was man von diesem 'Kulturhistoriker' ohnehin schon erwartet: daß dieses Buch über die Kultur der Renaissance eine Verherrlichung dieses Zeitalterssein müsse; und eine Verherrlichung *dieses* Zeitalters nur die Propagierung eines 'ästhetischen' Lebensideals sein könne: 'der Künstler' und 'die Kunst' das Muster aller anderen Lebensformen.

Die Formel von Staat als "Kunstwerk" wird man weniger voreingenommen lesen, wenn man erst einmal davon absieht, daß der Autor dieses Kapitels auch Kunsthistoriker der Renaissance ist. Burckhardt nimmt mit dem Gebrauch der Formel "Staat als Kunstwerk" *Machiavellis* Sprachgebrauch auf. Ein Hauptwerk Machiavellis sind die 'Sieben Bücher über die Kriegskunst' (Dell' arte della guerra sette libri'). Im Zusammenhang damit, daß es in Italien "zuerst eine Wissenschaft und Kunst des ... Kriegswesen gab" (S. 68), sagt Burckhardt von diesem Werk Machiavellis: "Der größte Dilettant, der je als solcher im Kriegswesen aufgetreten ist, Macchiavelli, schrieb damals seine 'arte della guerre'" (S. 69).

Der Ausdruck "Staatskunst" findet sich bei Machiavelli in einem Brief vom 10. Dezember 1513 an Francesco Vettori, einem Freund, der damals der florentinische Gesandte in Rom war. In diesem (berühmt gewordenen) Brief erläutert Machiavelli seine noch ungedruckte Arbeit über 'den Fürsten' |308| ('Il principe'). Die Medici (die ihn zu seinem Schmerz bei ihrer Rückkehr aus dem diplomatischen Dienst entlassen hatten) sollten damit, so erklärt er dem Freund, an seine einstigen politischen Hilfen erinnert werden, sie sollten sehen, "daß ich das Studium der Staatskunst betrieben habe" ("che io sono stato a studio del'arte dell stato") (Anm. 309/1).

In diesem *alten* Sinn von 'Kunst', von 'ars', der die Übersetzung des griechischen Wortes 'techne' ist (und in Wendungen wie Steuermannskunst, Heilkunst, Kochkunst noch nachklingt) nimmt Burckhardt hier den Namen "Staatskunst" auf. Auf dieser präästhetischen Sprachgrundlage wird der Name "Kunst" für ihn in demjenigen Geschichtsbereich, für den er bei der Planung dieses Buches "Politica, Krieg, Papsttum" notierte (Kaegi IV, S. 668; s. hier Anmerkung zu S. 239), zur Kennzeichnung des *weltgeschichtlich Neuen* der italienischen Renaissance.

In der Renaissance und seit der Renaissance wird das Tun des Staatsmanns (des Inhabers der Macht) in einer betonten, in einer potenzierten Weise zu einer 'Kunst'.

Daß die Übernahme dieses 'technischen' Gebrauchs von 'Kunst' an dieser Stelle und in diesem Buch berechtigt ist, darauf verweist die Nachbarschaft zwischen neuer Staats- und neuer Bild-Struktur in diesem Zeitraum. Ebenso nämlich, wie jetzt erst der *moderne* Begriff von 'ars', von 'Kunst' als menschlicher *Bild-Schöpfung* und eben damit als *Welt-Schöpfung* auftritt (Anm. 309/2), ebenso gibt es auch erst seit dieser Zeit in dem uns vertrauten Sinn als einer eigenen, in sich selbst gegründeten und um ihrer selbst willen betriebenen, *autonomen Region* den 'Staat'. (Ein Zeichen für diese

Autonominierung des Machtgewinns und der Machterhaltung ist in der Sprache unserer Tage der Gebrauch des Wortes 'Strategie'.) Man verriegelt sich das Verständnis Burckhardts, wenn man den moralischen - und gerade nicht ästhetischen - Horizont seiner Art des Erkennens *ein*-fach begreift und meint, |309| er wähle aus. Seine Bewunderung Raffaels, seine Verachtung der Tyrannei unter Kondottieren, Fürsten und Päpsten dieser Zeit gehören demselben Anfang der Moderne zu, den der Titel 'Der Staat als Kunstwerk' zunächst in seinem finsteren Aspekt betont.

Die Möglichkeit, die 'Chance' des Hellen wird nur auch hier nicht geleugnet. Gleich die programmatische Einleitung des ersten Abschnitts (das ist der zweite Absatz, dem eine knappe Einleitung zum ganzen Buch vorausgeht) skizziert die *Doppeldeutigkeit* dieses Zeitalters:

> "Der Kampf zwischen den Päpsten und den Hohenstaufen hinterließ zuletzt Italien in einem politischen Zustande, welcher von dem des übrigen Abendlandes in den wesentlichsten Dingen abwich. Wenn in Frankreich, Spanien, England das Lehnssystem so geartet war, daß es nach Ablauf seiner Lebenszeit dem monarchischen Einheitsstaat in die Arme fallen mußte, wenn es in Deutschland wenigstens die Einheit des Reiches äußerlich festhalten half, so hatte Italien sich ihm fast völlig entzogen. Die Kaiser des 14. Jahrhunderts wurden im günstigsten Fall nicht mehr als Oberlehnsherrn, sondern als mögliche Häupter und Verstärkungen schon vorhandener Mächte empfangen und geachtet; das Papsttum aber mit seinen Kreaturen und Stützpunkten war gerade stark genug, jede künftige Einheit zu verhindern, ohne doch selbst eine schaffen zu können. Zwischen den beiden waren eine Menge politischer Gestaltungen - Städte und Gewaltherrscher - teils schon vorhanden, teils neu emporgekommen, deren Dasein rein tatsächlicher Art war. In ihnen erscheint der moderne europäische Staatsgeist zum erstenmal frei seinen eigenen Antrieben hingegeben; sie zeigen oft genug die fessellose Selbstsucht in ihren furchtbarsten Zügen, jedes Recht verhöhnend, jede gesunde Bildung im Keim erstickend; aber wo diese Richtung überwunden oder irgendwie aufgewogen wird, da tritt ein neues Lebendiges in die Geschichte: der Staat als berechnete, bewußte Schöpfung, als Kunstwerk " (S. 1f.). |310|

Damit leitet Burckhardt seine Betrachtung des neuen Staats-Zustandes in dem "vollständigern, deutlicher ausgesprochenen Typus desselben in den Tyrannenstaaten" ein, die er mit dem genannten mittelalterlichen "Vorbild" des süditalienischen Normannenreichs Kaiser Friedrich II. beginnt. Dieser Anfang wie das Ganze dieses Abschnitts lehrt, daß eine Hoffnung, die der Schluß jener Einleitung noch wecken könnte, trügt: als ob der Staat "als Kunstwerk" ein Vollendungszustand des "modernen europäischen Staatsgeistes" sein könnte, dem gegenüber "die fessellose Selbstsucht in ihren furchtbarsten Zügen" nur ein unglückliches Durchgangsstadium darstellt. Wenn auch so "bewußte Schöpfungen" des Staates wie in Venedig und Florenz manche Willkür kleiner und großer Tyrannen aufwiegen, das "neue

Lebendige", das jetzt in die Geschichte getreten ist, *umschließt* mit dem Vorzug der Bewußtheit auch die Schattenseiten der Maßlosigkeit. In dem Kapitel über Florenz fügt Burckhardt dem Fazit: "Die Florentiner sind in manchen großen Dingen Vorbild und frühster Ausdruck der Italiener und der modernen Europäer überhaupt", noch die Bemerkung hinzu: "und so sind sie es auch mannigfach für die Schattenseiten". Daß Burckhardt darin einen Wesenszug der modernen "Staatskunst" sieht, sagt die von ihm an dieser Stelle ausgesprochene Überzeugung: "Der große moderne Irrtum, daß man eine Verfassung *machen,* durch Berechnung der vorhandenen Kräfte und Richtungen neu produzieren könne" (S. 57). In diesem Kapitel kennzeichnet Burckhardt den "Staatskünstler" an der Innenpolitik von Florenz und Gedanken Machiavellis. In der Einleitung des folgenden Kapitels, das das Verhältnis der italienischen Staaten "zu einander und zum Ausland" als ein "Werk der Kunst" herausstellt (S. 61), findet diese *wesenhafte* Doppeldeutigkeit ihre eindrücklichste Formulierung:

> "Die völlig objektive, von Vorurteilen wie von sittlichen Bedenken freie Behandlung der internationalen Dinge erreicht bisweilen eine Vollendung, in welcher sie elegant und großartig erscheint, während das Ganze den Eindruck eines bodenlosen Abgrundes hervorbringt." - Burckhardt setzt noch hinzu: "Diese Ränke, Liguen, |311| Rüstungen, Bestechungen und Verrätereien machen zusammen die äußere Geschichte des damaligen Italiens aus."

Dem ersten Hinweis auf den Abschnitt-Titel in der *Einleitung* wird man also zweierlei entnehmen dürfen. Erstens, daß Burckhardt die moderne - die "berechenbare", "bewußte" - Struktur des Staates zwar nicht mit verwerflichen Symptomen ihrer Vor- und Frühgeschichte gleichsetzt, wohl aber "Gutes und Böses" hier im Wesen dieser "Kunst"-Struktur verbunden sieht. Wie weit entfernt von einer angemessenen Ausprägung der Staats-"Kunst" jene Kondottieren, die er selbst "absolute Frevler" nennt (S. 15), oder dann Sixtus IV. oder Cesare Borgia im Umkreis der Päpste (S. 72-81) waren, läßt er selber offen. Und zweitens, daß Burckhardts 'Cultur der Renaissance' nicht darin ihren aktuellen Anstoß haben kann, daß er das Muster einer Welt begrüßen würde, in der *alles* "Kunstwerk" ist. Die Eingangserklärung des Buches ist ein Wink, daß der Verfasser des 'Cicerone' mit dieser 'Culturgeschichte' der italienischen Renaissance die *Unterschiede* zwischen legitimer Kunst und usurpierter Kunst nicht verwischen will.

2 Die "absolute Machtvollkommenheit"

Diese nicht verwischende, sondern scheidende Doppeldeutigkeit spricht sich in der kleinen Reihe von Grundbestimmungen oder Grundmerkmalen aus, die den Staat als "Kunstwerk" kennzeichnen. "Die größern und kleinern Gewaltherrschaften des 14.

Jahrhunderts", die Burckhardt im zweiten Kapitel behandelt, unterschieden sich zwar nicht durch "ihre Missetaten", aber doch "als nun ganz auf sich gestellte und danach organisierte Staaten" von dem Normannenreich Friedrich II. von dein Burckhardt noch im Einleitungskapitel sprach. So lautet die Eingangsbemerkung dieses zweiten Kapitels:

> "Die bewußte Berechnung aller Mittel, wovon kein damaliger |312| außeritalienischer Fürst eine Idee hatte, verbunden mit einer innerhalb der Staatsgrenzen fast absoluten Machtvollkommenheit, brachte hier ganz besondere Menschen und Lebensformen hervor " (S. 4).

Der Zug des *"Berechnens"* wird (im nächsten Kapitel 'Tyrannis des 15. Jahrhunderts') beispielhaft geschildert an *Jacopo Sforza,* dem Vater des "noch ruhmvolleren" Francesco Sforza (S. 17) aus dem Mailänder Fürstengeschlecht. Schon im Elternhaus Jacopos war "die ganze Wohnung lauter Arsenal und Wachstube, auch Mutter und Töchter völlig kriegerisch". Eine der Schwestern nimmt, als er bei einem Feldzug gegen das Königreich Neapel in Gefangenschaft geraten ist, "eigenhändig die königlichen Unterhändler gefangen und rettet ihn durch dieses Pfand vom Tode".

> "Es deutet schon auf Absichten von Dauer und Tragweite, daß Jacopo in Geldsachen äußerst zuverlässig war und deshalb auch nach Niederlagen Kredit bei den Bankiers fand; daß er überall die Bauern gegen die Lizenz der Soldaten schützte und die Zerstörung der eroberten Städte nicht liebte; vollends aber, daß er seine ausgezeichnete Konkubine Lucia (die Mutter Francescos) an einen anderen verheiratete, um für einen fürstlichen Ehebund verfügbar zu bleiben. Auch die Vermählungen seiner Verwandten unterlagen einem gewissen Plan " (S. 16).

Den Sohn Francesco warnte er vor Unbesonnenheit.

> "Vor allem aber besaß er die Persönlichkeit, wenn nicht eines großen Feldherrn, doch eines großen Soldaten, einen mächtigen, allseitig geübten Körper, ein populäres Bauerngesicht, ein wunderwürdiges Gedächtnis, das alle Soldaten, alle ihre Pferde und ihre Soldverhältnisse von vielen Jahren her kannte und aufbewahrte. Seine Bildung war nur italienisch; alle Muße aber wandte er auf Kenntnis der Geschichte und ließ griechische und lateinische Autoren für seinen Gebrauch übersetzen " (S. 16f.). |313|

Daß das"Berechnen" den Grundzug dessen ausmacht, was den Staat zum "Kunstwerk" macht, zeigt fast jede der Formulierungen, die in diesem ersten Abschnitt den Titelgedanken ansprechen. (Wahrscheinlich hat sich Burckhardt erst während oder nach der Niederschrift dieses Abschnitts über "Politica, Krieg, Papsttum" der Renaissance zu dem - dann so berühmt gewordenen - Titel entschlossen.) Von *Federico von Urbino* heißt es (in dem Kapitel über "die größern

Herrscherhäuser" des 15. Jahrhunderts), nicht nur der Staat, auch der Hof seien hier "ein wohlberechnetes und organisiertes Kunstwerk" (S. 30). Daß Burckhardt mit einer solchen Wendung sagen will: ein "Kunstwerk", *weil* "wohlberechnet und organisiert", sagt der Anfang des Kapitels 'Auswärtige Politik der italienischen Staaten':

> "Wie nun die meisten der italienischen Staaten in ihrem Innern Kunstwerke, d.h. bewußte, von der Reflexion abhängige, auf genau berechneten sichtbaren Grundlagen ruhende Schöpfungen waren, so mußte auch ihr Verhältnis zu einander und zum Ausland ein Werk der Kunst sein " (S. 61).

Diesen Kern-Satz erläutert Burckhardt, indem er vorausschickt, was die folgenden Beispiele dieses Kapitels lehren werden. (Die Schlußbemerkung dieses Passus haben wir schon einmal oben, S. 311 / 234 , zitiert.)

> Daß diese italienischen Staaten "fast sämtlich auf ziemlich neuen Usurpationen beruhen, ist für ihre auswärtigen Beziehungen so verhängnisvoll wie für das Innere. Keiner erkennt den andern ohne Rückhalt an; dasselbe Glücksspiel, welches bei Gründung und Befestigung der eigenen Herrschaft gewaltet hat, mag auch gegen den Nachbar walten. Hängt es doch gar nicht immer von dem Gewaltherrscher ab, ob er ruhig sitzen wird oder nicht. Das Bedürfnis, sich zu vergrößern, sich überhaupt zu rühren ist allen Illegitimen eigen. |314|
>
> So wird Italien die Heimat einer 'auswärtigen Politik', welche dann allmählich auch in andern Ländern die Stelle eines anerkannten Rechtszustandes vertreten hat. Die völlig objektive, von Vorurteilen wie von sittlichen Bedenken freie Behandlung der internationalen Dinge erreicht bisweilen eine Vollendung, in welcher sie elegant und großartig erscheint, während das Ganze den Eindruck eines bodenlosen Abgrundes hervorbringt " (S. 61).

Diesen Einleitungsgedanken des Kapitels über die Außenpolitik nimmt Burckhardt an seinem Ende wieder auf, in dem er den Grundzug der *"Objektivität*", d.h. der"Vorurteilslosigkeit" (S. 65), der der italienischen "Staatskunst" (S. 65) ihren *modernen* Charakter gibt, in mehrfacher Hinsicht gegen das "nordische" Mittelalter abgrenzt. (Nummerierung und Hervorhebungen vom Verf.)

> (1.) "Hier gibt es kein *Lehnswesen im nordischen Sinne* mit künstlich abgeleiteten Rechten, sondern die Macht, welche jeder besitzt, besitzt er (in der Regel) wenigstens faktisch ganz." (2.) "Hier gibt es *keinen Geleitsadel*, welcher im Gemüt der Fürsten den abstrakten Ehrenpunkt mit all seinen wunderlichen Folgerungen aufrecht hielte, sondern Fürsten und Ratgeber sind darin eins, daß nur nach der Lage der Dinge, nach den zu erreichenden Zwecken zu handeln sei." (3.) "Gegen die Menschen, die man benützt, gegen die Verbündeten, woher sie auch kommen

mögen, existiert *kein Kastenhochmut,* der irgendjemand abschrecken könnte, und zu allem Überfluß redet der Stand der Kondottieren, wo die Herkunft völlig gleichgültig ist, vernehmlich genug von der wirklichen Macht." (4.) "Endlich kennen die Regierungen, als gebildete Despoten, ihr eigenes Land und die Länder ihrer Nachbarn ungleich genauer, als ihre nordischen Zeitgenossen die ihrigen, und *berechnen die Leistungsfähigkeit von Freund und Feind* in ökonomischer wie in moralischer Hinsicht bis ins einzelne; sie erscheinen, trotz den schwersten Irrtümern, als geborene Statistiker " (S. 66). |315|

Die Bedeutung, man kann fast sagen: Schlüsselbedeutung, die der *Statistik* in diesem Abschnitt über den Staat als "Kunstwerk" zukommt, kann eine Bemerkung Burckhardts über *Venedig* illustrieren. Bei der Schilderung der auswärtigen Politik dieses Stadtstaates erläutert Burckhardt die Rolle der Statistik beim Übergang von "festen" zu "beweglichen" - also von statischen zu dynamischen, von traditionsbestimmten zu programmierten - Wirklichkeitsmaßstäben:

"Eine Macht, deren Grundlagen so kompliziert, deren Tätigkeit und Interessen auf einen so weiten Schauplatz ausgedehnt waren, ließe sich gar nicht denken ohne eine großartige Übersicht des Ganzen, ohne eine beständige Bilanz der Kräfte und Lasten, der Zunahme und Abnahme. Venedig möchte sich wohl als den Geburtsort der modernen Statistik geltend machen dürfen, mit ihm vielleicht Florenz und in zweiter Linie die entwickeltern italienischen Fürstentümer. Der Lehnsstaat des Mittelalters bringt höchstens Gesamtverzeichnisse der fürstlichen Rechte und Nutzbarkeiten (Urbarien) hervor; er faßt die Produktion als eine stehende auf, was sie annäherungsweise auch ist, so lange es sich wesentlich um Grund und Boden handelt. Diesem gegenüber haben die Städte im ganzen Abendlande wahrscheinlich von frühe an ihre Produktion, die sich auf Industrie und Handel bezog, als eine höchst bewegliche erkannt und danach behandelt, allein, es blieb - selbst in den Blütezeiten der Hansa - bei einer einseitig kommerziellen Bilanz. Flotten, Heere, politischer Druck und Einfluß kamen einfach unter das Soll und Haben eines kaufmännischen Hauptbuches zu stehen. Erst in den italienischen Staaten vereinigen sich die Konsequenzen einer völligen politischen Bewußtheit, das Vorbild mohammedanischer Administration und ein uralter starker Betrieb der Produktion und des Handels selbst, um eine wahre Statistik zu begründen. Der unteritalische Zwangsstaat Kaiser Friedrich II. war einseitig auf Konzentration der Macht zum Zwecke eines Kampfes |316| um Sein und Nichtsein organisiert gewesen. In Venedig dagegen sind die letzten Zwecke Genuß der Macht und des Lebens, Weiterbildung des von den Vorfahren Ererbten, Ansammlung der gewinnreichsten Industrien und Eröffnung stets neuer Absatzwege " (S. 47).

Die "völlige politische Bewußtheit" wird hier, in der "modernen Statistik", in ihrem Zusammenhang mit der modernen Verfassung und Bedeutung von Industrie und Handel erkannt. Zwischen dem "Zwangsstaat" Kaiser Friedrichs II. und dem "Genuß

der Macht und des Lebens" liegt der neuzeitliche Ansatz von Wirklichkeit als des zu *Produzierenden.* Als Konsequenzen dieses neuen Wirklichkeitskonzeptes sieht Burckhardt "Lichtblicke von erster Schönheit" in den"politischen Perspektiven", die *Machiavelli* in den *'Discorsi'* erörtert:

> "Er erkennt z. B. das Gesetz einer fortschreitenden, und zwar stoßweise sich äußernden Entwicklung der Republiken an und verlangt, daß das Staatswesen beweglich und der Veränderung fähig sei, indem nur so die plötzlichen Bluturteile und Verbannungen vermieden würden " (S. 59).

Der "Staatskunst" entspricht die "Kriegskunst". Diesen Namen hat Machiavelli selbst zum Titel eines Buches gemacht ("arte della guerra"). Und hier beruft sich, wie wir zu Beginn dieses Stückes schon sagten (S. 308 / 232), Burckhardt auch auf ihn. Staatskunst und Kriegskunst sind nicht dasselbe wie Virtuosität (so sehr diese auch mit gefordert sein kann). Das Auszeichnende - hier, bei der Kriegskunst, nun zuerst im schrecklichen Sinn - ist die Ortsveränderung dieser Fähigkeit von einem Mittel zu einem Selbstzweck. Der Krieg wird zum "Kunstwerk", wo Strategie und Taktik autonom werden:

> "Bei den Italienern ... herrschte am frühesten das in solchen Dingen anders geartete Söldnerwesen vor, und auch die frühe Ausbildung der Feuerwaffen trug ihrerseits dazu bei, den Krieg gleichsam zu demokratisieren, nicht nur weil die festesten Burgen vor den Bombarden er- |317| zitterten, sondern weil die auf bürgerlichem Weg erworbene Geschicklichkeit des Ingenieurs, Stückgießers und Artilleristen in den Vordergrund trat ... In Italien gab es zuerst eine Wissenschaft und Kunst des gesamten im Zusammenhang behandelten Kriegswesens; hier zuerst begegnen wir einer neutralen Freude an der korrekten Kriegsführung als solcher, wie dies zu dem häufigen Parteiwechsel und zu der rein sachlichen Handlungsweise der Kondottieren paßte " (S. 67f.). (Anm. 318/1)

Burckhardts Rede von der "völligen Objektivität" meint nicht so sehr den Gegensatz zu Subjektivität, als den zu Bedingtheit. In dem Kapitel über 'die Gegner der Tyrannis' sagt Burckhardt: "So wie die Herrschaft eine unbedingte, aller gesetzlichen Schranken entledigte, so ist auch das Mittel der Gegner ein unbedingtes" (S. 37). "Staatskunst" oder (mit Dolf Sternberger) "Herrschaftskunst" und "Kriegskunst", das meint den modernen Zug zu einer l'art pour l'art der Macht. In diesem genauen Sinn eines weltgeschichtlichen Novums wird man Burckhardts Wendung von der "absoluten Machtvollkommenheit" (hier S. 313 / 235) zu lesen haben. Die Macht ist zum Absolutum geworden in *dem* Sinn, in dem Machiavelli von der "potesta assoluta", der unbeschränkten Gewalt spricht. (Anm. 318/2)

3 Die "unbedingte Sachlichkeit"

Was bedeutet dieser Anfang der 'Cultur der Renaissance' für das ganze Buch? Was bedeutet er für die - in diesem Buch als eignes Thema ausgeklammerte - Kunst selbst?

Der prä-ästhetische Begriff des Namens 'Kunst' als Technik des Hervorbringens (und Erhaltens) überhaupt wird auch bei der Beschreibung anderer Lebensformen von Burckhardt gebraucht. So erläutert er in dem Abschnitt über 'die Geselligkeit und die Feste' seinen Gedanken von der Voll- |318| endung der "Persönlichkeit" (des "Individuums") am Beispiel des *Cortigiano:*

> "Je weniger nun die Unterschiede der Geburt einen bestimmten Vorzug verliehen, desto mehr war das Individuum als solches aufgefordert, all seine Vorteile geltend zu machen; desto mehr mußte auch die Geselligkeit sich aus eigener Kraft beschränken und veredeln. Das Auftreten des Einzelnen und die höhere Form der Geselligkeit werden ein freies, bewußtes Kunstwerk " (S. 248).

Auch hier sind offensichtlich die Adjektive ("frei" und "bewußt") *Wesenszüge* des Substantivs. Und dieses, die Kunst, ist nicht ausdrücklich als Werk der 'schönen Künste' angesprochen. Bestimmend für das Wort ist die von externen Bedingungen befreite Schaffenskraft - sowohl des Einzelnen als auch der hier mit ihm verbündeten "Geselligkeit" im Ganzen.

Ein kurzer Absatz leitet von Burckhardts Schilderung der "äußeren Verfeinerung des Lebens" am Beispiel des Cortigiano zu einem Passus über die "Sprache als Basis der Geselligkeit" über. Diese Überleitung lautet:

> "Die höhere Geselligkeit, die hier als Kunstwerk, als eine höchste und bewußte Schöpfung des Volkslebens auftritt, hat ihre wichtigste Verbindung und Grundlage in der Sprache " (S. 254).

Das Moment der Schönheit, das in dieser Bemerkung den Gedanken an das Werk der Bau- und Bildkunst mit anklingen läßt, tritt noch stärker hervor, wenn Burckhardt - an einer späteren Stelle dieses Abschnitts über die Geselligkeit und die Feste- vom "Hauswesen" und dem "Familienleben" der Renaissance handelt, dem er mit "unserem" (also dem nordischen) Mittelalter teils das Fehlen einer bewußten, reflektierten, die Bildungsweise selbst zum Ziel erhebenden Gestaltung, teils das Fehlen der Häuslichkeit überhaupt entgegenstellt:

> "Das Hauswesen unseres Mittelalters war ein Produkt der herrschenden Volkssitte oder, wenn man will, ein |319| höheres Naturprodukt, beruhend auf den Antrieben

der Völkerentwicklung und auf der Einwirkung der Lebensweise je nach Stand und Vermögen. Das Rittertum in seiner Blütezeit ließ das Hauswesen unberührt; sein Leben war das Herumziehen an Höfen und in Kriegen. ... Die Renaissance zuerst versucht auch das Hauswesen mit Bewußtsein als ein geordnetes, ja als ein Kunstwerk aufzubauen. Eine sehr entwickelte Ökonomie und ein rationeller Hausbau kommt ihr dabei zu Hilfe, die Hauptsache aber ist eine verständige Reflexion über alle Fragen des Zusammenlebens, der Erziehung, der Einrichtung und Bedienung " (S. 271).

Die Steigerung "ja, als ein Kunstwerk" meint hier die Sublimierung des bewußten Ordnens, die Reflexion aller Wohn-und Wohnlichkeitsgesetze, die Kenntnis aller Mittel ihrer Herstellung, die Umsicht im Erlernen und Gebrauchen dieser Mittel. Diese Reflexion der Zwecke und Beherrschung ihrer Mittel kann auch die Wohnung und das Wohnen zu einem "Kunstwerk" machen - in diesem Fall nun auch in dem für uns gewohnten Sinn des Wortes 'Kunst'.

Der Zusammenhang, der in diesem Doppelsinn des Wortes "Kunstwerk" bei Burckhardt aufscheint, ist der alte Sinn des Namens *techne*, mit dem die Kriegskunst ebenso wie die des Tempelbaus gemeint war. Für Burckhardts Zuwendung zur Epoche und zur Kunst der italienischen Renaissance bedeutet das: Die bis auf *unsere Zeit* sich erstreckende Modernität der *"Staatskunst"* dieser Epoche *auf der einen Seite,* die in *dieser Epoche* und *diesem Land* (allenfalls mit der Ausweitung zum Europa des Barock) *sich erfüllende* neue Blütezeit der *bildenden Künste* (vielleicht auch der großen Dichtung und Musik Europas bis zum Ende des Barock) und ihrer öffentlichen Achtung *auf der anderen Seite* gehören demselben Quellbereich zu, auch wenn die aus ihm entspringenden Ströme entgegengesetzte Richtungen einschlagen. Gemeinsam ist beiden - den Kondottieren wie ihren Standbildern in Padua und Venedig, dem "Oberingenieur" des Cesare Borgia (S. 79) wie dem Maler des 'Abendmahls' in Mai- |320| land (von dem der 'Cicerone' handelt, II, S. 234f.) - die Verselbständigung des Hervorbringens; in dem *einen Fall* - bei Brunelleschi und Bramante, bei Raffael und Tizian - mit der Möglichkeit der reinsten, im höchsten Sinne rätselhaften Schönheit.

Später, in dem Zyklus zur 'Kunstgeschichte', hat Burckhardt in *Leonardo* selbst diese beiden unter sich konträren Ströme der italienischen Renaissance, den des Beginns der modernen Technik und den einer Verwandlung der alten *techne*, in einer Person vereint gesehen. In den Notizen zu dem (erstmals im Sommer 1875 und im Winter 1875/76 vorgetragenen)"Renaissance"-Teil jenes viersemestrigen Kollegs findet sich unter den Aufzeichnungen zu Leonardo die Bemerkung:

"An der Spitze der modernen Kunst steht hier eine ganz abnorme Persönlichkeit, in welcher die Erforschung und Nutzbarmachung der Welt und ihrer Kräfte sich verbindet mit einem mächtigen künstlerischen Schaffenstrieb und mit einem

Schwärmergefühl. Alles, was sich sonst excludiert, findet sich hier vereinigt" (bei Kaegi VI, S. 598).

Burckhardts Begriff des "Berechnens", mit dem er an den Staatsbildungen der Renaissance den Grundzug ihres "Kunstwerk"-Charakters kennzeichnet, umfaßt zwar ohne Zweifel auch die moderne Bedeutung des Programmierens, der Zurichtung der Wirklichkeit nach den Aspekten ihrer Programmierbarkeit, die, während der Blütezeit des Barock, in Frankreich *Descartes,* in England *Thomas Hobbes* und dann, in der Spätzeit des Barock, in Deutschland und Frankreich *Leibniz* durchdacht haben. Aber "Berechnen" meint bei Burckhardt mehr als nur die Reduktion der Welt zur puren Machbarkeit, für die er meist den (für ihn ausschließlich verwerflichen) Begriff des "Zentralismus" gebraucht. Im Gedanken an die "Staatskunst" der Renaissance hat das Merkmal des"Berechnens" für Burckhardt auch den weiteren Sinn der Unabhängigkeit von Vorgegebenem im freien, im *spontanen* Entwurf einer Sache allein nach den *der Sache* eigenen Gesetzen. |321|

Diese Verfassung einer "unbedingten Sachlichkeit" in der Bewußtheit, in der *Reflexivität* umfaßt die Möglichkeit zum "Bösen" wie zum "Guten" (S. 10), zum "Großen" wie zum "Bodenlosen" (S. 61). Dort, wo für Burckhardt das "Großartige" im Vordergrund steht, in den schönen Künsten, nimmt er den prä-ästhetischen Gebrauch, den τεχνη-Begriff des Namens "Kunstwerk" wieder auf, wenn er in der (gemeinsam mit dem Kunsthistoriker Wilhelm Lübke) verfaßten Einleitung zu den beiden Abschluß-bänden von Kuglers 'Geschichte der Baukunst' die von ihm geschriebene erste Hälfte, über die 'Renaissance in Italien', mit ihrem *"systematischen"* Aufbau von der *chronologisch* angeordneten zweiten Hälfte (über die Renaissancebaukunst in Frankreich und Deutschland), die von Lübke geschrieben ist, abhebt:

[A 89] "Wir haben uns nun so in die Arbeit geteilt, daß der eine (J. B.) die Darstellung der Architektur und Dekoration der italienischen Renaissance, der andere (W. L.) die Geschichte der außeritalienischen Renaissance und des gesamten Bauschaffens der späteren Epochen liefert. Der erste Teil ließ sich nur in systematischer Anordnung so behandeln, daß die planvoll bewußte Entwicklung der Kunst durch anderthalb Jahrhunderte hindurch zu einem neuen, konsequenten Stil dem Leser klar gemacht wurde. Für den zweiten Teil dagegen tritt die geschichtliche Anordnung in ihr Recht, denn die übrigen Länder empfingen stoßweise von Italien aus Anregung, die sie mit den Überlieferungen der eigenen Kunst- und Lebensgewohnheiten zu einer vielfach anziehenden, wenngleich nichts weniger als einheitlich durchgebildeten Bauweise verschmolzen " (Baukunst, S.XV).

Die Schrankenlosigkeit der "potesta assoluta" in der Staats-und Kriegs-"Kunst" jener Zeit *berührt sich, ohne ihr gleich zu sein* mit der planvoll bewußten Entwicklung der

schönen Künste in dem gleichen Zeitraum zu einem neuen |322| konsequenten Stil. Diese innere Entwicklungskonsequenz, diese"Systematik" im Entwicklungsgang des Gegenstandes (exemplarisch: in den Veränderungen des Baugefüges von Brunelleschi bis zu Balthasar Neumann) ist zum Lebensthema *Heinrich Wölfflins* geworden (seit seiner Gegenüberstellung von 'Renaissance und Barock' 1888). Und Burckhardts Buch zur Baukunst der Renaissance in Italien von 1868 war für Wölfflin erklärtermaßen Anstoß und Vorbild dieses Lebensthemas (Anm. 323/1).

Burckhardts Darstellung der Renaissance-Baukunst ist in Wölfflins Hermeneutik der autonomen Formgesetzlichkeit, seiner Analytik der Stilentwicklung und ihrer "Grundbegriffe" im Ganzen aller Gattungen der bildenden Künste weitergeführt und unter diesem Gesichtspunkt der *Stilkonsequenz* vollendet worden. Zugleich mit diesem - erst vom Nachfolger ans Ziel geführten - *Anstoß* reicht Burckhardts Buch aber auch *über Wölfflin hinaus.* Zugleich mit der partikularen Aufgabenstellung einer *stilgeschichtlichen* Verfahrensweise im Umkreis der italienischen Renaissance gibt Burckhardts Buch *auch* eine Anleitung zum Verständnis der eigenen *weltgeschichtlichen Bedingungen* dieser Stil-Autonomie. Dieses Buch, das für Wölfflin zum *Vorbild* der eigenen Forschungen wurde, kann *für uns* daher den Weg zur Einsicht öffnen, daß die "Grundbegriffe" Wölfflins durchaus nicht daran sich bewähren oder scheitern müssen, daß sie *Grund*-Begriffe bleiben, also für die Kunstgeschichte aller Zeiten *mustergültig* sind.

In der Generation nach Wölfflin hat - im Ausgang von den Giotto-Studien seines Lehrers, des Wölfflin-Schülers Friedrich Rintelen in Berlin und Basel, und in Verbindung mit der Kunst Cézannes - *Theodor Hetzer* Burckhardts Einsicht in den epochalen Horizont und damit in den eignen Weltbezug *dieser* 'autonomen' Kunstentwicklung in seiner Aufhellung der architektonischen Verfassung der Malerei von Giotto bis Tiepolo erneuert und erweitert. (Anm. 323/2) |323|

§ 15'Die Baukunst der Renaissance' I: Anschauung und Darstellung

a "Es ist nicht zum lesen"

Dieses letzte noch von Burckhardt selbst veröffentlichte Buch öffnet sich in dem Maß, wie man sich seiner Verschlossenheit stellt. Diese beginnt schon mit der Frage, ob hier überhaupt ein *Buch* vorliegt.

Zwar ist der Text mit dem Vermerk der Verfasserschaft Burckhardts veröffentlicht worden: in einer ersten Auflage 1868, in einer zweiten "erweiterten" 1876 (wobei sich die Erweiterung weniger auf den Text Burckhardts bezieht, er hat zu dieser zweiten Auflage nur ein neues Vorwort geschrieben, als auf die mit Burckhardts Einverständnis vom Herausgeber besorgten *Abbildungen).* Doch das Manuskript, das Burckhardt dem Herausgeber gab, war von ihm nicht zum Druck bestimmt, sondern lediglich als eine Sammlung von Notizen und Materialien zur eigenen Verwendung des Herausgebers gedacht, dem gegenüber Burckhardt nur als ein - in"kleinen Lettern" zu nennender - Mitarbeiter in Erscheinung treten wollte. (Anm. 324/1)

Dieser Text war, als er erstmals erschien, der erste "Teil" des vierten (und letzten) "Buches" jener großen Weltgeschichte der Architektur, die unter dem Titel 'Geschichte der Baukunst' Burckhardts Lehrer und Freund *Franz Kugler* begonnen hatte. Kugler hatte nur die ersten drei der vier "Bücher", auf die das Werk geplant war, ausarbeiten können. Er starb im Alter von fünfzig Jahren, 1858. Der erste Band - zur Baukunst der "Alten Welt" (einschließlich "der Hindus" und des Islam) - war 1856 erschienen. Der zweite und der dritte Band - beide zur Baukunst des europäischen Mittelalters - erschienen 1858 und 1859. Hier hatte nur am dritten Band Kuglers Manuskript in den Schlußpartien noch ergänzt werden müssen. Diese Arbeit hatte Burckhardt zusammen mit *Wilhelm Lübke,* übernommen, dem er sich in der Verehrung Kuglers freundschaftlich verbunden fühlte und der sein Nachfolger am Polytechnikum in Zürich geworden war. Das abschließende vierte "Buch", das unter dem Titel 'Geschichte der neueren Baukunst' die Zeit der "Renaissance" behandeln sollte (Anm. 324/2), mußte noch geschrieben werden. In diese - nun auf drei gesonderte "Teile" (drei selbständige |324| Bände) erweiterte - Aufgabe teilten sich Lübke und Burckhardt. Lübke verfaßte die beiden Teile der außeritalienischen Renaissance (einen fast 1000 Seiten starken Band 'Geschichte der Renaissance in Deutschland' und einen knapp halb so umfangreichen Band 'Geschichte der Renaissance in Frankreich'). Und er übernahm die Redaktion aller drei Bände und deren - ganz besonders verdienstvolle - Illustration (Anm. 325/1). Das Manuskript, das er von Burckhardt erhielt, hatte dieser ihm in der Hoffnung gegeben, es eigne

sich, obwohl nicht abgeschlossen und nicht zu diesem Zweck entstanden, doch für den Italienband des Werkes, und mit dem Wunsch: "Sie sollen damit souverän schalten und walten, weder an die Anordnung im Ganzen noch an irgend eine Tatsache oder irgend ein aesthetisches Urteil im Großen oder im Kleinen gebunden sein; Sie sollen daraus nehmen so viel oder so wenig Ihnen gut dünkt" (Brief vom 27. November 1864; Briefe IV, S. 167 f.; Kaegi IV, S. 200). Doch Lübke muß, wie W. Kaegi bemerkt, "bei all seiner Schreibfreude gespürt haben, daß Burckhardts Darstellungsform im Grund etwas Endgültiges bedeute und einmal ernst gemeint gewesen sei. Er hat diesem Text mit gutem Recht so gedruckt, wie er war" (Kaegi IV, S. 197).

"Als das fertige Buch im Frühsommer 1867 vor Burckhardts Augen kam, gewahrte er [wie Kaegi sagt] mit Schrecken, daß sein eigener Text von Lübke genauso gedruckt worden war, wie er ihn geschrieben hatte" (Kaegi IV, S. 199). Am Schluß eines Briefes, dem er ein Exemplar des kurz zuvor erschienenen Baukunst-Bandes beilegt, schreibt er:

> "Es ist nicht zum lesen; ich hatte es eigentlich nur als Notizensammlung redigiert und Freund Lübke, der es hätte umarbeiten und beleben sollen, hat es dann tale quale abdrucken lassen. Aber die Illustrationen, an welchen ich freilich nicht das geringste Verdienst habe, sind zum Theil sehr schön " (2. Juni 1867, an Heinrich Schreiber; Briefe IV, S. 252, Kaegi IV, S. 200).

"Es ist nicht zum lesen": Wer die 'Baukunst der Renaissance' zu lesen versucht, wer das Buch 'durcharbeitet', sich wiederholt mit ihm beschäftigt, kann diesem Urteil des Verfassers nur beistimmen. |325| Die beiden Nachbarbände *Lübkes* zur Renaissance-Baukunst in Deutschland und Frankreich sind lesbar in hohem, in bewundernswertem Maß. Der Band zur Renaissance-Baukunst in Deutschland ist gegliedert in einen "allgemeinen Teil" von 240 Seiten: "Die Renaissance des deutschen Geistes", "Anfänge der Renaissance bei Malerei und Bildhauerei", "Die Renaissance in den Kunstgewerben", "Gesamtbild der deutschen Renaissance", und einen Hauptteil von 800 Seiten. Dieser gibt, gegliedert nach Regionen von der "deutschen Schweiz" bis zu den " hessischen Gebieten", in einer dem großen Vorbild Kugler würdigen Verbindung von farbiger historischer Hintergrundsausbreitung mit ausführlichen Formanalysen die "Beschreibung der Bauwerke". Belehrung und Belebung kommen hier in einer Weise zusammen, die auch heute noch begreiflich macht, daß diese dreibändige 'Geschichte der neueren Baukunst' mit dem Schwergewicht der beiden Bände Lübkes ein halbes Jahrhundert lang von Auflage zu Auflage wirksam bleiben konnte.

Der mit seinen mehr als 200 oft ganzseitigen Illustrationen (in der zweiten Auflage) 400 Seiten starke Band *Burckhardts* ist schon darum schwer lesbar, weil er durchlaufend unterteilt ist in kürzere (größer gesetzte) *Leitthesen* ("Paragraphen")

und (kleiner gesetzte) *"Ausführungen*", also schon in seiner Erscheinung weniger ein "Lese"- als ein 'Handbuch' ist. (In dem Entwurf zu einer Vorrede von 1863, s. hier S. 351 / 263, bekennt sich Burckhardt zu dem "Vorbild" von *Karl 0tfried Müllers* 'Handbuch der Archäologie der Kunst', dessen dritte von Burckhardts Bonner Lehrer Friedrich Welcker besorgte Auflage 1848 erschienen war. Hier fand Burckhardt nicht nur das Vorbild einer "systematischen" statt "chronologischen" Betrachtungsweise - womit wir uns später, unter d, beschäftigen werden ,sondern auch schon das Beispiel jener 'Handbuch'-artigen Unterteilung, die es für die erste Auflage dem Herausgeberund mit der zweiten Auflag dann auch dem Verfasser erlaubte, die "Notizen"-Form des Manuskriptes im Druck beizubehalten.)

Schwer *lesbar* ist der Text Burckhardts aber auch durch den Mangel einer fließenden, kontinuierlichen Art der Darstellung, durch die sich dieses Buch von den anderen Werken Burckhardts, nicht zuletzt der 'Cultur der Renaissance', aber auch von jenem (heute noch lehrreichen) 'Handbuch' K. 0. Müllers oder auch von allen |326| Werken Wölfflins unterscheidet. Man kann mit diesem Buch Burckhardts nur 'arbeiten', wenn man den ständigen Verweisen auf frühere und spätere Erwähnung der jeweils genannten Dokumente nachgeht. Es ist nicht die von Burckhardt selbst hervorgehobene und seit Wölfflin berühmt gewordene "systematische" Anordnung im Unterschied zu der "geschichtlichen" Lübkes, sondern der eigene Stil der Abbreviatur, in dem diese "systematische" Anordnung *hier* auftritt, das Nebeneinander des Gezeigten quer zum Nacheinander des Gesagten, was den Fluß des Lesens hemmt. Das Befremdliche an diesem Buch ist nicht schon der Schritt von der geschichtlichen Erzählung zum versammelnden "Umriß" (wie im 'Cicerone'), von der historischen Begründung zur erinnernden Eröffnung (wie in der 'Cultur der Renaissance'); das Befremdliche, wenn nicht sogar Paradoxe ist diese Polyphonie des Anspruchs in der unvermeidlichen Homophonie des Gesprochenen.

Viele der *Leitsätze* ("Paragraphen") werfen schon bei einem ersten Lesen blitzartig Licht auf den Umkreis eines Sachverhaltes; andere erhalten ihr Gewicht erst aus der Erinnerung bei späterer Behandlung. Und die Zeugnisse der *Ausführung* sind selten nur 'Belege', meist sind sie vielmehr 'Aufführung'. Ein Passus des ersten Kapitels ist der 'Vielseitigkeit der Architekten' gewidmet. Ein Leitsatz zu Beginn und einer am Schluß (dem noch ein kurzer Nachtrag angefügt ist) umrahmen eine größere Reihe von Beispielen (eineinhalb Seiten im Druck), die hier geordnet sind zuerst nach Zeiten (14. Jahrhundert bis zur Spätzeit) und sodann nach Gattungen (Bildhauer zuerst, dann Zimmermeister, Holzschnitzer und Goldschmiede, zuletzt die Maler unter den Architekten). Sowohl der letzte Satz der Ausführung, als auch (auf andere Weise) der abschließende, zweite Leitsatz geben dem Titelgedanken Plastizität, indem sie Einschränkendes (Gegenbeispiele, eine Gegentendenz) nennen. - Wir verbinden bei dem folgenden Zitat den Leitsatz zu Beginn und den Anfang der Ausführung mit dem Schluß der Ausführung und dem abschließenden Leitsatz:

"§14 Vielseitigkeit der Architekten

Leitsatz 1
Die Vielseitigkeit der meisten damaligen Künstler, welche unserm Jahrhundert der Arbeitsteilung wie ein Rätsel vorkommt, war für die Baukunst von besonderm Werte. |327|

Beginn der Ausführung
Ghiberti sagt bei Anlaß Giottos [an dem er rühmt, daß er in jeder Kunstfertigkeit bewandert war, auch in der Bildnerei und der Baukunst] (Comment., p.XVIII): *quando la natura vuole concedere alcuna cosa, la concede senza veruna avarizia* [Schlosser übersetzt: "Wenn die Natur spenden will, so spendet sie sonder Geiz"].

Die schöne frische Erscheinung der Renaissancebauten hängt wesentlich davon ab, daß die Meister nicht bloß die Reißfeder führten, sondern als Bildhauer, Maler und Holzarbeiter jeden Stoff und jede Art von Formen in ihrer Wirkung kannten. Sie vermochten einen ganzen Bau und dessen ganzen Schmuck zusammen zu empfinden und zu berechnen. ... [Die genannte Reihe von Aspekten und Beispielhinweisen.] ...

Ende der Ausführung
Bei Raffael und Michelangelo war die Baukunst das Späteste; Lionardo ([mit einem Verweis auf] § 198) aber war von Anfang an ein Tausendkünstler, und seine Bestimmung mag ihm selber ein Rätsel geblieben sein. - In auffallendem Gegensatz: Tizian und Corregio nur Maler.

Leitsatz 2
Während die Macht des künstlerischen Individuums seit Nicolò Pisano und schon vor ihm alle Schranken zwischen den Künsten niederreißt, hält die zünftische Einrichtung sie auf ihre Weise wieder aufrecht, doch nicht ohne Zugeständnisse" (S. 18 - 20).

Was aber ist hier *der Gang* des Buches,- sei dies nun der eines Lehrbuchs oder der eines Handbuchs? Der Text dieses letzten noch zu Burckhardts Lebzeiten erschienenen seiner Bücher ist - auch nach dem Urteil seines Verfassers - kein Buch. Es ist eine "Notizensammlung", weniger lesbar als einige der Nachlaßveröffentlichungen aus der Spätzeit, die Burckhardt selbst noch druckfertig abgeschlossen hatte, wie die 'Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien' oder die 'Erinnerungen aus Rubens', weniger lesbar sogar als die Niederschriften der bald danach entstandenen Vorlesungs- und Vortragsvorbereitungen über das 'Studium der Geschichte' und zur 'Griechischen Culturgeschichte'. Erst im Nachhinein, seit der unveränderten zweiten Auflage mit dem dazugeschriebenen Vorwort, war diese Sammlung von Notizen von ihrem Verfasser als Buchveröffentlichung anerkannt worden. |328|

Seit dieser zweiten Auflage erschienen die drei Bände Burckhardts und Lübkes unabhängig von denen zur älteren Baukunst unter dem Generaltitel 'Geschichte der neueren Baukunst' und den drei Teiltiteln 'Geschichte der Renaissance in Italien', 'Geschichte der Renaissance in Deutschland', 'Geschichte der Renaissance in Frankreich'. (Mit der folgenden dritten Auflage, 1891, gab Burckhardt - ähnlich wie bei der 'Cultur der Renaissance' - die "Bearbeitung" in andere Hand. Eine letzte Bearbeitung und Erweiterung - besonders in den Abbildungen - erfuhr die fünfte Auflage von 1912; diese Fassung wurde noch zweimal neu aufgelegt, zuletzt 1924.) (Anm. 329/1)

Jenem Mangel nun an "Lesbarkeit" und "Leben", mit dem Burckhardt selbst den Notiz-Charakter dieses Textes kennzeichnet, dieser gleichsam nur knospenhaften Formulierungsweise, der die Form und Farbe des 'Erscheinens', des 'Veröffentlichens' noch fehlt, stellt sich ein zweiter Einwand an die Seite. Fehlt dem "lakonischen Stil" (Anm. 329/2), dem *Gerüst*-Charakter dieser Notizen-Sammlung die wirkliche *Ausführung,* so fehlt seinem Inhalt die *Vollständigkeit* eines 'Buches'. Es stellt nur den Ausschnitt eines Werkprogramms dar, das auf eine ganz andere Einheit der Sache abzielte, als dies der Umkreis einer Weltgeschichte der Baukunst oder einer Baukunst der neueren Zeit erwarten läßt. Die Notizen, die Burckhardt aus *seiner* Werkstatt zum Abschluß dieses *Kuglerschen* Werkes zur Verfügung gestellt hatte, waren nicht auf diesen Zweck hin gesammelt und geschrieben worden. Sie sind ein Bruchstück aus den Vorarbeiten jenes Buches zur *'Kunst der Renaissance',* das die 'Cultur der Renaissance' - wie Burckhardt in der Einleitung der ersten Auflage angekündigt hatte - ergänzen sollte.(Anm. 329/3) Dieses andere von zwei Werken (oder zwei Arbeitsfeldern) Burckhardts zur italienischen Renaissance war nach seinem Plan in vier Teile (vier "Bücher") untergliedert: Architektur, Dekoration, Skulptur und Malerei. Mit dem Entschluß, aus diesem Arbeitsfeld die eine Hälfte, zwei von seinen vier Teilen, abzutrennen, um damit am Abschluß der Arbeit des verstorbenen Freundes mitzuwirken, setzte Burckhardt seine eigene Hauptarbeit dem Schicksal der Unvollendbarkeit aus. Er erschwerte - im Nachhinein gesprochen: er zerstörte - sich die Möglichkeit, eine der 'Cultur der Renaissance' gleichwertige 'Kunst der Renaissance' zu schreiben. Die beiden verbliebenen Notiz-Komplexe wurden für Burckhardt im Alter zur Grundlage der 'Randglossen zur Skulptur der Renaissance' und der - größtenteils |329| an Zeugnissen der Malerei entwickelten - 'Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien'.

Zwei Schwierigkeiten also sind für das 'Baukunst'-Buch kennzeichnend, im einen Fall fehlt dem Text die anfänglich geplante Ausbreitung in der Form, im anderen die von Anfang an ihm zugehörige Ausdehnung seines Inhalts, im einen Fall: *"nicht zu lesen*", im anderen: *ein Torso.*

Geht uns denn aber dieses Buch, an dem fraglich ist, ob es überhaupt ein Buch ist, in der Tat so an, daß wir uns mit ihm und darum auch mit dieser Frage beschäftigen

müssen? Wiegt nicht viel schwerer noch als die beiden formalen Einwände das sachliche Bedenken, ob diesem Buch überhaupt ein solches Gewicht zukommen kann, daß Fragen der Lesbarkeit oder der Vollständigkeit beunruhigen müßten? Dieser dritte Einwand läßt sich an der *Wirkungsgeschichte* des Buches erläutern. Im Vergleich nämlich zu allen anderen Werken Burckhardts, einschließlich der berühmt gewordenen Kollegvorbereitungen aus dem Nachlaß, den 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen', der 'Griechischen Kulturgeschichte' und den 'Historischen Fragmenten', scheint die 'Baukunst der Renaissance' nur die Fachwissenschaft zu berühren (die Forschungen zur Kunstgeschichte der Renaissance und zur Geschichte der Architektur). Und auch dort wird dieses Buch - anders als der 'Cicerone' oder die 'Erinnerungen aus Rubens' - allenfalls noch um der eigenen Forschungsgeschichte willen beachtet.

Welche Bedeutung die 'Baukunst der Renaissance' für *Wölfflin* hatte, hat er selbst - in der Berliner Akademierede 'Jacob Burckhardt und die systematische Kunstgeschichte' von 1930 und der Rede vor der Basler Historisch -Antiquarischen Gesellschaft 'Jacob Burckhardt und die Kunst' von 1936 - bezeugt. Zwischen diesen beiden Burckhardt-Reden Wölfflins liegen die von ihm besorgten und eingeleiteten Ausgaben des 'Baukunst'-Buches (im sechsten Band der Gesamtausgabe, 1932) und jener Schriften, zu denen Burckhardt die Notizen zur Skulptur und zur Malerei aus dem 'Renaissance-Kunst'-Plan im Alter, nach der Entbindung von den Lehrpflichten, noch ausgearbeitet hatte: die 'Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien' (im zwölften Band der Gesamtausgabe, 1930) und die 'Randglossen zur Skulptur der Renaissance' (im dreizehnten Band der |330| Gesamtausgabe, 1934). Mit dieser Würdigung des 'Baukunst'-Buches Burckhardts durch den Schüler ist aber nur bestätigt und bekräftigt worden, was die großen Werke Wölfflins zur italienischen Kunst schon geleistet hatten. Seitdem Wölfflins "Untersuchungen über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien": *'Renaissance und Barock'* (1888), für die Burckhardts 'Baukunst der Renaissance' erklärtermaßen Anstoß und Vorbild war, seine "Einführung in die italienische Renaissance": *'Die klassische Kunst'* (1898), "dem Andenken Jacob Burckhardts gewidmet", und der Beitrag Wölfflins zum "Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst": die *'Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe'* (1915), vorliegen, scheint doch eben jene anstoß- und vorbildgebende Bedeutung des Baukunst-Buches Burckhardts erfüllt worden zu sein. Den Weg, der durch Burckhardt eröffnet wurde, hat Wölfflin - das Vorbild des Lehrers mit dem Beispiel der Nachbarn Hildebrand und Fiedler (Anm. 331/1) verbindend - in einer Weise ans Ziel geführt, die dem an der Sache Interessierten den Gang zum Ausgangspunkt zurück zu ersparen scheint.

Und wenn die 'stilgeschichtliche' Deutung der Renaissance-Kunst durch den Schüler Burckhardts einseitig ist, dann scheint auch zur Kritik und zur Ergänzung die gleichzeitige und jüngere Fachforschung von Wilhelm Vöge bis zu Dagobert Frey, von Dvorak bis zu Panofsky, von dem Renaissance-Band der ersten bis zu den beiden

Renaissance-Bänden der zweiten Propyläen-Kunstgeschichte eine Besinnung auf das Vorbild von Wölfflins Lehrer überflüssig zu machen.

Was den Gattungsbereich der *Architektur* betrifft, so hat die 'Baukunst der Renaissance in Italien bis zum Tode Michelangelos' schon in den beiden so betitelten Bänden des Handbuchs der Kunstwissenschaft durch den Wölfflin-Schüler *Hans Willich* (1914) und *Paul Zücher* (1929) eine Darstellung erfahren, die - zumal bei Willich - gegenüber dem Buch Burckhardts eine im besten Sinn lesbare und weithin gültig bleibende Erfüllung von dort Angelegtem ist. Als eine Erneuerung der Konzeption Burckhardts - geschlossen in der Form, erweitert auf alle Kunstgattungen und angemessen an den Stand der Forschung - versteht sich selbst 'Die Kunst der Renaissance in Italien' von *Walter Paatz.* In zwei großen Abschnitten zur 'Baukunst' und zur 'monumentalen Dekoration' schließt sich dieses Buch auch in der systematischen Einteilung an Burckhardt an. |331|

Das Vorwort zur 3. Auflage (1954) beginnt: "Jacob Burckhardt veröffentlichte 1867 seine 'Geschichte der Renaissance in Italien', die erste systematische Darstellung der Renaissancekunst, zumal der Architektur. ... Ein Versuch, die Kunst der italienischen Renaissance endlich einmal wieder von neuem systematisch zu charakterisieren, so, wie sie auf Grund der reichen Forschungsergebnisse langer Jahrzehnte heute bewertet wird, mußte wünschenswert erscheinen ... . - Die Architekturtheorie der italienischen Renaissance hat in den 'Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus' durch *Rudolf Wittkower* (1949/1969) eine selber

'klassische' Darstellung erfahren. - Eine Ausnahme in der Beachtung Burckhardts stellt innerhalb der neueren Literatur zur Baukunst der Renaissance lediglich die Erläuterung exemplarischer Werke durch *Erich Hubala* dar: 'Renaissance und Barock', in der Reihe 'Epochen der Architektur', 1968. - Über einzelne der großen Architekten dieses Zeitraums, die Burckhardts Buch ja trotz der "systematischen" Anordnung in ihrem geschichtlichen Rang zu zeigen sucht, wird man in jüngeren Monographien und Detailuntersuchungen die Andeutungen Burckhardts in einem Maß konkretisiert, korrigiert und erweitert finden, das uns sein Buch - anders als etwa die 'Erinnerungen aus Rubens' - nicht mehr um dieser Künstler willen als unersetzlich ansehen lassen muß.

Gerade wenn man, belehrt durch Burckhardts Diskussion des Begriffs der "historischen Größe", die 'Kulturwissenschaften' schon darin vom Selbstverständnis der Naturwissenschaften (einschließlich der Medizin) unterschieden sieht, daß hier das Forschen und Betrachten dem Gesetz der 'Entwicklung', also des Forschungs-Fort-Schritts, dem Gesetz der kontinuierlichen Selbstbeseitigung entzogen sein kann, wird man die 'Baukunst der Renaissance' nicht mit der gleichen Unbedenklichkeit für unersetzlich halten dürfen wie andere Werke Burckhardts. Unbedenklichkeit könnte in diesem Fall Gedankenlosigkeit sein. Wird man *diesem* Buch, diesem "Notiz"-Buch

gegenüber nicht die vorgängige Historisierung, die Burckhardt selbst geäußert hat, ernst nehmen müssen? In dem Entwurf zu einer "Vorrede", die er 1863 (noch im Gedanken an das Ganze einer 'Kunstgeschichte der Renaissance') niedergeschrieben hat, verbindet er die Überzeugung, "wesentlich neue Gesichtspunkte aufgefunden zu haben", sogleich mit dem Zusatz:

> "Andere werden auf diesem Grunde freilich viel besseres aufbauen als ich es vermag, und ich wünsche von Herzen, daß dieses Buch ... recht bald von einem bessern derselben Richtung über- |332| boten werde. Möchten namentlich Leute vom Fach sich in Zukunft der einzelnen Paragraphen annehmen." Wenn er mit diesem Buch den Zugang zur Renaissance zu fördern hoffe, so entspräche das zwar seiner"inneren Gewißheit", "daß die italienische Renaissance sich noch einmal gewaltig als Vorbild geltend machen wird". Doch lautet nun der Zusatz: "Darin liegt auch die Zukunft - nicht dieses vorliegenden Buches [das er als Ganzes nie vorgelegt hat], sondern der bessern Arbeiten Anderer, welche dasselbe entbehrlich machen werden" (bei Kaegi IV, S. 235).

Ist Burckhardts 'Baukunst der Renaissance in Italien' also - anders als die meisten anderen seiner Bücher, viele seiner Vorträge und seine Vorlesungen zur Geschichte - in der Tat durch "bessere" Arbeiten Späterer, und seien die auch nur dadurch "besser", daß sie *seinem* Weg folgen oder *seine* Gesichtspunkte kritisieren konnten, "entbehrlich" geworden, - wenn nicht überholt, so doch überboten worden? Im Alter, 1940, bei der neuen Ausgabe seiner früheren Würdigungen Burckhardts, sagt *Wölfflin* von seiner zehn Jahre nach dem 'Baukunst'-Buch Burckhardts erschienenen Schrift 'Renaissance und Barock', mit dem in der Gegenüberstellung italienischer Bauwerke das Bewußtsein eines eigenen 'Barock'-Stils, einer eigenen Kunstepoche *nach* der - bis dahin als die schlechthin "neue" und damit letzte Kunstepoche geltenden - Renaissance angebahnt worden ist: "Die Schrift verleugnet nicht ihre Abhängigkeit von Burckhardts Buch über die Architektur der Renaissance in Italien. Es war seine sachlich-systematische Behandlung, die mir wegweisend war und für die es damals wirklich kein besseres Muster gab" (Gedanken', S. 135). Und mit deutlichem Bezug auf Wölfflin sagt der Justi-Schüler *Wilhelm Waetzoldt* in dem Burckhardt-Abschnitt seiner 'Kunsthistoriker': "Dieses Buch ist zwar kaum lesbar, aber bewundernswert: das reinste und stärkste Bekenntnis zu einer werdenden Kunstgeschichte 'ohne Namen'" (II, S. 198). Wegweisend - für den *Nachfolger;* bewundernswert - in seiner *historischen* Bedeutung. 'Die Baukunst der Renaissance in Italien': eine große Tat - gemessen an der Größe ihrer Folgen; denkwürdig - wie ein Denkmal.

b "Rasend schwer"

Eben dieses Buch, dieser Torso einer Bucharbeit wurde (nach dem Zeugnis

Wölfflins) von Burckhardt als sein "Lieblingsbuch" ange- |333| sehen (Anm. 334/1). Und obwohl er nach der zweiten Auflage die Redaktion von Neuauflagen in die Hand eines sachkundigen Jüngeren legte (des damals in Tübingen lehrenden Heinrich Holtzinger) hat ihn das Schicksal dieses Textes doch bis zuletzt beschäftigt, und in einem Maß, das den Gedanken vom "Lieblingsbuch" auch noch für das Alter bezeugt. "Burckhardt ist diesem Buch, dessen Textgestalt so gar nicht seinen ursprünglichen Absichten entsprach, mit großer Anhänglichkeit treu geblieben ... Er hat selbst immer noch für die weiteren Auflagen neue Materialien, Korrekturen und Ergänzungen gesammelt. Wenn er an dieses Buch dachte, das [wie Kaegi bemerkt] so vieles von seinen besten Ideen über die Renaissance enthielt, verlor er die Zurückhaltung, die er sonst seinen literarischen Kindern gegenüber beobachtete. Eine letzte Sendung von Nachträgen, die erst sieben Jahre nach seinem Tod in der vierten Auflage erscheinen konnten, kündigt er im Jahr 1894 beinah schüchtern und bittend bei Holtzinger an: 'In hohen Jahren, längst durch Herzkrankheit an meine Wohnung gebannt, wage ich, Sie nochmals mit der Frage zu belästigen, ob noch irgend eine Aussicht auf eine vierte Auflage unserer *Geschichte der Renaissance in Italien* vorhanden ist' [Brief vom 29. November 1894]. Das Bündel von Nachträgen, das Burckhardt mit diesen Worten Holtzinger übergab, enthielt jene unvergeßliche Skizze über Anlage und Gestaltung von Brunnen in den Städten und in den Palazzi, die zu den Juwelen des Buches gehört [§ 146 a]" (Kaegi IV, S. 221 f.).

In der Treue Burckhardts zu dieser Arbeit trotz aller Einwände, mit denen er selber zu Anfang ihre Mängel, ihre "unlebendige" und unvollständige Beschaffenheit unterstrichen hatte, spiegelt sich im Alter die Last wieder, mit der ihr Entstehen für ihn verbunden war. Und die lag in eben demjenigen neuen Verfahren, das als die Pionierleistung dieses Buches anerkannt wird, durch den Anschein aber, erst in der Nachfolge wirklich erreicht worden zu sein, dem Buch auch nur das Gewicht einer historischen Bedeutung zukommen läßt: seiner Abkehr von der "Künstlergeschichte" in dem Versuch einer *"systematischen Anordnung"* (wie es in dem 'Vorwort' zur ersten Auflage von 1867 heißt, S.XV), der Ergänzung der "nach Künstlern erzählenden Geschichte" durch eine *"Darstellung nach Sachen und Gattungen"* (wie Burckhardt in dem "Vorwort" zur zweiten Auflage sagt, |334| S.XVII), - wo die nun von ihm akzeptierte spröde Form der Veröffentlichung, vorsichtig und hintergründig zugleich, mit dem damit erlangten geringeren Umfang des Buches entschuldigt wird:

> "Vielleicht ließe sich die hier vorliegende Arbeit auch durch ihre Kürze rechtfertigen, indem sie den wesentlichen Kunstgehalt einer Periode in einen kleineren Umfang zusammendrängt, als dies die Künstlergeschichte vermag."

Hintergründig ist diese Rechtfertigung, weil Burckhardt keinen Zweifel haben konnte, daß *diese* Verkürzung des Textumfangs eine Verlängerung des Textstudiums erfordert, die weit über die Lektüre eines "erzählenden" Buches zur Baukunst der Renaissance in Italien hinausgeht, wie es Burckhardt etwa in Analogie zu den beiden

Bänden Lübkes hätte schreiben können. Noch hintergründiger wird sie, wenn man bedenkt, was diese Verkürzung ihm selber an Mühe gekostet hat. Die Aufgabe, eine "Kunstgeschichte der Renaissance im Großen" zu schreiben, die "der Künstlergeschichte chronologisch erzählend nachgehen" müßte (bei Kaegi IV, S. 234), wäre ihm leichter gefallen. Das betont er in jenem Entwurf zu einer Vorrede, den er 1863 für das Ganze einer Darstellung der italienischen Renaissancekunst notiert hatte:

> "Wer in diesem Buch die diskursive Phantasie vermißt, womit andere Kunstschriftsteller sich über die einzelnen Werke verbreiten, dem gebe ich zu erwägen, das ich das auch gekonnt hätte" (bei Kaegi IV, S. 236).

Eine der wenigen Äußerungen Burckhardts über diese Arbeit findet sich am Ende eines Briefes vom 15. Februar 1863, also noch aus der Zeit des Gesamtplans, an Salomon Vögelin (einem jungen Zürcher Theologen, der bei ihm in Basel Geschichtsvorlesungen gehört und 1862 eine Italienreise gemacht hatte). Die Kennzeichnung der Arbeitsweise ist hier mit der Arbeitslast verbunden:

> "Ich schreibe gegenwärtig an einer möglichst kurz gefaßten 'Kunst der Renaissance' in §§ und kleiner zu druckenden Ausführungen, ... Es wird alles nach Sachen und nicht nach Zeiten und Künstlern eingetheilt, was rasend schwer, aber nützlich ist" (Briefe IV, S. 129 f.).

Vielleicht verstehen wir den "Nutzen" dieser neuartigen "Einteilung" erst dann angemessen, diesem Buch nämlich, seinem Verfasser |335| angemessen und nicht einer übertragbaren 'stil'- oder 'formgeschichtlichen Methode' gegenüber, wenn wir darauf achten, was hier "rasend schwer" ist. Wenn Burckhardt im Sommer desselben Jahres (1863) berichtet, er habe diese "große Arbeit über die Kunst der Renaissance" abgebrochen, das Manuskript, obwohl es "zu 7/8 fertig" war, "wieder in die Schublade" gelegt, und dies damit begründet, daß er während der Arbeit "über gewisse Principien der Eintheilung und sonstigen Behandlung zweifelhaft"geworden sei (Anm. 336/1), wird man das beim Autor des 'Cicerone' und der 'Cultur der Renaissance' nicht als Zweifel an der eigenen Erfahrung erklären wollen, auch wenn die Hoffnung auf "bessere Arbeiten Anderer" (in der Vorrede von 1863, hier S. 333 / 250) eine solche Erklärung nahelegen könnte. Als Burckhardt dann im Herbst 1864 von Wilhelm Lübke an die Fortsetzung von Kuglers 'Geschichte der Baukunst' erinnert wird und ihm darauf hin aus jenem "cassirten" Manuskript die Teile über die Architektur und die Dekoration zuschickt, hatte er die Erwartung einer Überarbeitung des Manuskripts durch Lübke (s. hier S. 325 / 243) - der Auskunft des (hier allein noch erhaltenen) Briefentwurfs nach - damit eingeleitet, daß er Lübke an die schon bei früherer Gelegenheit geäußerten "Gründe" erinnerte, weshalb er ohne zwingende Gegengründe sein Manuskript "nie" herausgeben würde:

> "Der hauptsächlichste ist, daß ich nicht eine Forschung selber publizieren will, die, statt in Schlüssen, an allen Enden in Fragezeichen ausmündet" (Briefe IV, S. 167).

Was nun aber für Burckhardt doch dafür spricht, diese Arbeit nicht ganz in der Schublade liegen zu lassen, zumindest ihre größere Hälfte und - wie Burckhardt damals erwartete - in veränderter Gestalt, ist

> "das Bewußtsein, daß ich an Kuglers Geschichte der Baukunst, IV. Band, doch irgendwie Hand leisten sollte" (a. a.O.).

In diesem Bewußtsein verbinden sich zwei Motive, das eine, dieses letzte Werk des Lehrers und Freundes, diese Geschichte der *Baukunst* also vollenden zu helfen; das andere, auf eine solche - gewissermaßen heimliche - Weise (im Umkreis dieser Reihe und in Lübkes Redaktion) mit dem eigenen Impuls dieser |336| Arbeit doch noch ans Ziel zu kommen:

> "Auch habe ich, ungelogen gesagt, den Wunsch, der großen Sache der Renaissance einen Dienst zu erweisen; soweit meine Kräfte reichen" (a. a.O.).

Bedenkt man das Gewicht der Gründe, die für Burckhardt gegen eine Publikation des Manuskripts sprechen, dann fragt man sich, welchem der beiden Motive, nach denen er sich dennoch zu einem "Herausgeben" entschlossen hat, das Schwergewicht zukommt: dem Gedanken an Kugler oder dem Gedanken an die Renaissance, dem Gedanken an die Vollendung jenes *Baukunst*-Werkes oder dem Gedanken an einen Ausschnitt aus dem eignen *Renaissancekunst*-Plan. Oder aber sind diese beiden Motive für Burckhardt gar nicht zu sondern? Konnte in dem Baukunst-Thema dieser unerwartet letzten Arbeit Kuglers der Grundzug dessen, was dieser wichtigste der Lehrer und Freunde für ihn war, sich *verbinden* mit dem, was für ihn den Grundzug seiner Renaissance-Beschäftigung ausmachte? - Die Epoche der Renaissance, die Region des Südens - das waren gewiß nicht die Lieblingsbereiche der kunstgeschichtlichen Arbeit Kuglers. Die hatte er mit den beiden noch größtenteils selbstvollendeten Bänden zur mittelalterlichen Baukunst und darin zumal den Kapiteln über den "romanischen Stil" in Deutschland und den "gotischen Stil" in Frankreich und in Deutschland ausgeschritten. - Ein Ausschnitt aus dem geschichtlichen Umkreis der *Architektur* im einen, ein Ausschnitt aus dem Gattungs-Umkreis der Künste innerhalb der *italienischen Renaissance* im anderen Fall: zwei Kreissegmente, die (geometrisch) ein eigenes Zentrum bilden, ohne ihre fragmentarische Verfassung einzubüßen.

Dieser Weg zum Verständnis der Frage, wieso Burckhardt trotz der schwerwiegenden Einwände gegen die Publikation in der 'Baukunst der Renaissance in Italien' sein "Lieblingsbuch" sehen konnte, würde in dieser Vorüberlegung - noch bevor wir uns mit dem Inhalt des Buches beschäftigen - bereits eine Korrektur der Frage selbst

verlangen. Nicht trotz der Einwände, sondern in ihnen müßte Burckhardts Zuneigung zur Sache dieses Buches zu suchen sein. |337|

c Die Textgeschichte

Ein Hinweis auf die Frage, wo denn hier das Schwere der Arbeit zu finden ist, läßt sich den Angaben zur Textgeschichte dieses Buches in der Biographie *Werner Kaegis* entnehmen (Kaegi IV, S. 194-196, S. 222-238). Danach liegen dem Text, der 1867 als der Italien-Teil der 'Neueren Baukunst' erstmals erschienen ist, *vier Arbeitsphasen* mit jeweils deutlich erkennbaren Einschnitten zugrunde (Anm. 338/1).

1. In den Jahren der Professur am Polytechnikum (der heutigen ETH) in Zürich vom Winter 1855/56 bis zum Winter 1857/58 befaßt sich Burckhardt mit den Vorarbeiten zum Ganzen des damals geplanten Werkes zur italienischen Renaissance, das - wie er in einem Brief vom 27. Mai 1858 an König Maximilian II. von Bayern schreibt - die Renaissance "im Denken und Empfinden sowohl als im Formenbilden" darstellen sollte, also von der Hoffnung bestimmt war, "diese beiden großen Richtungen in einer würdigen Parallele zu behandeln, Kunst- und Culturgeschichte zu verschmelzen" (Briefe IV, S. 23). Diese Vorarbeiten bestehen in der Anlage umfangreicher Exzerpte nach zeitgenössischen Schriftstellern: Dichtern, Historikern, Humanisten, Künstlern, Kaufleuten, Fürsten, Päpsten, - literarischen Zeitdokumenten also jeglicher Art. Diese Arbeitsphase, in der dem *Quellenstudium* das Schwergewicht zufällt, endet mit dem Entschluß zur Teilung des Planes in zwei Hälften dergestalt, daß ein erstes Buch: zur *'Cultur'* der Renaissance, sogleich, ein zweites: zur *Kunst* der Renaissance, erst später zur Ausarbeitung gelangen sollte.

Diese doppelte Wendung: Teilung des Arbeitsplanes und Beginn mit der Ausarbeitung der 'Cultur der Renaissance', fällt in die Sommerferien des ersten Basler Amtsjahres 1858. Die 'Cultur der Renaissance' erschien 1860. Aus einem Brief vom August 1858 (auf den wir bei der Kennzeichnung der zweiten Phase eingehen werden) wissen wir, daß die Planungsteilung sich ganz handgreiflich darin ausdrückte, daß Burckhardt das Ganze seiner Quellennotizen zur italienischen Renaissance |338| damals in "etwa 1000 Quartseiten Exzerpte über die Kunst und 2000 über die Cultur" trennte. Während das Konvolut zur "Cultur" bei der Arbeit am Buch aufgelöst wurde, ist das zur "Kunst" größtenteils noch erhalten. Es hat in der Tat mehr als 1000 Nummern (1056); und diese Nummern bezeichnen - wie Kaegi mitteilt - oft eine ganze Gruppe von Blättern (IV, S. 224), so daß es sich in Wahrheit um das Zwei- bis Dreifache der angegebenen Zahl von "1000 Quartseiten" handelt. Kaegi beschreibt diese Blätter: "Sie tragen alle oben rechts in der Ecke ein Stichwort wie 'Gotisch - Hinrichtung in Effigie, - Baunotizen aus Bologna, - Baunotizen aus Siena, - Sixtus IV. als Verschönerer Roms' usw.. Links oben in der Ecke des Blattes

hat Burckhardt die Quelle genannt, die er gerade excerpierte: 'Scardeonius, de urbis Patavii antiquitate, Diarium Romanum, Annales Bononienses' und dann den betreffenden Band Muratoris oder einen andern Folianten, der vor ihm lag und in dem der betreffende Text abgedruckt war" (IV, S. 223).

Die Bedeutung dieser Zürcher Exzerptarbeiten für den Plan zur *Kunst* der Renaissance charakterisiert Kaegi in einem Vergleich mit dem 'Cicerone': "Wenn Burckhardt den 'Cicerone' in der Hauptsache auf Grund seiner Augeneindrücke als Reisender, meist vor den Kunstwerken selbst konzipiert, die wichtigsten Formulierungen in den Museen und Kirchen rasch in seine Notizbücher geschrieben und nachher nur in einem kurzen Arbeitsgang redigiert und zum Buch gestaltet hat, so ist das reifere Werk über die Baukunst der Renaissance zu einem wesentlichen Teil als eine Frucht mühsamer, umfassender Studien im Bereich der literarischen Überlieferung entstanden. Burckhardt hat vor allem die Zeitgenossen befragt, die das Werden der Kunstwerke erlebt, die Künstler und Bauherren gekannt und um ihre Absichten und Schicksale gewußt haben.... Gewiß standen in Burckhardts Gedächtnis noch die Augeneindrücke - nur wenig verblaßt - von allem, was er an erhaltenen Werken auf seiner Cicerone-Reise von 1853/54 gesehen hatte. Aber nun waren dank der stillen Zürcher Zeit durch sein Studium eine Unsumme von literarischen Aussagen dazugekommen, welche in vielen Fällen von Kunstwerken sprachen, die inzwischen untergegangen waren und die doch für die historische Betrachtung - etwa der Baugesinnung der Auftraggeber - nicht weniger wichtig waren als |339| das Erhaltene und Gesehene" (IV, S.-23f.).

2. Von dieser Phase des Sammelns unterscheidet sich die folgende, die in dem ersten Basler Sommer mit der Teilung des Gesamtplans beginnt, durch das *neuartige Prinzip des Ordnens.* Diese Arbeit scheint sich im Ansatz in beiden Planhälften -"Cultur" und "Kunst" - parallel abgespielt zu haben, während ihr Fortgang, die Arbeit am Buchtext, zunächst auf die 'Cultur der Renaissance' beschränkt blieb. Als dann nach dem Abschluß dieses Buches die Arbeit an den Plänen zur 'Kunst der Renaissance' wieder aufgenommen wurde, teilte diese sich (wie wir nachher sehen werden) nochmals in zwei Phasen.

Nicht das Ordnen überhaupt, sondern das neuartige Prinzip des Ordnens ist für die zweite Arbeitsphase wesentlich. Eine *"erzählende"* Kunstgeschichte eingeteilt nach *Künstlern* oder - im Falle der Baukunst das Angemessenere und das Einteilungsprinzip der Bände Kuglers und Lübkes - nach *Orten,* kann schon die 'Material'-Sammlung nach der geplanten Einteilung des Buches ausrichten. Man wird in solchen Fällen kaum strukturverschiedene Arbeitsphasen unterscheiden können. Der oben (S. 338f.) erwähnten Mitteilung vom August 1858 (an den Freund Paul Heyse, Briefe IV, S. 30) über die zwei Stöße von Exzerpten geht eine speziellereMitteilung voraus, die dem Hinweis auf das Ganze der *bisherigen* Exzerptarbeit die Bedeutung eines neuen Arbeitsplans verleiht. Burckhardt kommt

hier auf seine Arbeit in Basel zu sprechen, um dem Freund, der ihn bei einer Reise nach München zu treffen hoffte, zu erklären, was ihn zu dieser Zeit an Reisen hindere: Er brauche die in Basel sehr geringe Ferienzeit, um seine "Renaissance-Fragmente", wie er damals die Buchpläne nennt, ausführen zu können.

> Es sei dies "eine jener Aufgaben, die eigentlich nur von Capitalisten mit gänzlich freier Zeit gelöst werden können. Aber die thun so was nicht. Aus Gründen." Darauf fährt er fort: "Gestern habe ich z. B: 700 kleine Zettel nur mit Citaten aus Vasari, die ich in ein Buch zusammengeschrieben hatte, auseinandergeschnitten und sortirt zum neuen Aufkleben |340| nach Sachen."

Im nächsten Satz nennt Burckhardt die beiden, 2000 und 1000 Seiten starken Stöße von Exzerpten zur "Cultur" und zur "Kunst" der Renaissance und beschließt dann diese Entschuldigung des Nichtreisenkönnens:

> "Wie viel von all diesem werde ich wohl wirklich verarbeiten?" (Briefe IV, S. 29f.)

Die zweite Arbeitsphase besteht, parallel zum gleichzeitigen Beginn der 'Cultur der Renaissance', in einem *ersten"Verarbeiten"* der Exzerpte zur "Kunst" der Renaissance. Und dieser erste Akt des Verarbeitens besteht seinerseits, wie im Falle der Zitate aus Vasari, im Auseinanderschneiden der Exzerpte und Neuordnen *"nach Sachen*". Die anderen Exzerptblätter zur Kunst hat Burckhardt - im Unterschied zu denen zu Vasari - zwar nicht zerschnitten (das sind die Blätter und Blattbünde Nr.57 bis Nr. 1056), wohl aber in der gleichen Weise neu verteilt, nämlich die Exzerpte auf neuen Blättern, Folioblättern jetzt, *nach dem Gesichtspunkt einer Gliederung "nach Sachen"* neu notiert. (Ob die Blätter 1 bis 55, die nicht mehr erhalten sind, die "zerschnittenen" Exzerpte zu Vasari waren oder diese umfangreichste aller Quellen zur Kunst der Renaissance in einem gesonderten Heft notiert war, möchte Kaegi offen lassen.) Der Arbeit nach handelt es sich auch bei den erhaltenen Blättern um ein "Zerschneiden", "Sortieren" und neues "Aufkleben nach Sachen", - nur daß die alten Exzerptsammlungen zu weiterer Verwendung und späterer Ergänzung (wie das Burckhardt dann auch bis in sein Alter getan hat) in ihrem jeweiligen Quellen-Zusammenhang belassen wurden.

Diese Arbeit des "Sortierens" hat Burckhardt in dem Titel angesprochen, mit dem nach Kaegis Schilderung die "unförmige Mappe" gekennzeichnet ist, in der er die neue Sammlung von Stichworten und Quellen "nach Sachen" später verwahrt hat: *"Geordnete Materialien zur Kunst der Renaissance*". Dabei handelt es sich "um eine gewaltige Folge" (Kaegi IV, S. 226) von 170 Folio-blättern mit vielen Einlagen, die, in zweispaltiger Anordnung, teils aufgeklebte Zettel, teils Inhaltsangaben mit Quellenverweisen nach der alten Exzerptensammlung enthalten. (Die Reproduktion |341| eines solchen Blattes: bei Kaegi IV, Abb. 19.) Diese 170 durchnummerierten Folioblätter folgen der hier neu entwickelten Ordnung, die in sechs oben

aufliegenden und im Quartformat verwendeten Folioblättern gesondert verzeichnet ist. [A 89] [A 90] Dieses "Inhaltsverzeichnis" (Kaegi) ist so angelegt, daß die sechs querliegenden Folioblätter, die selbst wieder in je vier Spalten unterteilt sind, von der ersten bis zur letzten dieser Spalten die Stichworte der einzelnen Themen wie Kapitelüberschriften aufzählen. Diese 170 Stichworte stehen auf kleinen, fingergroßen Zettelchen, C' - deutlich erkennbar - erst bei diesem Aufkleben mit den durchlaufenden Nummern versehen worden sind. 0ffensichtlich waren sie vordem in anderer Reihenfolge notiert, vermutlich so, sagt Kaegi, "wie es sich eben bei der Sichtung der Excerpte ergab, denn die Titel als solche stammen ihrer Idee nach aus den Excerpten und damit aus der weit zurückliegenden Zeit der primären Lektüre, also wohl meist aus den Zürcher Jahren" (IV, S. 227).

Bei diesem *Anfang* der zweiten, der *Ordnungs-Phase* in der Form der spontanen Aufzeichnung von Ordnungstiteln müßte man das Verhältnis zur ersten, der *Sammlungs-Phase* (Kaegi: "der Idee nach schon darin enthalten"), vielleicht noch etwas deutlicher kennzeichnen: Bei der *Durchsicht,* beim *erneuten* Studium der früher errichteten Exzerpte notiert sich Burckhardt jetzt erst - *halb* zwar von den vielen früher schon neben den Zitaten (rechts über ihnen) angebrachten Stichworten inspiriert, *halb* aber doch erst von der jetzt erst dominierend gewordenen Frage nach einer Gesamtorientierung geleitet - *"Sach"*-Titel, d.h. Titel, die "systematisch" brauchbar sind, auf eine wechselseitig verweisende systematische Ordnung selber schon potentiell abzielen. Auf eine solche Möglichkeit war mit den Stichworten des 'Quellen'-Studiums noch nicht ausdrücklich abgezielt worden. Sie nannten (wie die Beispiele, die Kaegi anführt, zeigen, hier S. 339 / 254) zumeist Gegenstand, Autor oder Ort des Zitates in enger Bindung an seine Herkunft. In seiner Erläuterung der Titel-Liste fährt Kaegi fort: "Im Gedanken an das zu schreibende Buch [wurden] zunächst nur diese Stichworte |342| auf besondere Blätter geschrieben, wohl zuerst in beliebiger Reihenfolge, dann ausgeschnitten, geordnet, numeriert und in der Folge der geplanten Disposition auf die sechs quergelegten Folio-bogen geklebt" (IV, S. 227).

In *dieser* Gliederung kann man ein Vorstadium der Kapitel-und Paragrapheneinteilung des *Buches* sehen. Zwei Beispiele [A 89] [A81] aus dem Beginn (vgl. Kaegi IV, S. 226): Nr. 1 *hier:* "Monumentale Baugesinnung", das I. Kapitel *dort*: "Der monumentale Sinn der italienischen Architektur"; Nr.2 und Nr.3 *hier:* "Proto-Renaissance", "Gotische Architektur", das III. Kapitel *dort*: "Die Protorenaissance und das Gotische".

3. Der Zeitraum, in dem sich Burckhardt - neben und nach der Ausarbeitung der 'Cultur der Renaissance' - mit diesem Ordnen "der Materialien zur Kunst der Renaissance" beschäftigte, muß zwischen dem 13. August 1858 (dem Beginn des "Aufklebens nach Sachen", gemäß dem Brief vom 14. August 1858 an Paul Heyse) und dem 26. September 1862 liegen, denn mit diesem Datum beginnt, wie Werner

Kaegi zeigt, "ein neues gewaltiges Manuskript, das eine dritte Stufe der Arbeit darstellt und nun einen wirklich lesbaren, laufenden Buchtext enthält: 'Quod bonum faustum fortunatumque sit. 26. September 1862'. Das ist der Kopf dieses neuen Manuskriptes" (IV, S. 228). Dieses Manuskript bricht nach 220 offensichtlich ohne Stockung geschriebenen Folio-seiten abrupt ab. "Nach so langen Hemmungen und Stauungen", schreibt Kaegi, "muß der Fluß der Niederschrift wie ein überschäumender Bergbach losgebrochen sein." Zwar folgt diese Niederschrift "Folioblatt um Folioblatt, Alinea um Alinea" dem 170-Kapitel-Plan, aber "ohne jede Einteilung nach Kapiteln in ununterbrochenem Strom der Gedanken und Formulierungen" (IV, S. 230).

"Vergleicht man diesen mächtigen Text mit dem Buch von 1867, so ist die Übereinstimmung in der Gedankenfolge eine fast vollständige. Der fließende Text des erhaltenen Manuskriptes ist etwas ausführlicher, derjenige des Buches knapper, konziser; |343| inhaltlich aber ist die Deckung vollkommen. Vielleicht", vermutet Kaegi, "wollte sich Burckhardt zunächst einmal Gewißheit verschaffen, daß sich seine formlose Sammlung von Notizen und Excerpten überhaupt in einen Text umgießen lasse, und er hat diesen Probeguß sehr lange fortgesetzt, nämlich bis zu der Stelle, wo im Buch von 1867 der §107 beginnt [das ist das Ende des XI. Kapitels, über 'die Komposition des Palastbaus']. Dann bricht das Manuskript ab" (a. a.O.).

4 Damit leitet Kaegi den Übergang zur vierten Arbeitsphase des Baukunst-Buches ein: "0ffenbar muß Burckhardt an diesem Punkt seiner Arbeit, vielleicht gegen Weihnacht 1862 den Eindruck bekommen haben, er fahre ins Uferlose, denn jetzt begann er von neuem. Jetzt gab er den ursprünglichen 170-Kapitel-Plan ...preis und entwarf ein neues Schema" (IV, S. 231). Es sind jetzt 296 Paragraphen, aufgeteilt auf vier "Bücher": "Erstes Buch: Architektur", "zweites Buch: Dekoration", "drittes Buch: Skulptur", "viertes Buch: Malerei". Der Inhalt der beiden ersten Bücher stimmt überein mit dem Druck von 1867. Das *Inhaltsverzeichnis* (Kapitel- und Paragraphentitel) aller vier "Bücher", also auch des restlichen, nicht zum Druck gelangten Manuskriptteils, sowie *aus diesem restlichen Manuskriptteil* (Skulptur und Malerei) *die Leitsätze der "Paragraphen"* ohne die "Ausführungen" sind durch Wölfflin im sechsten Band der Gesamtausgabe veröffentlicht worden. Aus späteren Zusätzen (die Wölfflin mit angibt: GA VI, S. 301) und zwei Briefäußerungen vom Sommer 1863 wissen wir, daß Burckhardt auch diese Arbeit nicht abgeschlossen hat. Die Handschrift bricht innerhalb des Malerei-"Buches" ab. Die beiden Briefstellen sind diejenigen an Wilhelm Vischer (vom 14. Juni 1863) und an Otto Ribbeck (vom 27. Juni 1863), aus denen wir bereits Burckhardts Begründung dieses erneuten Arbeitsabbruchs kennen (hier S. 336 / 252). An Ribbeck, der während seiner Studienzeit als klassischer Philologe in Bonn Paul Heyse auf einer Italienreise begleitet hatte und später, 1861, Kollege Burckhardts in Basel war (Anm. 344/1), schreibt er: |344|

er habe "im letzten Herbst einen Anlauf genommen und die 'Kunst der

> Renaissance' geschrieben; 7/8 der Arbeit waren druckfertig, etwa 550 Druckseiten an Valor, - da wurde ich über gewisse Principien der Eintheilung und sonstigen Behandlung zweifelhaft und cassirte die Arbeit ... Vielleicht werde ich die Hauptresultate einmal fragmentarisch in 10 - 20 Bogen veröffentlichen; daran stirbt man nicht " (Briefe IV, S. 133f.).

Dem "frei strömenden Manuskript" der dritten Arbeitsphase gegenüber wurde in diesem Text der vierten Phase "alles in knappere Formeln und kurze Hinweise gepreßt" (Kaegi IV, S. 231). Auf diese Arbeit, dem der Zustand des Buches von 1867 entspricht, bezieht sich offensichtlich die Äußerung in dem Brief vom 15. Februar 1863 an Salomon Vögelin, wonach er zu dieser Zeit "an einer möglichst kurz gefaßten 'Kunst der Renaissance' in §§ und kleiner zu druckenden Ausführungen" arbeite, mit der Erklärung, darin werde alles "nach Sachen" eingeteilt, was "rasend schwer, aber nützlich ist" (s. hier S. 335 / 252).

Aus diesem Text erhielt Lübke die beiden ersten"Bücher" als Grundlage zu dem Italienteil der 'Neueren Baukunst', mit der die Kuglersche 'Geschichte der Baukunst' ihren Abschluß finden sollte. Und diesen Text-Teil hat Lübke, gegen Burckhardts damalige Erwartung, aber zu unserem Glück unverändert zum Druck gebracht, alle eigene Mühe auf die Qualität der Abbildungen wendend.

Was lehrt diese Textgeschichte? Jeder dieser vier Arbeitsphasen kommt ein eigenes Gewicht für das Verständnis des Baukunst-Buches zu.

Zunächst das *"Quellenstudium"* Burckhardts. Es ist der Autor des 'Cicerone', der Italienreisende, der für diesen Reise-Führer die Physiognomie der Erscheinungen gab, der nun, in den Zürcher Jahren, die Lesegeduld eines Benediktinerpaters mit der Sammelumsicht eines Humanisten verbindend, die schriftlichen Zeugnisse der Epoche exzerpiert. Wölfflin |345| bemerkt dazu in der Einleitung zu seiner Ausgabe des Baukunst-Buches: "Kein Mensch hatte bisher diese Quellen, nicht nur die kunstbiographischen und kunsttheoretischen, sondern die Masse historischer Überlieferung überhaupt auch nur in annähernd gleichem Umfang und mit annähernd gleicher Fülle der Fragestellung durchgearbeitet" (GA VI, S.XV). Fraglich ist an dieser Kennzeichnung lediglich die historische Einschränkung "bisher". Wer hat seither, nicht dem Umfang nach, der war gewiß noch überbietbar, aber "mit gleicher Fülle der Fragestellung" die Vielfalt aller Quellen-Arten durchgearbeitet? Man bemerkt, wenn man in Kaegis Vergleich mit dem 'Cicerone' (hier S. 339f. / 255f.) weniger eine Wendung als eine Erweiterung erkennt, was Burckhardt meint, wenn er (in dem Brief an Maximilian II. von Bayern vom Mai 1858, hier S. 338 / 254) die Möglichkeit "Kunst- und Culturgeschichte zu verschmelzen", mit der "Aufgabe" begründet, "die Renaissance" "im Denken und Empfinden sowohl als im Formenbilden" darzustellen. Das "sowohl als" meint, achtet man auf Burckhardts Art der Arbeit, nicht nur die Parallelität zweier Werke, sondern die "Verschmelzung"

zweier Wege des Studiums: des Sehenlernens (der Monumente) wie des Lesenlernens (der Quellen) bei der Arbeit an *jedem* der beiden Werke. Das Element der Verbindung ist Burckhardts Horizont der "Weltgeschichte" (außerhalb wie innerhalb der "Kunstgeschichte"). Vor dem Hintergrund griechischen, römischen, mittelalterlichen "Denkens und Empfindens" gelangen die italienischen Quellen zu einer Plastizität, die der Gleichsetzung von 'Datum' mit 'Faktum' fehlen muß. Die "Verschmelzung" des Sichtbaren mit dem Lesbaren wird in dem Baukunst-Buch dergestalt zu einer "Parallele" der 'Cultur der Renaissance', daß jetzt dem "Denken und Empfinden" um der "Formenbildung" willen nachgegangen wird.

Die Quellenstudien dienen dabei ebenso sehr dem Verständnis der Kunst-"Aufgaben" dieses Zeitraums *im Ganzen,* wie sie je und je die *Unterscheidungen* nach "Sachen" fördern, zu denen die der Orte und Meister mit gehören. Auf ein solches *Differenzieren* hin: des Italienischen der Renaissance vom Norden, der Renaissance-Kunst von der Gotik wie vom Barock, des |346| Florentinischen vom gleichzeitigen Venezianischen oder dem späteren Römischen, des Kirchenbaus vom Palastbau, des Palastbaus vom Villenbau, der Landvilla von der Stadtvilla, der Marmordekoration von derjenigen aus Holz, und dabei überall der Meister untereinander, - auf ein solches Differenzieren hin, nicht zum "Erzählen", sondern zum "Aneignen", nicht zum Aufreihen, sondern zum Ausgrenzen, ist die Arbeit des Exzerpierens bei Burckhardt selber schon angelegt. Ein Zeichen dafür sind die "Stichworte" (Kaegi), mit denen jede der Exzerptnotizen sogleich versehen wurde, auch wenn dabei - neben ersten "Sach"-Angaben - die Verweise auf Ort und Autor der Quellen noch im Vordergrund standen (s. hier S. 339 / 255).

Die *Ausarbeitung* der Exzerpte verlangte einen eigenen neuen Arbeitsgang, eben den, den Burckhardt (in der Aufschrift auf das daraus entstandene Konvolut) selbst als die *"Ordnung"* des "Materials" bezeichnet. Daß dieses "Ordnen" oder "Sortieren" eine eigene Arbeit verlangt, gründet darin, daß die "Gesichtspunkte", nach denen eine solche Ordnung einzurichten war, die eine solche Ordnung ermöglichten, *nicht vorgegeben sind.*

Dabei meint "Gesichtspunkt" nicht dasselbe wie "Sachen" (und Gattungen). Daß man nach dem Sachgebiet der Bauzwecke einteilt: Kirchen, Paläste, Villen, Klöster, Spitäler, Festungsbauten und Brücken; *oder* nach dem der Bauformen und Bauteile: Zentralbau und Langhaus, Langhausinneres und Lang-hausäußeres, Fassade, Campanile; *oder* dem von Bauphasen: "Protorenaissance", Frührenaissance, Hochrenaissance, "Nachblüte", "Barockzeit"; *oder* - im Falle der Dekorationen - den Werkstoffen: Stein, Erz, Holz; *oder* den Dekorationsstellen Decke, Boden, Fassade, Wand, Möbel, Gefäße, - das sind Maßstäbe, Wege einer systematischen Ordnung, die sich als *gegebene* aufnehmen lassen. Schon die weiteste der Unterscheidungen aber: die Gruppierung in die vier "Buch"-Gebiete: Architektur, Dekoration, Skulptur und Malerei, versteht sich keineswegs als etwas schon Vorgegebenes. In diesem Fall ließe

sich allenfalls sagen: Burckhardt konnte hier einer verbreiteten und bewährten Tradition folgen. Wie wenig selbstverständlich |347| sie ist, äußert sich für *uns* ja schon in dem Befremden, die gewohnte *Dreiteilung* (Architektur, Skulptur und Malerei) durch die Beifügung des 'Kunstgewerbes' und dessen Einfügung zwischen Architektur und Skulptur (innerhalb des Buches dann, im Anschluß an Kugler und gemeinsam mit Lübke als einen zweiten Teil der "Baukunst" in Verbindung mit der "Architektur") zu dieser *Vierzahl* erweitert und modifiziert zu sehen.

Die *Arbeit* dieses "Sortierens" nach "Sachen" liegt für Burckhardt in der Frage, *wie diese eigene Vielzahl von "Sach"-Aspekten* in ein *"System" zu bringen ist.* So etwas wie ein Prinzip der Folge, ein Kontinuum der Darstellungsschritte, eine Regel der Sukzession (so wie das innerhalb einzelner dieser Sachaspekte, dem historischen mit Sicherheit, dem der Bauzwecke - von der Kirche bis zur Villa auf dem Lande - einleuchtend, gefunden werden kann) ist hier nicht auffindbar, sondern nur, vom Autor selber, zu entwerfen. Ein "System", das die Vielfalt der Aspekte eint, indem es sie gliedert, ist nicht auffindbar; es kann nur so gefunden werden, daß es erfunden wird. Das heißt: im Gedanken an die Denkmäler, im Blick auf die Quellen, im Hin und Her zwischen der fast unübersehbaren Zahl von "Stichworten" sind Wege, die nicht in Stufenfolgen, Unterscheidungen, die nicht in Prozesse auflösbar sind, zu erproben.

Für diese Arbeit eines *Ordnens* nach "Sachen", eines *Suchens* von Sortierungs-Gesichtspunkten wird man ein erstes deutliches Beispiel in dem Schritt zwischen "Zerschneiden" und neuem "Aufkleben" im Falle der Vasari-Zitate sehen dürfen, von dem Burckhardt im August 1858 berichtet (hier S. 340- 343 / 255-257) und ein neues Zeichen in der Mischung von Stöhnen und Stolz während der *vierten Arbeitsphase* (im Februar 1863): "Es wird alles *nach Sachen,* nicht nach Zeiten und Künstlern eingeteilt, was rasend schwer, aber nützlich ist" (hier S. 335 / 252 und 345 / 259).

An der dazwischen liegenden *dritten Phase:* jener emphatisch "fließenden" Niederschrift "eines wirklich lesbaren, laufenden Buches" (Kaegi) auf der Grundlage des 170-Kapitel-Plans der |348| zweiten Arbeitsphase (s. hier S. 341f. / 256f.), dürfte das Lehrreichste der plötzliche Abbruch mitten in der Niederschrift des letzten der vier "Bücher" sein. Die Absicht, ein lesbares Buch zu schreiben, muß Burckhardt, obwohl sie, wie nach Kaegis Beschreibung schon der Anblick des Manuskriptes zeigt (Anm.), mit der größten Zuversicht begonnen wurde, während der Ausführung plötzlich zweifelhaft geworden sein, - aber in diesem Fall nicht etwa im Hinblick auf den ganzen Arbeitsplan, sondern angesichts der spontanen Idee einer *anderen,* einer diesem Buchplan gegenüber *besseren,* angemesseneren Art zu schreiben.

Nach den wenigen Zeugnissen, die wir über diese Zeit, den Winter 1862/63, haben, sind fünf Anhaltspunkte gesichert: 1. *der Anfang des "fließenden"Manuskripts* mit dem Datum des "26. September 1862", das Burckhardt selber "mit der feierlichen Invokation der ersten Seite": "Quod bonuni faustuni fortunatumque sit", verbunden

hat (Kaegi IV, S. 230 und 228); 2. der *Abbruch dieses Manuskripts,* den die Handschrift bezeugt; 3. die *Niederschrift eines neuen Manuskriptes* (von dem die erste Hälfte - später - in Gestalt des 'Baukunst'-Buches gedruckt worden ist); 4. ein Indiz für den *Beginn* dieser Niederschrift durch die Bemerkung in dem Brief an Vögelin vom 13. Februar 1863: "Ich schreibe gegenwärtig an einer möglichst kurz gefaßten 'Kunst der Renaissance' in §§ und kleiner zu druckenden Ausführungen" (hier S. 335 / 252), denn davon konnte bei dem im voraufgegangenen Herbst begonnenen Manuskript noch keine Rede sein; und 5. schließlich die Nachrichten vom *Abbruch auch dieses "möglichst kurz gefaßten" Versuches,* nach dem "7/8" druckfertig abgeschlossen waren (erstmals in dem Brief an Wilhelm Vischer vom 14. Juni 1863).

Der *erste Abbruch,* derjenige des "fließenden" Manuskriptes, war aller Wahrscheinlichkeit nach nur die Kehrseite des Beschlusses zum Neuanfang, der auf Kürzung in Gestalt der "Paragraphen"-Fassung (also eben der uns in ihrem größeren Teil bekannten Fassung) abzielte. Dieser Arbeitswechsel wird irgendwann im Winter 1862/63 anzunehmen sein, der *zweite* - endgültige - *Abbruch* der Arbeit (nachdem "7/8" des Ganzen"druck- |349| fertig" geworden waren) im Frühjahr 1863. Die damit umgrenzte - relativ kurze - Arbeit an der uns bekannten Fassung war angesichts der ganzen Textgeschichte also nur eine letzte, abschließende von insgesamt vier Arbeitsphasen, die nahezu ein Jahrzehnt umfassen.

Dieser vierten Arbeitsphase, also dem Baukunst-Buch, gegenüber kann die Kenntnis der dritten Phase falsche Verständniserwartungen korrigieren. Wenn Burckhardt an dieser letzten Textfassung - mit der Gliederung der beiden dann gedruckten Teile in nahezu 200 Paragraphen mit 24 Kapiteln und der Zweiteilung eines jeden dieser "Paragraphen"-Stücke in das Gegenüber von knappen Leitsätzen und "ausgeführten" Zeugnis-und Quellen-Belegen - *mangelnde Lesbarkeit* zu beklagen scheint, so ist das ja in Wahrheit ein von ihm selbst gewollter Ver*zicht* auf "Lesbarkeit", dem der Versuch einer "fließenden" Darstellung, der Versuch, einen "wirklich lesbaren, laufenden Buchtext" (Kaegi) zu schaffen, *vorausgegangen* ist. Der Mangel wird, auch wenn das in einigen Briefstellen so scheint, von Burckhardt nicht beklagt. Wenn etwas beklagt wird, dann ist das der Sachverhalt, der den "*Nutzen*" einer solchermaßen konsequenten oder radikalen Einteilung "nach Sachen" so "rasend schwer" macht: indem er sich noch dem Versuch einer nachträglichen Annäherung an Lesbarkeit durch die Verkleidung des Einteilungsgerüstes in einen lesbaren Fluß der Diktion widersetzt.

Der *zweite Abbruch,* der der "Paragraphen"-Fassung, ist ein wesenhaft anderer als derjenige der "Lese"-Fassung. War hier die Idee einer neuen Fassung der ausschlaggebende Grund, die erste abzubrechen, so liegt beim zweiten Abbruch, den Burckhardt ein "Cassiren" und "In-die-Schublade-legen" nennt (s. hier S. 345 / 259), ein Zeichen von Verzweiflung vor. Doch eben die ist nur die Kehrseite dessen, was

Burckhardt selber (in dem Brief an Ribbeck vom 27. Juni 1863) eine dem Zweifel zugrunde liegende unbezweifelbare *Einsicht* nennt. Auf die Erklärung des *Abbruchs* der Arbeit: weil er nämlich "über gewisse Prinzipien der Eintheilung und sonstigen Behandlung zweifelhaft" geworden sei, folgt der Ausdruck der Befriedigung, sie *unternommen* zu haben: |350|

> "Was mich dazu getrieben hatte, dieselbe zu unternehmen, war der innere Vorwurf beim Anblick meiner wohlgesammelten Vorarbeit; ich sagte mir, es sehe aus als fürchtete ich Mühe und Anstrengung - nunmehr habe ich bewiesen daß dieß nicht der Fall ist und [so setzt er nun hinzu] habe recht Vieles im Lauf dieses Winters gelernt " (Briefe IV, S. 133 f.).

Was Burckhardt im Laufe dieses Winters über der Arbeit, also der zu Beginn des übernächsten Winters dank Lübke doch wieder aus dem "Schubfach" herausgeholten und - halb gegen, halb mit seinem Willen - zum Druck gelangten Schlußfassung *"gelernt"* hat, das sagt jener *Entwurf "zur Vorrede" von 1863,* in den er später seine Niederschrift des *'Vorworts' von 1878* eingelegt hat (Anm. 349/1). Dieses Vorwort übernimmt die Hauptsätze jenes Entwurfs, aufs knappste zusammengefaßt.

Jener *Entwurf 'zur Vorrede'* muß während der Arbeit an der Paragraphenfassung, die noch auf das Ganze aller bildenden Künste der Renaissance abzielte, also im Winter oder Frühjahr 1863 geschrieben sein. Das *'Vorwort' von 1878 [A88]* gilt der Neuauflage des Baukunst-Buches, mit der Burckhardt die Abtrennung dieses "Torso" und den unveränderten (kaum "lesbaren") Text des Lübke-Druckes im Nachhinein sanktioniert. Der breiter angelegte Entwurf *erläutert* das spätere 'Vorwort'. Dieses *bestätigt* die Gedanken des Entwurfs, die "Lehre" also jenes Winters von 1862/1963, *nach* den Vorlesungen über das "Studium der Geschichte", zur "griechischen Culturgeschichte" und dem erstmaligen Vortrag jenes Zyklus zur "Kunstgeschichte", den er mit den Erörterungen "Über die Kunstgeschichte als Gegenstand eines akademischen Lehrstuhls" im Mai 1874 eröffnete.

d "Systematik" bei Burckhardt

Man ist gewohnt, diese beiden Vorreden mit den Augen *Wölfflins* zu lesen, der hier im Gedanken an das ganze Buch, soweit es *ihm* zum Vorbild geworden war, Prinzipien seiner Arbeit ausgesprochen fand. Man wird an sein Wort einer *"Kunstgeschichte ohne Namen"* denken, wenn er (in der Einleitung zu seiner Ausgabe des Baukunst-Buches, GA VI, S.XIX) aus dem Vorwort von 1878 zitiert: |351|

> "Der Verfasser glaubte , es sei wünschbar, daß neben die erzählende Kunst-geschichte auch eine Darstellung nach Sachen und Gattungen trete, gleichsam ein

zweiter systematischer Teil ...

Man wird an seinen Gedanken der *"inneren Form"* (Anm. 352/1) denken, wenn er (an derselben Stelle) aus der Vorrede von 1863 (bei Kaegi: IV, S. 235) zitiert:

> "Es handelt sich hier darum, nicht die einzelnen Kunstwerke zu deuten, sondern die Triebkräfte und Bedingungen die das Ganze beherrschen, zu veranschaulichen."

Wir wissen nun, was bei *Burckhardt* die Rede vom "Ganzen" bedeutet, nicht: eine Kategorie von Triebkräften und Bedingungen, sei die nun formaler oder sozialer, autonom kunst- oder hermeneutisch kulturgeschichtlicher Art, zum Sammelbecken der Dokumente und Quellen zu machen, sondern: die eigene kategoriale *Vielfalt* der Triebkräfte und Bedingungen "systematisch" zu veranschaulichen.

Das ist vielleicht ein Anspruch, der unlösbar ist. Auf jeden Fall aber hat es einen guten Sinn, eine Lösung zu *versuchen,* weil schon ein solcher Versuch die Dimension, die hier das Ansprechende ist, zur Sprache kommen läßt. Vielleicht ist er auch nicht ganz unlösbar, wenn man nämlich bedenkt, was denn hier so schwer ist, also: welcher Art von Lösungsversuchen sich das hier gemeinte "Ganze" *entzieht*.

Was meint denn Burckhardts - in den Briefen meist nur resigniert klingende - Rede von der *Kürze* (hier S. 335 / 251 und 345 / 259), die doch gerade diesem Universalitätsanspruch zu widersprechen scheint? Was ist das für eine merkwürdige Begründung:

> "Vielleicht ließe sich die hier vorliegende Arbeit auch durch ihre Kürze rechtfertigen, indem sie den wesentlichen Kunstgehalt einer Periode in einen kleinern Umfang zusammendrängt, als dies die Künstlergeschichte vermag"?

Die Antwort gibt eine etwas früher ausgesprochene Bemerkung in demselben Vorwort von 1878:

> "Es ergeben sich bei einer solchen parallelen Behandlung des Zusammengehörigen manche Resultate, welche die nach Künstlern erzählende Geschichte nicht zu betonen pflegt."

Einer parallelen Behandlung des Zusammengehörigen kann *dieses als* das Zusammengehörige zum Resultat werden : so, wie es einem, eine solche parallele Behandlung beschreitenden Studium selber schon zum Resultat wurde. Von derartigen "Resultaten" spricht Burckhardt bereits während der "Ordnungs"-Phase, wenn er (im Januar 1862) schreibt, er habe sich entschlossen, |352|

> "von der Kunst der Renaissance nur ein Gerippe auszuarbeiten, etwa zwanzig Bogen, und bei diesem Anlaß nur diejenigen Resultate mitzuteilen, die mir neu scheinen. Natürlich gibt dies kein lesbares Buch mehr." (5. Januar 1862, an 0tto Müller; Briefe IV, S. 104; bei Kaegi: IV, S. 196.)

In der 'Vorrede' von 1863 leitet Burckhardt mit der Einschränkung: bei einem solchen "ersten Versuch" könne "von irgendeiner Art von Vollständigkeit" "nicht die Rede sein", die Erklärung ein:

> "Doch glaube ich durch meine Zusammenstellung hie und da wesentlich neue Gesichtspunkte aufgefunden zu haben" (bei Kaegi IV, S. 235).

Die "Kürze" dient hier der Fülle, weil sie an die Stelle der Linearität einer Entwicklungsganzheit, einer - wie tief und breit auch immer ausgedehnten - Stufenfolge die Räumlichkeit einer Gefügeganzheit, die Vollständigkeit eines Schwingungsfeldes stellt. Der "kleinere Umfang" drängt dergestalt den "wesentlichen Kunstgehalt" einer Epoche "zusammen", daß man beim Studium bemerkt: es ist ja eben dieses Zusammendrängen, diese Konzentration selber, was hier den *Reichtum* ausmacht, - nicht die Zahl, die faktische Vollständigkeit der Zeugnisse und Dokumente (so erstaunlich diese selber schon als die Leistung eines Forschers anzusehen ist), sondern die Differenziertheit, die kategoriale Vollständigkeit dessen, was Burckhardt so einfach wie verschlüsselt zugleich "die Sachen" nennt.

Zu dieser Art der *Ausbreitung* durch ein spiegelndes *Begrenzen* gehört die - keineswegs schematisch praktizierte - Leitsatz-Beispiel-Unterteilung der einzelnen *Paragraphen* ebenso wie das eigentümlich (später im einzelnen zu betrachtende) vielschichtige Geflecht der *Kapitel* (und Kapitelgruppen).

In den "Künstlergeschichten" und in jeder von Zeitpunkt zu Zeitpunkt, von Namen zu Namen, von Ort zu Ort oder auch nur von Gattung zu Gattung fortschreitenden *Erzählung* wird immer nur derselbe Ausschnitt aus dem Ganzen der Sach-Ökumene von Abschnitt zu Abschnitt wiederholt, ohne daß das - bei"lebendigem" Erzählen zumindest - den Leser langweilt: jede Zeit, jede Person, jede Region, jede Gattung läßt sich abwechslungsreich mit Vorhergehendem kon- |353| trastieren, spannungsreich auf Neues hin, das mit ihr kontrastieren wird, anlegen. Der Versuch dagegen, *die Vielfalt* dessen, was Burckhardt "Sachen" nennt, *darzustellen,* bringt den Autor vor den Abgrund des *"Zusammenstellens*". Der bloße Versuch verlangt eine "Behandlung", die *"Sache"* für *"Sache" sondert* und dafür ihre *Träger* - die Werke, die Meister, die Orte, die Zeiten - nach solchen Sach-Zusammengehörigkeiten in analogen Paragraphen, analogen Kapiteln "*parallelisiert*".

In der Berliner Akademie-Rede von 1930, 'Jacob Burckhardt und die systematische Kunstgeschichte', die an diesem Ort und zu dieser Zeit das 'Baukunst'-Buch

verteidigt, weist *Wölfflin* einleitend auf die Werke aus dem Nachlaß, die 'Erinnerungen aus Rubens' und die 'Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien', und kennzeichnet dann knapp die von Burckhardt selbst veröffentlichten Werke seit dem 'Constantin'. In der 'Cultur der Renaissance' sieht Wölfflin "das zentrale Werk", "wo Burckhardts Sprache ihren höchsten Glanz erreicht hat". "Endlich das letzte: eine systematische Fassung der Architektur der italienischen Renaissance. Nicht ein Buch zum Lesen, aber für den, der selber zu formulieren und zu kombinieren gewöhnt ist, unter allen Arbeiten Burckhardts vielleicht die anregendste. Kein zusammenhängender Text, nichts von überredender Eloquenz, sondern nur Leitsätze, Thesen und dazu jeweilen das Beweismaterial in lockerer Reihung angefügt" ('Gedanken', S. 147).

Hier ist die *Bedeutung* des Verzichts auf "Lesbarkeit", für den uns der Schritt von der dritten zur vierten Arbeitsphase als besonders kennzeichnend erschienen ist, ausgesprochen. Dieser Verzicht ist nur die Kehrseite des Gewinns. Wer sich mit diesem Buch befaßt, verzichtet nicht etwa in der Weise auf den Fluß der Lektüre wie der Benutzer einer Enzyklopädie, indem er nur "nachschlägt". Es wird hier nicht weniger, sondern mehr en Lektüre von ihm erwartet; man könnte sie - frei nach Brecht - "*episch*" nennen (Anm. 354/1): Es wird von ihm verlangt, auf andere Weise eine Verbindung zwischen 'Teil' und 'Ganzem' |354| herzustellen, als durch die Sukzession des Fortgangs. Er gelangt dazu, dieses Buch, dieses Nicht-'Buch', mit Gewinn zu 'lesen', wenn er *mit dem im Text Gesagten* "selber zu formuliere und zu kombinieren" beginnt; und *das* heißt (nun mit Burckhardt selber gesprochen): wenn er die Zusammenhänge, die hier - im Kleinen wie im Großen - ineinander verflochten sind, die hier *in* ihrer Verflechtung genannt sind, selber realisiert. Sie sind nicht *ab*-lesbar, aber gleichwohl *lesbar*, nämlich in dem alten Sinn des Wortes: sie sind zu *sammeln*.

Bei *Wölfflin* ist die große Einsicht in die eigne Buchform dieses Buches Burckhardts mit einem ebenso großen Mißverständnis verkoppelt. Der Bemerkung über die Vorbildlichkeit dieses Buches für seine eigene kunstwissenschaftliche Tätigkeit (in der späten Vorbemerkung zur Neuausgabe seiner Burckhardt -Würdigungen von 1940, s. hier S. 333 / 250): "Es war seine sachlich-systematische Behandlung, die mir wegweisend war und für die es damals wirklich kein besseres Muster gab", wird sogleich mit de/ Einschränkung verbunden: "Im übrigen war mir freilich schon bei diesem Anlaß aufgefallen, wie Burckhardt allen allgemeinen Bestimmungen auswich. Man sucht umsonst nach einer Definierung dessen, was nun Renaissancestil sei, geschweige, daß er sich auf eine Erklärung des Italienischen an sich eingelassen hätte" ('Gedanken', S. 135).

Die Weitsicht Wölfflins zeigt sich freilich auch hier. Denn mit einem Zusatz, der nur wie eine Entschuldigung dieses Mankos klingt und von Wölfflin an dieser Stelle auch nur so gemeint ist, nennt er doch den Horizont, der in Wahrheit dieses Manko zum

Signum eines Vorzugs macht: "Vielleicht hängt damit die besondere Kraft der Empfindung für das Einzelwerk zusammen, die ihm bis ins hohe Alter verblieben ist und die nicht nur dem geformten Kunstwerk galt, sondern auch vor der Natur lebendig war."

Was mit dieser Bemerkung Wölfflins in Wahrheit gesagt ist, spricht Burckhardt selber gegen Ende der 'Vorrede' von 1863 aus, - auch da zwar im Ton der bloßen Entschuldigung, der |355| aber vielleicht einem *Hörer* Burckhardts aus diesen Jahren zur Hülle, die gerade das Entscheidende vernehmbar macht, geworden wäre:

> "Mit dem Fachwerk des Buches möge man Nachsicht üben und erwägen, daß dasselbe nicht rein auf theoretischem Wege angelegt werden konnte, sondern sich größernteils nach der zufälligen Masse der wirklich vorhandenen Kunstwerke und Kunstaussagen richten mußte. Außerdem ist es nicht meine Schuld, daß sich alles mit allem berührt und daher jede Einteilung streitig bleibt." (Bei Kaegi IV, S. 236; bei Wölfflin: GA VI, S.XXI.)

Dieses Buch: *ein Fachwerk.* Es konnte nicht rein auf theoretischem Weg angelegt werden, weil sich das Fachwerk in seinem eigenen Bausystem - trotz aller Gedanken und mit allen Gedanken an "das Geschichtliche" und das Künstlerische *allgemeiner* Art - "größernteils nach der zufälligen Masse der wirklich vorhandenen Kunstwerke und Kunstaussagen richten mußte". "Systematik" ist bei Burckhardt nicht gleich "Theorie" weil dem "*Zufälligen*", das heißt: dem Nicht-Subsumierbaren, für ihn stets der Vorrang vor jeder Art von Notwendigkeit zukommt, die für uns Menschen immer nur durch *Reduktion* auf Definierbarkeit erkauft ist, also um den Preis, das *Nicht*-als--notwendig-Verfügbare auszulassen. Systematik kann für Burckhardt immer nur im Spiel mit dem Ganzen des "wirklich Vorhandenen" (der "Werke"wie der "Aussagen"), mit der Jeweiligkeit des sich von sich aus Zeigenden von Nutzen sein. Ein "Begriff" der Renaissance, der einem *vor* dem Umgang mit dem Vorhandenem entwickelten Begriffssystem zugehört - sei dieses nun ästhetischer oder historischer, psychologischer oder strukturalistischer Art - kann im Detail noch so verifizierbar (und falsifizierbar) sein, es subsumiert das "Zufällige" einer vermeintlich allgemeinen, in Wahrheit aber immer dem Raum des *Forschenden* verhafteten Notwendigkeit.

Wölfflin beschließt seine ausführliche Auswahl aus dem Manuskript der 'Vorrede' von 1863 mit jenem Passus über das "Fachwerk" des Buches. Sein Kommentar dazu besteht auch hier in einer Ver- |356| knüpfung von leisem Lob und - hier nun sogleich im Ton der Entschuldigung vorgetragenen - hartem Einwand: "Das Wichtigste ist die neue Sinnlichkeit, die Burckhardt der Renaissancekunst entgegenbrachte. Daneben kommt es wenig in Betracht, daß er die Erscheinung noch nicht in die differenzierteren Begriffe aufzulösen vermochte, die eine spätere Zeit ausgebildet hat. Immerhin bleibt es merkwürdig, daß eine generelle Definition des Renaissancestils

kaum versucht worden ist und daß man an verschiedenen, z. T. ganz abgelegenen Stellen herumhören muß, um zu erfahren, wo für Burckhardt das Wesentliche der neuen Schönheit lag"(GA VI, S.XXI).

Angesichts der eigenen Sensibilität Wölfflins für das Erscheinende, und auch bei ihm in dem Zusammenwirken von vorhandenem Werk und erschließender Aussage, möchte man in die Frage, die sich hier im Blick auf Burckhardt stellt, das Wunder der Vorsicht im *Gebrauch* der eigenen Grundbegriffe bei Wölfflin selber mit einbeziehen: "Vermochte" Burckhardt die Erscheinung nur darum noch nicht in "differenziertere Begriffe aufzulösen", weil ihm noch nicht - wie späteren Interpreten der Renaissance - die Daten und Begriffe kommender Generationen zu Gebote standen? Oder war diese Grenze des Vermögens nicht auch die Anerkennung einer unübersteigbaren Grenze: die Scheu des *Hörenden* und *Sehenden*, - die eigene Weite also dieser "neuen Sinnlichkeit"?

Daß sehr Vieles in der Arbeit Burckhardts und in dem Baukunst-Buch zumal durch die Arbeit Späterer - wie derjenigen Wölfflins - "entbehrlich" geworden ist, braucht nicht in Zweifel gezogen zu werden, wenn man Wölfflins Einwand mangelnder Begrifflichkeit bezweifeln möchte. In der Berliner Akademie-Rede von 1930 (im Umkreis also des Zentrums damaliger philologisch-gelehrter Burckhardt-Verachtung) sprach Wölfflin von demselben Sachverhalt betont apologetisch: "Die Unmittelbarkeit des Bildeindrucks bei Burckhardt ist immer als das anerkannt worden, was ihn vornehmlich vor seinen kunsthistorischen Zeitgenossen auszeichnete. Es hängt damit zusammen, daß er sein Bestes gibt in der Charakteristik des Einzelnen oder bestimmter Stilgruppen, dagegen fast scheu vor Definitionen sich |357| zurückhält, die einen größeren Umfang besitzen, aber entsprechend ein weiteres Zurücktreten vom konkreten Kunstwerk verlangen. Er würde es nie über sich gebracht haben, wie ein Schnaase es tat, die Betrachtung mit der Frage zu eröffnen: 'Was ist Kunst?', nicht einmal auf die Frage: 'Was ist Renaissance?' gibt er eine kompakte Antwort (alles wird wie zufällig, in bloßen Nebensätzen vorgebracht), aber dafür fühlen wir uns dem künstlerischen Tatbestand im einzelnen Kunstwerk oder in der einzelnen Stilvariante unendlich viel näher gerückt" ('Gedanken', S. 151f.).

Unmittelbarkeit des Bildeindrucks, sein Bestes die Charakteristik des Einzelnen, fast scheu vor Definitionen, die neue Sinnlichkeit: Das sind die *unbestreitbaren* Vorzüge des Lehrers, der für Wölfflin zum Vorbild einer "systematischen Kunstgeschichte" geworden war. Wie reimt sich das? Die Antwort darauf gibt eine erneute Besinnung auf das Motiv, das *Burckhardt* eine Einteilung "nach Sachen, nicht nach Zeiten und Künstlern" versuchen läßt. Was bedeutet *bei ihm*, dem lebenslangen Bewunderer einzelner Künstler, Raffaels und Bramantes, Dantes und Mozarts, dem Verfasser der 'Erinnerungen aus Rubens', die Absage an die "*Künstlergeschichte*", die er später - im Unmut, noch immer nicht ganz von ihr frei gekommen zu sein - einen "alten Käse" nennt (in einem Brief aus Rom vom 20. April 1874 an Robert Grüninger; Briefe IV,

S. 34)? Die Antwort ist so schwer wie einfach. Burckhardt formuliert sie im letzten Drittel der Vorrede von 1863:

> "Man wird zu wenig der Einseitigkeit inne, welche der Künstlergeschichte anhängt. Sie läßt uns zu sehr glauben, die Künstler hätten ihre Aufgaben frei selber gewählt, während sie unter der Herrschaft allmählich erwachsender Präcedentien arbeiteten" (bei Kaegi: IV, S. 236).

Die "Geschichte" des Künstlers, sein 'Leben': - das ist nicht seine Kunst. Nur ist für Burckhardt damit nicht gesagt, es müsse *statt* der Künstlergeschichte eine Kunstgeschichte *ohne Namen* geschrieben werden. Denn *die Kunst* gehört, wie Burckhardt später oft unterstreicht (etwa in dem Vortrag über 'historische Größe'), in jene "große, geheimnisvolle Ver- |358| rechnung" zwischen "Zeit und Mensch" (G., S. 380, Z.6; WB, S. 154). Wer das Individuelle jedoch "erzählend" (seine "Geschichte" erzählend) behandelt - einer mit der Renaissance aufkommenden 'Schöpungs'- oder unsrer 'Kreativitäts'-Ästhetik folgend -, ist darum *einseitig,* weil er die *andere Seite* verkennt, die zwar nicht statt des Individuums, wohl aber mit ihm die Erscheinung der Kunst bedingt: nicht der Künstler *und* seine Zeit (oder in seiner Zeit), sondern die "Verrechnung" *mit* seiner Zeit, die auch - bei Velazquez, bei Mozart, vielleicht schon bei Dante - die Form des Kontrastes annehmen kann. Dabei gehört zu "seiner Zeit" die *Tradition*, die er aufnimmt, das unwissentlich und wissentlich *Gelernte,* - das in der erzählbaren Lebens-"Geschichte" nur selten hervortritt. Iktinos hat den Peripteraltempel nicht erfunden, Phidias nicht die Göttin Athens. Brunelleschi hat die Baugesinnung der Florentiner, Alberti den dekorativen Geist Italiens nicht geschaffen. Bramante hat den Auftrag zum Neubau der ersten Kirche der Christenheit ebenso wie die Tradition des Zentralbaus empfangen. In die 'Schule von Athen' ist die Wissenschaft sowohl als auch der damalige Sinn der Zentralperspektive eingegangen, ebenso wie das Interesse dieser Zeit und dieses Papstes an den Philosophendisputen der "Alten". Und auch der neue Mythos von der Mutter, die den Gott als Kind auf dem Arm trägt, ist nicht Raffaels Erfindung. Solche "stil'- und 'kulturgeschichtlichen' "Präcedentien", solche "Bedingungen" der künstlerischen Erscheinung in der allgemeinen Geschichte einerseits, den eigenen Gesetzlichkeiten der jeweiligen Kunst-Geschichte selbst - der Geschichte des "Sehens", der Geschichte des "Hörens" (Anm. 359/1) - mindern nicht die Frage nach dem Rang eines Œuvres, - so wenig sie überhaupt Rangfragen diskriminieren: Es gibt kaum einen Passus in dem Baukunst-Buch Burckhardts, der die Veranschaulichung des jeweiligen "Sach"-Aspektes nicht mit Tadel oder Lob einzelner Zeugnisse (und Gedanken) verbindet (oft sogar in solche Rangurteile einmünden läßt). Die "Triebkräfte" und"Aufgaben" sind nicht Bedingungen, die der Erscheinung lediglich vorausgehen, sondern Faktoren, die in sie eingehen.

Die Künstlergeschichte allein leistet gerade das nicht, was sie will: von der *Kunst* des Künstlers zu handeln. Die 'Erinnerungen aus Rubens' sind so wenig eine

Künstlergeschichte wie Wölfflins |359| 'Kunst Albrecht Dürers' oder "Die Kunst Cézannes' von Kurt Badt. Und umgekehrt ist auch die 'Baukunst der Renaissance in Italien" so wenig eine Kunstgeschichte ohne Namen wie Wölfflins "Klassische Kunst' (mit ihren umfangreichen Kapiteln über Leonardo, Michelangelo, Raffael, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto) oder Hans Jantzens "Klassische Kathedralen' (auch wenn da nur die "Persönlichkeit' der drei behandelten Bauten rahmengebend sein kann).

Die Frage, wo nun genau die Grenzen zu ziehen sind: zwischen dem noch Unzulänglichen des Baukunst-Buches Burckhardts, das von Nachfolgern (und Kritikern) verbessert worden ist, und dem hier als maßgeblich bleibend Erlangten - im Detail wie im "Ganzen" -, diese Frage braucht hier nicht erörtert zu werden. Wir können nur die Einsicht in den Horizont dieser Frage fördern. Auch dann, wenn Versuche Späterer,"die Erscheinung" der italienischen Renaissance-Baukunst in "differenziertere Begriffe aufzulösen" und vor dem "Renaissance-Stil" im Ganzen zu einer "generellen Definition" zu gelangen, Früchte getragen haben, die gültig oder doch zumindest diskutabel bleiben, wenn *nach* Burckhardt Schriften zur Kunst der Renaissance, zu einzelnen der großen Baumeister und Bauwerke der Renaissance entstanden sind, die in ihrer jeweiligen Aufgabenstellung dem Baukunst-Buch Burckhardts überlegen sind, so ist damit noch nicht das Urteil bekräftigt, in dem Wölfflins Einwände gegen dieses Buch gipfeln: der Einwand mangelnder Bündigkeit seiner Gliederung, seiner "*Einteilung*". Wölfflin leitet mit ihm das Zitat des "Fachwerk"-Gedankens ein, mit dem seine Wiedergabe der 'Vorrede'-Gedanken Burckhardts schließt und dem er selber die Bemerkung zur mangelnden "Begrifflichkeit" bei Burckhardt anfügt (hier S. 356 / 267 und 357 / 268). Die *Einleitung* des Zitates suggeriert, in Burckhardts Bemerkung tatsächlich nur eine - diesem Einwand "zuvorkommende" - Entschuldigung zu sehen. Wölfflin sagt: "Daß die Gesamteinteilung des Buches an Straffheit zu wünschen übrig läßt, hat Burckhardt willig zugegeben." Der Entwurf zu einer Vorrede versuche "der Kritik zuvorzukommen". Daraus folgt das Zitat des "Fachwerk"-Gedankens. (S. G. A., IV, S.XV f.) |360| Mit dem ersten seiner beiden Argumente: der Bitte um "Nachsicht" angesichts der *"zufälligen Masse"* sichtbarer und schriftlicher Zeugnisse, haben wir uns beschäftigt: Aus ihm spricht Burckhardts prinzipielle Aversion gegen "rein" "theoretische Wege", weil er diese mit dem Odium der Subsumtion des Vorliegenden unter den Vorlegenden behaftet sieht. Und das zweite Argument des Fachwerk-Gedankens? An dieses wird Wölfflin zuerst gedacht haben, wenn er glaubte, Burckhardt käme einer Kritik an der Einteilung zuvor:

> "In der Tat ist es nicht meine Schuld daß sich *alles mit allem berührt* und daher jede Einteilung streitig bleibt."

Gewiß kommt Burckhardt hier einer Kritik zuvor; aber wirklich nur so, daß er - sich entschuldigend - sie bestätigt? Was sagt denn diese Verteidigung? Sie sagt: wenn an

meiner Gesamteinteilung zu kritisieren ist, daß es ihr an Straffheit mangelt, so wird an einer straffen Einteilung zu kritisieren sein, daß es dieser an Umsicht mangelt. Mit einem - seit der Renaissance gebräuchlichen, aber erst nach ihr (seit dem Ende des Barock) zur Herrschaft gelangten - Erkenntnisprinzip gesprochen: der Wunsch größerer Straffheit ist möglicherweise nur um den Preis erfüllbar, daß ein *perspektivischer Ausschnitt* den Anspruch, *das Ganze* zu spiegeln, usurpiert.

Entscheidend ist im Falle der Einteilung Burckhardts allerdings, daß es sich hier wirklich um ein "Fachwerk" handelt. Burckhardts Art der Darstellung wird der Polyperspektivität seiner Sache gerecht, indem die Gliederung der einzelnen Kapitel und Paragraphen, der *einzelnen* "Fach"-Aspekte, das *viel-fache* Geflecht *aller* Aspekte, an dem das jeweils Behandelte mit partizipiert, nicht eliminiert. Der Umstand, daß alles mit allem sich berührt und daher *jede* Einteilung streitig bleibt, spricht *hier* aus dem Eingeteilten selber. Die Not wird in eine Tugend verwandelt: die Einteilung *ist* variabel.

Mit dem Verzicht auf "Straffheit" (Wölfflin), dem der Verzicht auf eine sukzessive Darstellungsform entspricht, zuletzt auch noch der Verzicht, dieser "Notizensammlung" die Form eines abgeschlossenen "Buches" zu geben, respektiert Burckhardt - mit dem Ton der Klage und in der Hoffnung, "verbessert" zu werden,- den |361| Sachverhalt, daß sich alles mit allem berührt.

Diese Anerkennung des "Fachwerk"-Baus seines Themas in der "Fachwerk"-Form der Darstellung ist das Gegenteil von 'Pluralismus'. Viel-Seitigkeit ist durchaus mit Ein-Trächtigkeit vereinbar. Die Vielfalt von Blickrichtungen kann die Einheit eines Raumes, eines Baues, - eines "Fachwerks" bilden. Nur kann das "Fach" dieses Werkes nicht das Schubfach eines Forschungs-"Faches" sein (das nur den - die eigne Disziplinierung zementierenden - Ausweg der interdisziplinären Methodenbündelung kennt). Die Vielseitigkeit, die in ihrer Einheit im "Fachwerk" dieses Buches erkennbar wird, weil sie von ihm anerkannt wird, gleicht dem "Fächer", an dem der "Wink" des *'West-östlichen Divan'* demonstriert, "daß ein Wort nicht einfach gelte". Die *Scheu* "vor Definitionen" wird hier selber zum Akt des Erkennens, indem das *Zurücktreten* vor dem Erscheinenden dieses zum Erscheinen gelangen läßt. Das ist *Burckhardts* Empirie, *seine* "neue Sinnlichkeit".

e Das "Fachwerk" der Einteilung

(dazu das Inhaltsverzeichnis, A 81-88; [A81])

Beachtet man die eigentümliche "Fachwerk"-Verfassung in der *Einteilung* dieses Buches, dann wird man die"Systematik" seines Gehaltes nicht voreilig verkürzen. Man wird das Recht der *Frage*, was diese 'Baukunst der Renaissance in Italien' ist,

bemerken, wenn man weiß, wie "rasend schwer" dem Verfasser die Aufgabe wurde, dieses Ganze zu unterteilen.

Für uns muß es dabei genügen, an einer Reihe von Beispielen *Hinweise* auf die Polyperspektivität zu geben, die hier die Kehrseite der "Kürze" ausmacht. (Ein umfassendes Referat von Bau und Inhalt dieser letzten Veröffentlichung Burckhardts kann nicht unsere Aufgabe sein.) Aus diesen Hinweisen wird Licht auf das eigentümliche Thema des Buches unter der Frage seines *Torso*-Charakters (s. hier S. 329f. / 247f.) fallen.

Wir kennzeichnen zunächst die Prinzipien der *Unterteilung* - und zwar in der konzentrischen Reihenfolge: von der Teilung in zwei "Bücher" über die Gruppierungen von Kapiteln bis zu Gruppierungen von Paragraphen innerhalb einzelner Kapitel (I), um dann - kurso- |362| risch und exemplarisch - die verschiedenen Weisen der quer zu diesen Teilungen verlaufenden *Verbindungen* anzugeben (II).

I Teilungen

(1) Die Zweiteilung

Unter dem einen Titel 'Baukunst' ist der veröffentlichte Teil dieser "Notizensammlung" in *zwei Hälften: "erstes Buch: Architektur*", *"zweites Buch: Dekoration*", unterteilt. - Der Name "Dekoration" meint hier das vielartige, Skulptur und Malerei, Möbel und Geräte, Figur und Ornament umfassende Zubehör zum Bauwerk: seinen *Schmuck.* Ein wesentlicher Teil der "Dekoration" gehört dem zu, was man damals wie heute "Kunstgewerbe" nennt. *(W. Lübke* behandelt innerhalb des ersten seiner beiden Bände, der Renaissance-Baukunst in Deutschland, in einem eigenen Kapitel des Einleitungsteils "Die Renaissance in dem Kunstgewerbe", während in dem anderen, Frankreich gewidmeten Band das Schlußkapitel vom "Kunstgewerbe der Epoche" handelt. Einzelne - der Skulptur und Malerei zugehörige-Zeugnisse der Dekoration werden in beiden Bänden Lübkes bei der Beschreibung der Baudokumente von Fall zu Fall mit besprochen.) Die *Frage* der Zugehörigkeit des Einen zum Anderen, also der 'Zubehör'-Charakter, die Frage: was heißt hier *jeweils* 'Schmuck'?, wird dabei für Burckhardt - auch wenn er keine 'Theorie" dazu vorlegt - von besonderem Gewicht sein. Damit ist schon ein Hinweis gegenüber dem Verdacht gegeben, der sich hier aus der Textgeschichte stellt: dem Verdacht, daß Burckhardt die "Dekoration" zugunsten dieser 'Baukunst'-Reihe gewaltsam mit der Architektur verbunden hat, beide zusammen als Faktoren der 'Baukunst' behandelt, obwohl die Dekoration doch in dem alten Plan einer 'Kunst der Renaissance' eines von vier gleichmäßig nebeneinander stehenden "Büchern" hatte bilden sollen . |363|

(2) Kapitelgruppen

Der erste dieser beiden Teile, das *"Architektur'-"Buch",* ist deutlich in *drei größere Gruppen von Kapiteln* untergliedert. Die fünf ersten Kapitel (zusammen gut 50 Seiten) - über die "monumentale Baugesinnung der italienischen Architektur" (I), über Bauherren und Baumeister (II), "Die Protorenaissance und das Gotische" (III), das Studium der antiken Bauten (IV) und "Die Theoretiker" (V) - könnte man (mit Kaegi) als spezifisch "kulturgeschichtlichen" *Einleitungs- oder Grundlegungsteil* ansehen. Eine zweite Gruppe stellen die beiden relativ umfangreichen Kapitel (mit zusammen 35 Seiten) über die "Formenbehandlung der Frührenaissance" (VI) und die "Formenbehandlung des 16. Jahrhunderts" (VII) dar. Sie erörtern die Architekturgeschichte an exemplarischen Merkmalen so, daß jede der beiden großen Teilphasen der italienischen Renaissance eine gesonderte Kennzeichnung erfährt. Jedes dieser beiden Kapitel ist in sich nicht historisch, sondern "systematisch" geordnet, lediglich ein Paragraph, der vorletzte des Kapitels über das 16. Jahrhundert, behandelt gesondert die - zum Ende des 16. Jahrhunderts gehörenden - "Formen der Nachblüte".

Nach einem sehr kurzen (nur vier Seiten umfassenden) Kapitel, bei dem das Einteilungsmotiv hier noch offen bleiben kann: "Das Baumodell" (VIII), folgt eine dritte, die umfangreichste Kapitelgruppe des ersten Buches: in mehr als 100 Seiten Umfang sieben Kapitel, eingeteilt nach Bauzwecken: Kirchen (IX), Klöster und Bruderschaftsgebäude (X), Palastbauten (XI), Spitäler, Festungsbauten und Brücken (XII), Straßenkorrektionen, neue Stadtanlagen (XIII), Villen (XIV) und Gärten (XV), - eine Einteilung, die selber nicht ganz streng ist: zwischen Festungsbauten und Villen das Kapitel über neue Stadtanlagen, am Schluß: "die Gärten"; außerdem weicht die Einteilung von einem strengen Schema hier auch insofern ab, als die Mehrzahl der Kapitel-Titel die Art der Bauten nennt, zwei dagegen den hier zur Frage stehenden Akzent der Betrachtung: |364|

"Die Komposition der Kirchen", "Die Komposition des Palastbaus". Diese beiden Kapitel sind die umfangreichsten des ganzen Werkes (mehr als vierzig Seiten das Kirchen-, mehr als dreißig Seiten das Palast-Kapitel).

Innerhalb der neun Kapitel des *Dekorations-Teils* kann man zwei größeren Gruppen gleichmäßig "sortierter" Kapitel in der Mitte die drei restlichen Kapitel - eines am Anfang, zwei am Ende - gesondert gegenüberstellen. Ein erster Zusammenhang von drei Kapiteln besteht in der Ordnung nach *Werkstoffen:* Arbeiten in Stein (II) - dieses ist eines der besonders umfangreichen Kapitel des "Dekoration'-Teils - , in Erz (III) und in Holz (IV). Die drei folgenden Kapitel sind nach den drei wichtigsten *Bauteilen* zur Anbringung von Schmuck geordnet: "Fußböden" - von Burckhardt

verbunden mit "Kalligraphie" - (V), "Die Fassadenmalerei" (VI), "Malerei und Stukkierung des Innern" (VII); dies ist das umfangreichste Kapitel dieses Teils. Das folgende Kapitel verbindet eine für die italienische Renaissance besonders wichtige *Werktechnik* mit ihr zugehörigen oder ihr benachbarten *Schmuckgegenständen:* "Goldschmiedearbeit und Gefäße" (VIII). Das letzte entfernt sich noch weiter von dem Themenkanon einer Gattungsgeschichte der Architektur als das Vorausgehende, darin ähnlich dem letzten des 'Architektur'-Teils";es behandelt in seinen neun Paragraphen *"Dekorationen des Augenblicks*". Seine Einzelthemen könnten aber trotz ihres Zusammenhangs mit den Festen der Renaissance (anders als Kaegi, IV, S. 208, meint) nicht in der 'Cultur der Renaissance' stehen, denn sie zielen - wie schon die Paragraphentitel sagen - gleich den vorhergehenden Kapitel- und Paragraphen-Themen-auf spezifisch künstlerische Phänomene. (Das gilt auch von dem dritten Paragraphen, der den Inhalt des zweiten variiert.). Die neun Paragraphen dieses Kapitels sind überschrieben:

> "Feste und Festkünstler - Festdekorationen der Frührenaissance - Feste des 16. Jahrhunderts - Der Triumphbogen - Die Festskulptur - Der Theaterbau - Die Scena - Künstlerische Absicht der Scena - Feuerwerk und Tischaufsätze." |365|

Das erste Kapitel ist ähnlich überschrieben, wie man im Fall des Architektur-Teils die ganze erste Kapitelgruppe hätte überschreiben können: "Wesen der Dekoration der Renaissance". Der erste der drei Paragraphen behandelt dabei zwei Ausgangspunkte der Epochenfrage: "Verhältnis zum Altertum und zur gotischen Dekoration", der zweite die Grundfrage dieser Einteilung in zwei"Bücher": "Das architektonische Element und die Flächenverzierung", der dritte, mit dem anspruchslosen Titel "Übersicht der Ausdrucksweisen", in drei kleinen Absätzen die Tragweite einer Beschäftigung mit der "Dekoration" für gerade diese Epoche: die Renaissance, und innerhalb dieser Epoche, für gerade diese Gattung: die Architektur. Der mittlere Absatz dieses Paragraphen gipfelt in der Nennung *Brunelleschis;* der letzte besteht in einem Hinweis auf *"Raffaels Loggien*", deren Behandlung dann, innerhalb des Kapitels "Malerei und Stukkierung des Inneren", den geheimen Gipfel dieses ganzen zweiten "Buches" ausmacht.

(3) Paragraphenfolgen

Auf die Gruppierungen innerhalb der *Paragrapheneinteilung* werden wir hier nur am Beispiel der beiden ersten Kapitelgruppen ausführlicher, danach nur noch in einem Überblick verweisen.

In dem *ersten Kapitel,* über die "Baugesinnung" der Renaissance, steht einer Gruppierung nach *Orten* in der ersten Hälfte (§§ 2 - 4: Florentiner, Sienesen, andere

Städte) eine Gruppierung nach *Auftraggebern* (§§ 7 - 9: Päpste und private Bauherrn) gegenüber. Zur ersten Gruppe gehört auch noch § 6: "Romagna, Mark und Umbrien", zur zweiten auch schon § 5: "Denkweise der Gewaltherrscher". Der Erklärung dieser Überschneidung gilt der Inhalt beider Paragraphen: Neben den *Städten* stellen die *"Herrscher*", die zu dieser Zeit "fast alle illegitim und gewaltsam" "an die Macht gelangt waren" (wie Burckhardt im Leitsatz von § 5 bemerkt), |366| einen zweiten Kreis von Auftraggebern dar. Die *Päpste* stellen im Unterschied zu diesem Kreis der "fürstlichen Auftraggeber" einen dritten Kreis der "kirchlichen Auftraggeber" dar. Ein vierter schließlich erscheint an den *Privatbauten,* die zwar häufig auch von Fürsten, zumeist aber doch von den - venezianischen, mailändischen, florentinischen, neapolitanischen - Kaufleuten errichtet wurden. Der Paragraph 6 "Romagna, Mark und Umbrien" steht darum zwischen der Erwähnung der "Herrscher" und der der Päpste, obwohl er die vorausgegangene regionale Unterteilung fortsetzt, weil hier nun von solchen Regionen die Rede ist, bei denen "städtischer" und "fürstlicher Bausinn" gleichermaßen stark ist, "offenbar durch Wetteifer" (S. 9).

> "In Bologna ... bauten damals, besonders seit 1460, um die Wette die Geistlichen, der päpstliche Legat, das halb-fürstliche Haus der Bentivogli, die Stadtbehörde, die Zünfte, die Privatleute und namentlich die reichen Professoren" (S. 10).

Der erste und der letzte Paragraph dieses ersten Kapitels nehmen eine gewisse Sonderstellung ein. Der erste skizziert im Gedanken an die "ganze Zeit vom 11. bis zum 16. Jahrhundert" den "Ruhmsinn und die Stiftungen der Frömmigkeit" als einen auch schon *im Mittelalter* bezeichnenden Unterschied Italiens zur nordischen Gotik. Der letzte verweist (in wenigen Zeilen) auf die "neue Triebkraft", die nach der Hochrenaissance (der "Blütezeit") die *"Gegenreformation"* für einen erneuten Bau-eifer und Bauwetteifer bedeutet. Eine kaum merkliche Brücke also vom historisch Vorausgehenden zum historisch Nachfolgenden überwölbt damit diese "Querschnitt"-Skizze zur "Baugesinnung" dieses Zeitraums.

Welche Art der "Strenge" *fehlt* bei *dieser* Art, verschiedene Gliederungsaspekte sich überlagern zu lassen, die in zwölf Seiten ein Modell des ganzen Buch-Bauplanes entwirft? Freilich, es ist - mit den"Erinnerungen aus Rubens' zu sprechen - eine *"verhehlte"* Systematik. *(Diesen* Mangel an Strenge teilt Burckhardts Buch mit einem Unterscheidungsmerkmal aller Klassik von jedem Klassizismus.) |367|

Bei den anderen - noch kleineren - Kapiteln dieser *Eingangsgruppe* ist die Paragrapheneinteilung jedesmal sogleich einleuchtend. 'Historische' und 'systematische' Gliederung ist jedesmal ineinander verschränkt. Neben verschiedenen Gesichtspunkten des jeweiligen Sachbereichs sind in drei Kapiteln (über die Bauherrn, die Antikenstudien und die "Theoretiker") jedesmal zwei Paragraphen gesondert dem 15. und dem 16. Jahrhundert gewidmet; bei den *Antikenstudien* werden außerdem das Griechische und das Römische und innerhalb des Römischen

Vitruv und seine Nachfolger unterschieden. Und im III. Kapitel *"Die Protorenaissance und das Gotische"* skizzieren die Paragraphen italienische Züge der Architektur des 13. und 14. Jahrhunderts, für die Burckhardt hier den Ausdruck "Protorenaissance" geprägt hat, in ihrem Unterschied zur nordalpinen Gotik und die Aufnahme der Gotik in Italien (Anm. 368/1), während der Eingangsparagraph dieses Kapitels auf "denkwürdige frühe Versuche zur Wiedererweckung der Bauformen des alten Rom" (S. 22) in Kirchenbauten Roms und der Toscana verweist, und der letzte das "Gotische zur Zeit der Renaissance" behandelt, etwa in Venedig oder an der Kuppel des Mailänder Doms: "ein Weihgeschenk des Renaissance-Humors am Grabe der verblichenen Gotik" (S. 31).

Sehr unterschiedlich ist die Paragraphenfolge in den so gleich-lautenden beiden Hälften der *zweiten Kapitelfolge* über die "Formenbehandlung" der Frührenaissance und des 16. Jahrhunderts (Kapitel VI und VII). Im ersten dieser beiden Kapitel sind die Paragraphen klar nach Bauformen gegliedert. Dieses Kapitel ist vielleicht sogar der klarste Fall einer Gliederung nach "Sachen" in dieser Schrift Burckhardts überhaupt. Der *Anfangsparagraph* leitet die Fragestellung dieses und des folgenden Kapitels ein. Unter der Überschrift *"Unvermeidlichkeit des römischen Details"* hebt Burckhardt am Kontrast zu der Unberührtheit der Renaissance vom Ganzen "bestimmter einzelner römischer Bauten" (wie z. B. den Tempeln) ihre Beschäftigung mit der Formensprache des "dekorativen Gewandes" und einzelner Faktoren altrömischer Architektur (insbesondere der antiken "Ordnungen") hervor (S. 45), um damit auf den Zweck dieser beiden Kapitel vorzubereiten: das Unverwechselbare dieser"neuen Formenbehandlung" im Vergleich nicht nur zur Gotik, sondern auch zu ihrem erklärten Vorbild, den alten Römern, aufzuzeigen. |368|

Die fünfzehn Paragraphen, die auf diese Einleitung (und Überleitung aus den beiden vorhergehenden Kapiteln zu Vitruv und Alberti) folgen, handeln ausnahmslos von einzelnen Bauteilen; auffallend ist für einen ersten Überblick allenfalls die Ausbreitung einzelner Momente über mehrere Paragraphen. Als erstes: die Stellung der *"Zierformen*", also der Dekoration, innerhalb der Baukunst ("Michelozzo meißelte selber Kapitelle, wenn ihn der Eifer ergriff; so z. B. für eine Tür im Signorenpalast in Florenz", S. 46). Als zweites: *"Die Säule, der Bogen und das gerade Gebälk*". Wie"historisch' freilich auch hier der Inhalt ist, das mögen - in diesen Vorüberlegungen und am Beispiel dieses Paragraphen - zwei kleine Zitate erläutern. Zum Gebrauch des *Bogens* im 15. Jahrhundert lautet der Anfang der "Ausführung":

> "Schon Brunellesco gab bekanntlich dem Bogen seine antike Archivolte wieder, glaubte sich indes doch an feierlichern Bauten (S. Lorenzo, S. Spirito in Florenz) zu einer Art von Gebälkstück zwischen Kapitell und Bogenansatz verpflichtet" (S. 47).

Der Leitsatz zum "geraden Gebälk" sagt:

Es wurde "bisweilen angewandt zur Erweckung eines Kontrastes mit den Bogen."

Und dazu Burckhardts erstes Beispiel:

[B 32/1] "Brunellesco unterbricht an der Vorhalle der Capella de' Pazzi bei S. Croce in Florenz ... höchst wirkungsreich das gerade Gebälk durch Einen großen Bogen in der Mitte" (S. 48).

Drittens: *"Die antiken Ordnungen im 15. Jahrhundert*", viertens: *"Die Halbsäulen und vortretenden Säulen*", fünftens: *"Die Pilaster und das Kranzgesimse*", darauf - sechstens - drei Paragraphen zur *Rusticafassade* und - siebtens - zwei zur *Inkrustation.* Diese letzen fünf Paragraphen sind unter sich jeweils regional gegliedert. Ein Beispiel für die historische Art des systematischen Zusammenhangs bei Burckhardt ist der Leitsatz des ersten der beiden Inkrustations-Paragraphen, der überschrieben ist "Venedig und die Inkrustation":

"So wie Florenz die Stadt der Rustica, so ist das sichere und ruhige, auf enge Pracht und daher auf kostbares Material angewiesene, selbst an Mosaik gewöhnte Venedig die Stadt der Inkrustation" (S. 57). |369|

In dem vorhergehenden Paragraphen ("Die Rustica außerhalb Toscanas") war zum Thema des folgenden schon mit dem Schluß der Ausführung übergeleitet worden. Nach Verweisen auf Neapel, Bologna, Ferrara und Rom lautete der letzte 'Beleg':

"Venedig: die unglückliche Fassade von S. Michele 1466; das Erdgeschoß des edeln Palazzo Corner-Spinelli."

(Die ersten Auflagen waren an dieser Stelle mit einer Nachzeichnung des Palazzo Corner-Spinelli versehen.)

Darauf - achtens - drei Paragraphen zum *"Backsteinbau" in Oberitalien:* Im ersten wird auf die "uralten Präzedentien" dieses von Haus formwidrigen Baustoffes "seit Ägypten" verwiesen und den hohen Grad "von relativer Unabhängigkeit" gegenüber diesem Stoff, den "zur gotischen Zeit der Backsteinbau in Oberitalien erreichte" (S. 60 f.), im zweiten auf "Backsteinfassaden", im dritten auf "Backsteinhöfe und Kirchenfassaden".

Den Abschluß dieses Kapitels bilden, neuntens und zehntens, zwei sich wechselseitig ergänzende Paragraphen: *"Die Formen des Inneren"* - mit dem Akzent auf der Unterscheidung von der "antiken Innenbaukunst", die wie der Pantheon "wesentlich" nur "eine nach innen gewandte Außenbaukunst gewesen' sei, und dem Hauptbeispiel in Gestalt von Brunelleschis Kuppel des Doms von Florenz, - und: *"Die Gewölbe der*

Frührenaissance", mit dem Akzent auf der Unterscheidung von den "Gebäuden des Nordens", verkörpert im "Widerwillen der Renaissance gegen das Kreuzgewölbe". Den Zusammenhang zwischen Neuem (Tonnengewölbe) und Altem ("die konstruktive Form des Gewölbes") illustriert Burckhardt - neben anderen Beispielen - nochmals an Brunelleschi:

> "Das Tonnengewölbe in seiner Mitte durch Eine Kuppel unterbrochen; ungemein schön im kleinen, z. B. an [der Vorhalle] der Cap. de' Pazzi in Florenz (Brunellesco) [B 32/1] ... Die wesentlichen Detailformen des modernen Kuppelbaus (Pfeilergesimse, Profile der Hauptbogen, Pendentifs, Kranzgesimse über den Hauptbogen, Einteilung oder Gliederung des Zylinders, oberes Gesimse desselben, Gliederung der Kuppel) schon jetzt bei den Toskanern ausgebildet [B 26] ... für die Laterna war bereits auf der Domkuppel von Florenz im 15. Jahrhundert ein Vorbild aufgestellt" (S. 66). |370|

Mit einem Nachsatz dazu: "Dagegen bleiben die übrigen Außenformen der Kuppel noch sehr inkonstant", schließt das Kapitel über die Formenbehandlung der Frührenaissance. Beide Schlußsätze zusammen verweisen also in der Kombination von Grundlegung und Desiderat schon auf das folgende Kapitel über die *Formenbehandlung des 16. Jahrhunderts.*

Dieses läßt eine sogleich einsichtige Sachgliederung in der Paragrapheneinteilung vermissen. Man könnte dieses zweite Kapitel zur "Formenbehandlung" sogar - in. geradem Gegensatz

zum vorhergehenden - das extremste Beispiel fehlender Einteilungs-"Strenge" im Ganzen des Werkes nennen. Unter den neun Paragraphen (§§ 49 - 57) handeln einige - für den späteren Leser unmittelbar an Wölfflin gemahnend - ausdrücklich von den neuen Formgesetzen: "Vereinfachung des Details" (§ 49), "Verstärkung der Formen" (§ 51), "Vermehrung der Kontraste" (§ 54), "Die Verhältnisse" (§ 57). Der zweite Paragraph (§ 50) greift schon auf das spezielle Thema des nächsten Kapitels ("Das Baumodell") voraus: "Detailproben und Einwirkungen der Festdekoration" bezeugen das jetzt entstandene Bedürfnis, sich der architektonischen *Wirkung* im voraus "zu versichern", auf dessen Tragweite Burckhardt erst im nächsten Kapitel ausdrücklich eingeht. Der vorletzte Paragraph (§ 56) ergänzt den für dieses Kapitel maßgeblichen Zeitraum der Hochrenaissance um das spätere 16. Jahrhundert: "Die Formen der Nachblüte". Nur zwei Paragraphen nehmen die Thematik des vorigen Kapitels ausdrücklich auf: "Die dorische und falschetruskische Ordnung" (§ 52) und "Die Gewölbe der Hochrenaissance" (§ 55). Der Mittel-Paragraph dieses Kapitels (§ 53) nennt, während er das Sachthema des vorausgehenden (die"dorische Ordnung") noch fortsetzt, den bedeutendsten Meister (von Michelangelo und Raffael abgesehen) zusammen mit dem verdienstvollsten Vermittler der Hochrenaissance-Baukunst in seinem Titel: "Das Dorische bei Bramante und Sansovino". Und Burckhardt spricht

hier bereits zwei seiner - ausführlicher dann im Kapitel über die "Komposition der Kirchen" behandelten - Schlüsselbeispiele für die Hochrenaissance an: die beiden Zentralbauten *Bramantes*, die seinem Entwurf der Peterskirche vorausgingen, den *Tempietto bei S. Pietro in Montorio* [B 33/2] ("der |371| eleganteste Zierbau ohne ein Laub von Vegetation") und die *Consolazione zu Todi. [B 33/1]* In beiden Bauten hat Bramante "die dorische Ordnung als Werkzeug der hohen Strenge seiner letzten Jahre" gebraucht "und die größten seiner Kunstgenossen mit sich gezogen" (S. 72). Damit werden diese Bauten schon in der Formenbehandlung des Details zu Kronzeugen der Hochrenaissance.

Bereits an diesen ersten beiden Kapitel-Gruppen, der kulturhistorischen Grundlegung und der Formenbehandlung der Renaissance, zeigt somit ein erster Versuch, die Paragraphenfolge zu beschreiben, daß jedes *Folge*-Prinzip durchkreuzt wird von andersartigen Verbindungen: Übergängen oder Kontrasten zwischen Nachbarparagraphen, übergreifenden Verflechtungen quer zur Abfolge; und vor allem die ständige Färbung des systematischen Schemas durch den historischen Fall. Man weiß nicht mehr: was dient hier wem? Die *Beispiele* sind meist viel mehr als bloße "Belege' allgemeiner Regeln; sie kommen unmerklich als die *Taten* zur Sprache, die das Allgemeine prägen, wenn nicht sogar hervorbringen. - Wir haben damit schon auf die zweite Hälfte dieser 'Einteilungs'-Erörterungen, die Berührungsweisen vorgreifen müssen. Zunächst beschließen wir den Überblick über die Paragraphenfolge. Dabei gehen wir nicht mehr am Text entlang, sondern stellen zwei in sich gegensätzliche Arten von Paragraphengruppierungen einander gegenüber.

Am einsichtigsten und einleuchtendsten ist die *Phasengruppierung* (die es beiden verschiedenen Kapitel-Gruppen nur einmal: bei den beiden Kapiteln zur "Formenbehandlung", gibt). Drei Phasen - innerhalb des VIII. Kapitels, zum Baumaterial: *gotische Zeit, Frührenaissance, Hochrenaissance;* vier Phasen - in dem XIV. Kapitel, über die Villen: *Frührenaissance, Hochrenaissance, Nachblüte, Barockzeit.* In diesem Kapitel gehen zwei Paragraphen der historischen Abfolge voraus. Im ersten, *"Gattungen der Villen*", stellt Burckhardt dem "eigentlichen Landhaus" mit eigener Ökonomie die "Villa suburbana", das "Landhaus" am Stadtrand gegenüber, im zweiten, *"Weitere Theorien des Villenbaus",* kennzeichnet er die Bautheorie zur Villa suburbana mit ihren eigentümlichen "irrationalen" Tendenzen, womit er - ohne |372| daß dies ausgesprochen werden muß - einen Wesensunterschied der Villa zu den Palästen hervorhebt.

Sonst tritt der *chronologische* Gliederungsaspekt nur vereinzelt auf, meist in enger Verbindung mit *regionalen* Unterscheidungen. Zwei Beispiele dafür. In dem Kapitel IX, "Zur Komposition der Kirchen", werden innerhalb einer ersten größeren Sach-Gruppe, dem Zentralbau, nach einem einleitenden Paragraphen über *"das Wesen des Zentralbaus"* zuerst die *"frühesten Zentralbauten der Renaissance"* behandelt (mit Brunelleschi als Hauptbeispiel, der aber nicht im Titel genannt ist), dann *"Spätere*

Zentralbauten des 15. Jahrhunderts", danach drei Paragraphen über Zentralbauten der Hochrenaissance : *"Bramante und seine ersten Zentralbauten", "Bramante und S. Peter in Rom*", *"Andere Zentralbauten des 16. Jahrhunderts*". Der letztgenannte Paragraph ist selber regional (von Rom bis Genua) und temporal (bis zum Barockstil) untergliedert.

In dem Kapitel XI "Die Komposition des Palastbaus", dem anderen der beiden umfangreichsten Kapitel des 'Architektur'-Teils, ist die Verschränkung von temporaler und regionaler Einteilung noch gleichmäßiger: Zuerst ein *"Rückblick auf den frühern Palastbau Italiens*", dann zweimal eine auch in den Titeln ausgesprochene *direkte* Verbindung von Historik und Systematik: *"Entstehung gesetzmäßiger kubischer Proportionen*", *"Wesen und Anfang des Palastes der Renaissance*", und darauf zwei Paragraphen zur *Toscana* (und damit der Frührenaissance), einer zum *"venezianischen Typus"* (und damit der Nähe zur Gotik), darauf fünf Paragraphen zum Palastbau *Roms* und fünf weitere zu verschiedenen Sachaspekten im Ganzen der von Rom geprägten Palastarchitektur der Hochrenaissance: Entwürfe (Zeichnungen) nach *Serlio, "Öffentliche Paläste, ihre Säle*",ihre *Hallen*; dann zwei große Meister dieser Baugattung: "*Sansovino und Palladio*",der eine mit seiner "Bibliotheca" gegenüber dem Dogenpalast von 1536 (die für Burckhardt an früherer Stelle - § 53, S. 73 - "das prächtigste profane Werk des modernen Europa" ist), [B 35/2] der andere mit der "Basilica" in seiner Vaterstadt Vicenza von 1549 (die, "ganz in Hallen aufgelöst", "das öffentliche Gebäude als solches" darstellt, "wie man es in ganz Italien |373| gerne gehabt hätte" - S. 159). Der fünfte dieser Umkreisparagraphen, *"Die Familienloggien*", stellt den Gegenpol zu den öffentlichen Palästen dar. Ein mehrmals - zu Beginn und am Schluß der Ausführung - genanntes Lieblingsbeispiel Burckhardts dafür: die "Loggia del Papa", die sich Pius II. 1460 in seinem nach ihm umbenannten Geburtsort bauen ließ, "mit der Inschrift: Pius II. den Mitgliedern seines Geschlechts, den Piccolomini" (S. 159 und 160). Die beiden letzten Paragraphen des Kapitels behandeln, unterteilt in *"das Äußere"* und *"das Innere*", den *"Palastbau der Nachblüte*", der Zeit von 1540 bis 1580, die Burckhardt hier kennzeichnet als eine Zeit "der stillgestellten Politik, der Gegenreformation und der zunehmenden Vornehmheit auf spanische Weise" (S. 160). Während er am *"Äußeren"* an den "Fassadentypen" zwar Palladios Basilica (die in den Anfang dieser Zeit gehört) oder "sein Meisterwerk im Privatbau", den "Pal. Chieregati" in Vicenza, noch rühmt, sieht er doch in den späteren römischen Palästen einen Typus ausgebildet, der "der mürrischen abgeschlossenen Grandezza zusagt" (S. 160 f.). Am *"Inneren"* dagegen sieht er in dieser Zeit der "Nachblüte" eine eigene neue Kompositionsform aufblühen: den *"Treppenbau*", der bisher nur erst stattlich und bequem, nunmehr als Element der Schönheit dem Auge und der Phantasie absichtlich dargeboten" wird. Die Ausführung dazu lautet:

> "Haupterneuerung: die Verdoppelung der Treppen um der Symmetrie willen ... Absätze (Podeste), Geländer, Säulenstellungen, Überwölbungen usw. erhielten

jetzt erst ihr besonderes ästhetisches Gesetz; dazu die Poesie des Lichtes und der Durchblick, welche nicht ruhte, bis sie aller Mittel sicher war" (S. 163).

Unabhängig von temporalen und regionalen Gesichtspunkten erscheinen *systematische Gliederungsprinzipien,* also Einteilungen "nach Sachen" und "Aufgaben", fast nur in den *kleineren Kapiteln* beider Teile, die, zwischen die größeren eingeschoben, mehr der Vervollständigung als der Fundierung dienen, wie wichtig für das Ganze auch oft einzelne Details sein mögen. Das X. Kapitel des Architektur-Teils setzt zwar noch mit einer regionalen Unterscheidung ein: *"Die Klöster im Norden und Süden*", die zu- |374| dem noch rein historisch gemeint ist: der "Vorsprung" des europäischen Nordens an "monumentaler Ausbildung" der Klosteranlagen gegenüber Italien im hohen Mittelalter. (Im früheren Mittelalter standen den großen Zeugnissen des Nordens wie dem Klosterplan von St. Gallen, 830, noch die "von römischen Villen abgeleitete Anlage" der "stattlichen Klöster Italiens" gegenüber; S. 130 f.). Dem schließt sich der folgende Paragraph zwar historisch an: Unter dem Titel *"Übersicht des Klosterbaues"* behandelt er den Vorrang, den in der Zeit der Renaissance die Klöster Italiens gewinnen, in der Rationalität ihrer Anlage wie in der "Schönheit und Vielgestaltigkeit ihres Hallenbaus" (S. 132) . Neben Säulen- und Pfeilerhöfen nennt Burckhardt hier auch zwei berühmte Bibliotheksräume Michelozzos: "die von Cosimo im Exil gestiftete Bibliothek in S. Giorgio maggiore in Venedig (1433) und die von S. Marco in Florenz (1437 - 1443)" (S. 132 f.). Im Verhältnis zu den folgenden Paragraphen stellt dieser aber das erste von den vier verschiedenen *Sachgebieten* dar, die hier aufgeführt werden, zwei davon in einem Paragraphen. *"Bischofshöfe und Universitäten*" kommen in ihren Baulichkeiten den Klosteranlagen sehr nahe. Die *"Bauten der geistlichen Bruderschaften"* werden zuerst (im Leitsatz) nach ihren verschiedenen Zwecken, sodann (in der Ausführung) nach der Verschiedenheit ihrer Räume vorgeführt, wobei Venedig hier ausgezeichnet ist, sowohl durch die Zahl der Beispiele als auch durch den Glanz eines Beispiels: die Scuola di S. Rocco (nach 1507), die in ihren beiden übereinanderliegenden "mächtigen Sälen" "die höchste Pracht der Dekoration mit einer Fülle von Tuchbildern auch an den Decken" und zwischen ihnen "die schönste Treppe" hat (S. 136).

Das kleine Kapitel über *"Klöster und Bruderschaftsgebäude"* liegt zwischen den beiden umfangreichen über die "Komposition der Kirchen" und die "Komposition des Palastbaus". Zwischen diesem und dem über die "Villen" liegen wieder zwei kleinere. In diesen kommt der hier wiederum dominierende Einteilungsaspekt *nach Sachen* schon in den Reihungen beider Kapitelüberschriften zum Ausdruck. Der Titel des XII. Kapitels *"Spitäler, Festungsbauten und Brücken*", nennt jedes einzelne seiner vier Paragraphenthemen. Mit dem in dem Kapiteltitel nicht eigens genannten |375| Paragraphenthema *"Die Tore der Renaissance"* ist nur die besondere Behandlung eines ausgezeichneten Bauteils des Festungsbaus gemeint, als dessen "Prachtstück" "das Tor an Außenwerken sowohl als im Innern" hier eingeführt wird (S. 166).

Warum (im ersten dieser Paragraphen) den *"Spitälern"* die *"Gasthöfe und Vergnügungsbauten"* beigefügt sind, erklärt sich aus der Ähnlichkeit der architektonischen Aufgabenstellung: Der Leitsatz über die besondere Bauaufgabe der Spitäler, mit dem dieses ganze Kapitel beginnt, würde allein schon um der vielen Beispiele willen, die Burckhardt dann in der Ausführung nennt, denkwürdig sein - von "Brunellescos schöner Halle der Innocenti in Florenz" [B 28] bis zu Palladios Rotonda, sofern diese, wie vermutet worden ist, zu Musikaufführungen bestimmt war.

> "Spitäler und andere Bauten öffentlicher Mildtätigkeit, welches auch ihre innere Einrichtung sei, öffnen sich nach außen in einer großen Halle, als Sinnbild des einladenden Empfanges und als Warteort, mit einem geschlossenen Oberbau" (S. 164).

Mit dem letzten und kürzesten dieser vier Paragraphen, den *"Brücken*", kommt freilich auch hier der chronologisch-historische Einteilungsaspekt ins Spiel: "Brücken von unabhängiger künstlerischer Bedeutung hat erst die Zeit von 1540 bis 1580 geschaffen". So lautet hier der Leitsatz, dessen Ausführung ihren Höhepunkt in Burckhardts Bemerkung zum Ponte delle Trinità in Florenz hat:

> "Die Formen der drei Bogen mit freister Genialität dem Ansteigen gegen die Mitte zu anbequemt; statt der Stich - bogen Halbellipsen für das Auge; die Brücke bildet Ein belebtes Ganzes" (S. 168).

Auch beim folgenden XIII. Kapitel: *"Korrekturen und neue Stadtanlagen*", umschließt die Überschrift alle seiner - in diesem Fall fünf - Paragraphenthemen. Mit der ersten Titelhälfte ist sowohl die *"Nivellierung und Pflasterung"* der Straßen (§ 111) gemeint, als auch die Herstellung von "Gradlinigkeit" und die Verbreiterung in *"Straßenkorrektionen"* (§ 112). Man kann hier an Burckhardts Beurteilung des modernen Verkehrsfanatismus denken. Man wird dann bemerken, daß er in *dieser* | 376| Korrektur der italienischen Renaissance am "nordischen Mittelalter" einen Wesenszug der europäischen Neuzeit hervortreten sieht, gerade weil er in den krummen Bahnen des Mittelalters nicht nur ein Zeichen der Finsternis sah. Zu den "Straßenkorrektionen" gehört als eine *eigene* Aufgabe die Beseitigung der Straßenhallen, von der der dritte dieser Paragraphen - *"Schicksal der Gassenhalle"* (§ 113) - handelt. Der Leitsatz stellt die militärischen Motive solcher Verkehrssanierungen unter den "Gewaltherrschern" dar. Die Ausführung nennt ergänzend dazu die im Falle Roms und Neapels maßgeblich gewesenen polizeilichen Gründe einer solchen Beseitigung der Vorbauten. "Wie zur Schadloshaltung", sagt Burckhardt abschließend, "türmt der neapolitanische Philosoph Campanella in seiner 'Sonnenstadt' Hallen auf Hallen" (S. 171). - Für "neue Stadtanlagen" sind in der Wirklichkeit die neue Funktion und die neue Gestalt der Piazze kennzeichnend. Davon handelt der dritte dieser Paragraphen *"Der Platz im monumentalen Sinne"* (§ 114). Im

Unterschied dazu kamen *"Neue Städte und Quartiere"* (§ 115), wie hier der Leitsatz sagt, "zwar selten vor, beschäftigen aber doch als Gedankenbilder die berühmtesten Theoretiker". Mit Verweisen auf Alberti verbindet Burckhardt dabei gleich zu Beginn der Ausführung ein eindrucksvolles Beispiel aus der Malerei: "Das sehr gesteigerte Phantasiebild einer Stadt: Fresken des Benozzo im Campo Santo zu Pisa, Turmbau zu Babel" (S. 173).

Auch in dem *Dekorations-Teil* tritt nur in den kleineren Kapiteln eine Einteilung nach "Sachen" unabhängig von Zeiten, Orten oder - wie bei den Loggien Raffaels und Giovanni da Udines (§ 172) - einzelnen Meistern auf.

Das III. Kapitel dieser zweiten Hälfte, "Dekoration in Erz" behandelt in einem ersten Paragraphen *"Die Technik und die größten Güsse"* (§ 147) im Gedanken daran, daß dem großen Format hier nicht das gleiche Gewicht zukommt, wie bei der im voraus-gehenden Kapitel behandelten "Dekorativen Skulptur in Stein". Anders dagegen die kleineren Güsse: *"Pforten und Gitter"* (§ 148), *"Leuchter und verschiedene* [andere] *Gegenstände"* (§ 149), die |377| "dem Erz ursprünglich eigen" sind (S. 232). Die hier ganz besonders zahlreichen Beispiele beginnen (im ersten dieser Paragraphen) mit den "beiden berühmten Pforten Ghibertis" und enden mit den "eisernen Fahnen und Fackelhaltern am Erdgeschoß der Paläste", wie den "berühmten Laternen am Pal. Strozzi":

> "Diese energischen, edeln und zugleich derben Zierstücke gehören freilich nur zum florentinischen Rustikapalast" (S. 233).

Damit ist schon das Thema des anderen, dieses Kapitel abschliessenden Paragraphen über Leuchter und andere Gegenstände berührt. Nach einer Reihe von bronzenen Stehleuchtern, deren "Sinn" er in der Übertragung antiker Marmorkandelaber auf "die Bedingungen des Erzes" sieht, nennt Burckhardt mehr als ein Dutzend verschiedener Arten von "Gegenständen", die mit Bauteilen verbunden sind, wie Türringe und Türklopfer, "Glocken und Kanonen". Besondere Hervorhebungen finden hier "die Halter für die Fahnenmaste auf dem Markusplatz zu Venedig": "vielleicht die schönste denkbare Lösung der betreffenden Aufgabe" (S. 234).

Willkürlich erscheint die Einteilung (Zweiteilung muß man hier gleich sagen) des fünften der neun Dekorations-Kapitel "Fußböden, Kalligraphie". Der erste dieser beiden Paragraphen nennt in seinem Titel die verschiedenen Baustoffe: *"Der Fußboden in hartem Stein, Marmor und Backstein*"; doch ist er in seiner Ausführung nicht etwa danach untergliedert. Die *Beispiele* werden nach verschiedenen künstlerischen, kompositorischen Forderungen und Problemen geordnet, an denen die Verwandlung älterer (mittelalterlicher und antiker) "Mittel" durch die Renaissance sichtbar wird. Eines davon:

"Alberti, *de re aedificatoria* L. VII, c. 10 verlangt im *pavimentum* am ehesten 'Linien und Figuren, welche sich auf Musik und Geometrie beziehen'."

Ein anderes, hier ausgezeichnet durch seine Mittelstellung im Text und das Gewicht des Beispiels:

"Die ästhetische Frage, wie ein Marmorboden von einfacher Konfiguration aus Platten von zwei oder drei Farben in Harmonie mit einem großen Bau zu komponieren sei, wurde besonders durch denjenigen des Domes von Florenz beantwortet."

Ein drittes Beispiel schließlich enthält der Saal der "Laurenziana" in Florenz: |378|

"Daß das Bodendessin, wenn eine reicher verzierte Flachdecke vorhanden ist, dem Deckendessin entsprechen müsse, wird seit der Laurenziana als etwas sich von selbst Verstehendes angenommen." Und Burckhardt fügt noch hinzu: "Laut Vasari ... könnte es scheinen, als ob die Idee letzterem angehört hätte, allein, wenn Michelangelo die Decke entwarf, so sorgte er wahrscheinlich auch für den Fußboden."

Während mit dem zuletzt genannten Beispielaspekt dieser Anfangsparagraph des V. Kapitels in einen systematischen Zusammenhang zum Abschlußparagraphen des vorhergehenden ("Arbeiten in Holz" behandelnden) Kapitels zu stehen kommt, der von der *Deckendekoration* handelt, ist er innerhalb seines

Kapitels mit einem Paragraphen:*"Die Inskriptionen und die Schönschreiber*", verbunden. Was gibt es da Verbindendes? Hätte dieser Paragraph, der in der Hauptsache von großen Fassaden-Inschriften handelt, wie derjenigen Albertis an seiner Fassade [B 33/3] von S. Maria Novella in Florenz, nicht besser in das Kapitel über "Die Fassadenmalerei" gepaßt, das unmittelbar nach ihm beginnt? *Eine* Erklärung für diese Kombination, die den Verdacht der Willkür freilich nur bestätigen würde, wäre die, daß sonst der eine Fußbodenparagraph ein eigenes Kapitel hätte bilden müssen. Eine andere aber wird man in der Nachbarschaft sehen dürfen, die zwischen dem *künstlerischen* Rang einer Schrift und dem *funktionalen* Rang eines Mosaiks besteht. Das "Entscheidende" des Marmorbodens vom Dom zu Florenz sieht Burckhardt darin,

"daß man sich fortan von allen Teppichmotiven gänzlich emanzipierte, die noch in jenen römischen Mosaiken [ihrem Ausgangs-"Mittel"] kenntlich sind; es handelt sich jetzt nur noch um Linien, welche das Auge richtig leiten, und um Massen, welche den einzelnen Teilen des Raumes richtig entsprechen" (S. 253).

Die beiden Paragraphen stehen demnach im Verhältnis einer gegengleichen

Symmetrie. Besteht der Baubezug eines Marmorbodens darin, daß er mehr ist als ein Flächenmuster, so besteht der architektonisch-dekorative Rang einer Inskription darin, daß diese mehr ist als ein Schrift-Zeichen. "Schöne Kunst" -hier im Zusammenhang von Dekor und Architektur - ist weder Teppich noch Medium. |379|

Zu den *kleineren* Kapiteln, deren Paragraphen *allein* (oder fast allein) "nach Sachen" eingeteilt sind, gehört das eben schon erwähnte sechste dieses Dekorations-Teils, über die *"Fassadenmalerei",* obwohl sie, wie Burckhardt gleich als erstes sagt, *"ein Hauptzweig"* der gemalten Dekoration ist. Eine Randstellung kommt dieser Sache nur für uns zu; es handelt sich hier um einen Verlust der Überlieferung. Die Fassadenmalerei ist "nur durch verhältnismäßig wenige und für die Herstellung des Ganzen unzureichende Reste vertreten, nachdem sie einst die Physiognomie ganzer Städte wesentlich hatte bestimmen helfen" (S. 255). Eine Bemerkung wie diese zeigt exemplarisch, was in *Burckhardts* Fall das Studium der literarischen "Quellen", der 'Kulturgeschichte' für das Verständnis der *Kunst* einer Zeit bedeutet. Ausführlich notiert Burckhardt in dem mittleren der sieben Paragraphen dieses Kapitels, nach Autoren geordnet - von Vasari bis hin zu der Erwähnung einer von Dürer in Venedig gemalten Fassade - die *"Aussagen der Schriftsteller"* (§ 165).

Der erste und der vorletzte Paragraph dieses Kapitels, die beide historisch akzentuiert sind: *"Ursprung und Ausdehnung"* (§ 162), *"Ausgang der Fassadenmalerei"* (§ (67), sind im einen Fall Fundierung, im anderen Ausstrahlung der verschiedenen dazwischen behandelten Sachaspekte. Sie verweisen auf den einheitlichen Grundzug, der die verschiedenen Aspekte durchzieht.(Der letzte Paragraph behandelt "einen nicht unwichtigen Bestandteil der Fassadenmalerei sowohl als der dekorativen Skulptur": *"Skulptur und Malerei der Wappen"* (§ 168). [B 35/2] Das Schwergewicht kommt dem - von Lübke mit vier glanzvollen Nachzeichnungen versehenen - Paragraphen *"Darstellungsweisen der Fassadenmaler"* (§ 164) zu, der die verschiedenen "Darstellungsmittel" dieser "fingierten Architektur", insbesondere der Sgraffitofassaden in Florenz, Rom und Verona, charakterisiert. Ein späterer Paragraph zählt (in sieben Rubriken) von "einzelnen Figuren" bis zu Tierkämpfen und Kardinalsköpfen die verschiedenen *"Gegenstände der Fassadenmalerei"* (§ 166) auf. Ein früherer nennt *"die Besteller"* (§ 163): Fürsten, durch die "ganze Gebäudereihen oder Gassen einen fortlaufenden gemalten Schmuck erhielten", Eigentümer, die "nach eigenem Geschmack" Fassadenmalereien bestellen, und schließlich Malereien "an öffentlichen Gebäuden" "als Ausdruck irgendeiner allen gemeinsamen Idee oder Erinnerung": |380|

> "so war zu Venedig im 14. Jahrhundert ... am frequentesten Ort der Stadt, den Portiken des Rialto, ein Seesieg über König Pipin (Sohn Karls d. Gr.) und eine Weltkarte gemalt", -

oder auch Zeichen der politischen Bestrebung eines Einzelnen:

"Selbst die großen allegorischen Tendenzbilder, durch welche Cola Rienzi bei seinem ersten Auftreten 1347 die Römer aufregte, möchten ebenfalls auf die Mauer gemalt gewesen sein " (S. 256f.).

Die "Sinnesweise der Besteller, welche die bunte Fassade so wenig scheuten als die bunte Kleidung", *verband* sich hier, wie Burckhardt im Einleitungsparagraphen ("Ursprung und Ausdehnung") sagt, mit der *"der Künstler*". Diese wird noch in der Ausführung dieses ersten Paragraphen (§ 162) gekennzeichnet:

"Die Künstler aber, darunter einige der größten, ergriffen ohne allen Rückhalt den Anlaß, monumental, mit großer Freiheit in der Wahl und Auffassung der Gegenstände, für den täglichen Anblick einer ganzen Bevölkerung malen zu dürfen. Was sie Treffliches schufen, war lauterer, stets gegenwärtiger Ruhm. Dieser Kunstzweig schwang sich empor zu einer ernsthaften Konkurrenz mit der reinen Architektur, nachdem er anfangs wohl nur als ökonomisches Surrogat derselben gegolten hatte" (S. 256).

In der Ausführung des Paragraphen über den "Ausgang der Fassadenmalerei" (§ 167) zieht Burckhardt eine Folgerung, die sich aus diesem einen Sachverhalt, der Gegenwärtigkeit des Räumlichen und Farbigen im Zusammenspiel zwischen den Künstlern und "einer ganzen Bevölkerung", *für uns* ergibt:

"Die ganze Fassadenmalerei, heute eine unverstandene Ruine und von den Reisenden und Künstlern wenig beachtet, müßte im Auftrag einer Regierung in guten Aufnahmen gerettet werden" (S. 263).

II Verbindungen

Einleitung: Gartenarchitektur und Festarchitektur.

Nicht den kleineren, den Zwischen-Kapiteln, zuzuzählen sind die *Schlußkapitel der beiden Teile,* wie entfernt vom Generalthema zunächst auch ihre Themen erscheinen mögen, das letzte des |381| Architektur-Teils: *"Die Gärten*", das letzte des zweiten Teils *"Dekorationen des Augenblicks*".

Die *Garten-Kunst* macht einen von Haus aus unarchitektonischen "Stoff", die natürliche Vegetation, zu einem Element des Bauens, das die eigene Stofflichkeit der Architektur, die substantielle Verbindung mit der Materie, die diese Kunstgattung auszeichnet, eigens erkennbar werden läßt, obwohl wir bei der Rede von 'Stoff' oder 'Materie' zuerst an Stein und Metall, an Marmor und Bronze, allenfalls noch an Holz und Mörtel, aber nicht an die sich selber schon formende pflanzliche Natur denken. Eben dieses *architektonische* Vermögen der "Gartenkunst" macht den einheitlichen

Gesichtspunkt dieses Kapitels (seinen eigenen Gliederungsmaßstab) aus: Burckhardt zielt darin nicht auf eine *Geschichte* der Gartenbaukunst ab (Anm. 382/1), sondern auf den Grundzug von Garten-Kunst überhaupt im Unterschied zur Garten-Ökonomie. Die Frage dieses Kapitels: wie gelangt hier das sich schon von selber zur Erscheinung Bringende - wie Blumen, Büsche, Bäume (die letzte en von Burckhardt hier als "mächtige Vegetation" bezeichnet, § 127) - in ein Verhältnis zu dem vom Menschen Hervorgebrachten? Als Garten stellt die Vegetation der Natur einerseits - analog zum Bauwerk - den Raum für andere Künste dar, für Skulpturen zumal; andererseits wird sie selbst zum Bau, sowohl in der Gruppierung nach Formen und Farben, als auch in der Verwendung ihrer eigenen Bauformen, indem "die mächtigern Bäume als Massen geordnet in die Komposition aufgenommen" werden (S. 192).

Diesen Aspekten der einen Frage nach dem Verhältnis zwischen Vegetation und Komposition entsprechen die ersten fünf Paragraphen dieses Kapitels: *"Gärten unter der Herrschaft des Botanischen*", *"Eindringen des Architektonischen*", *"Antike Skulpturen und Ruinen*", *"Volle Herrschaft der Architektur*", *"Mitwirkung der mächtigern Vegetation*". Die beiden restlichen Paragraphen stecken ergänzend, in topologischer und chronologischer Hinsicht den Umfang *"Italiens"* ab. Die *"Gärten von Venedig*": als Antwort auf die technischen Probleme der Lagunenstadt bei dieser Kunst; die *"Gärten der Barockzeit*": teils als *Radikalisierung* des "architektonischen" Prinzips - durch"gänzliche Ausschaltung des |382| Botanischen" (S. 193), das die Renaissancezeit mit dem Gebauten verband, teils als Erweiterung jenes Prinzips - in der Formung auch noch des formlosen Elementes bei der "Ausbildung der Wasserkünste" (S. 193).

Man könnte sich fragen, ob das Kapitel über die Gärten nicht auch im Anschluß an das Kapitel "Goldschmiedearbeiten und Gefäße" den Schluß des Dekorationsteils hätte bilden können und umgekehrt das Kapitel *"Dekoration des Augenblicks"* den Abschluß des Architekturteils. In diesem Kapitel, das den Abschluß dieses ganzen letztveröffentlichten Werkes Burckhardts darstellt, heben zwar die Titel der beiden Übersichtsparagraphen das spezielle Thema des zweiten Teils hervor: *"Festdekorationen der Frührenaissance"* und *"des 16. Jahrhunderts*". Doch schon da zielt der inhaltliche Akzent auf die eigene *Architektonik* dieses Kreises von "Dekorationen". Im Falle der Frührenaissance: die Umgestaltung des römischen *Triumphbogens* zum "farbenreichen Prachtbau" aller Ein- und Aufzüge (S. 290 f.), im Falle der Hochrenaissance: die *"bauliche Dekoration"* als "Quelle der Belehrung" (§ 50, S. 68) "für die monumentale Kunst" (S. 292) und die *Darstellung von Gebautem* ("Bogen, Fassaden und anderen Baulichkeiten") innerhalb der Festdekoration als Stilmerkmal des 16. Jahrhunderts: "Das Klassisch-Architektonische bekommt das Übergewicht über das Freiphantastische". Burckhardts Kommentar dazu: "die überhandnehmende Grandezza kann den fröhlichen Kirmesstil nicht mehr vertragen" (S. 292 f.).

Diese eigene Architektonik des "Augenblicks" kommt im Fortgang des Kapitels auch schon in den Paragraphentiteln zum Ausdruck: *"Der Triumphbogen*", *"Die Festskulptur*","*Der Theaterbau*","*Die Scena"* und *"Künstlerische Absicht der Scena"*. Burckhardts wichtigstes Beispiel einer Theaterarchitektur (von Lübke mit der ganzseitigen Wiedergabe einer Nachzeichnung versehen) ist die Scena von Palladios Teatro olimpico in Vicenza [B 47/1]. Dieses 'Bühnenbild' vereinigt die beiden, von Burckhardt gesondert skizzierten Elemente dieser Architektur: "den systematischen Prachtbau und (durch 5 Pforten gesehen) die ansteigenden Gassen mit verschiedenen unsymmetrisch gesehenen Einzelgebäuden" (S. 299). |383|

Allenfalls in dem letzten Paragraphen: *"Feuerwerk und Tischaufsätze*",ist ein erneutes Beispiel eigener architektonischer Gestalt von Festdekorationen mit einem ganz anderen Feld von Beispielen verbunden, in dem die plastische Gestaltung überwiegt: "Zuckerwerk und Tafelaufsätze", die "bisweilen mit großen dekorativen und plastischen Ansprüchen auftraten". Unter den Beispielen, die Burckhardt hier aufzählt, erheben sich einige zu eigener Monumentalität:

> "Beim Empfang der Lionora [von Aragon] durch Kardinal Pietro Riario [in Rom 1476] ... lebensgroße mythologische Figuren und Gruppen, Kastelle, alles eßbar oder mit Delikatessen angefüllt, Schiffe, Wagen mit Tieren, ja ein Berg, aus welchem ein lebendiger Mensch herausstieg, um Verse zu rezitieren (S. 300 f.).

Das "Kunstfeuerwerk" zeigt, den Berichten nach, in seiner Geschichte die gleiche Wendung vom Spielerischen der Frührenaissance zur Strenge der Hochrenaissance wie die Festdekorationen. Dem Feuerwerk, das als Girandola (als Flammenkreis) vor dem Palazzo Vecchio "eine wahrscheinlich schon alte Ausübung" am Johannes-fest war ("auch hier sind Florentiner unentbehrlich"), wurden auf Befehl Cosimus I. "die phantastischen Elemente" genommen; man ließ "einen klassischen achteckigen Tempel anderen Stelle leuchten" (S. 300). Feuerwerk als *Architektur* des Augenblicks.

Die eigentümliche Standort-Ambivalenz der beiden Schlußkapitel, die wechselseitige Vertauschbarkeit, signalisiert eine *Zusammengehörigkeit* der Teile in dieser "Notizensammlung" Burckhardts, die unabhängig von der *Abfolge* der beiden "Bücher", der Kapitel und Paragraphen ist. Solche quer zum Textverlauf fungierenden Zusammenhänge gibt es in verschiedenen Arten, deren wichtigste wir im folgenden aufzählen wollen.

(1) Spiegelungen

(Beispiel a: *Dekoration.)* An der Einteilungsambivalenz der Schlußkapitel beider Teile wird das durchgehende *Spiegelverhältnis* der beiden Teile dieser Schrift im Ganzen bemerkbar. Das besondere |384| Thema der "Dekorations"- Kapitel und -Paragraphen ist das Verhältnis der Dekoration zur Architektur, ist deren eigene

Architektonik. Dieses Thema äußert sich in dem generellen Maßstab für die Größe, den Rang, das Gewicht der Dekoration *in diesem Zeitraum:* Es ist deren eigene Beteiligung an der Bau-Form der Baukunst. Die beiden das ganze Werk durchziehenden Grenz- und Kontrastpunkte dieser 'Baukunst der Renaissance in Italien' sind die Verselbständigung des Dekorativen in der geistig am weitesten von 'Florenz' entfernten Region *'Venedig'* und der - hier noch immer nur als Spätphase der "Renaissance" selbst verstandene - neue Geist der "Barock"-Zeit. (Daß *wir* den eigenen Rang Venedigs, die eigene Größe des Barock besser sehen als Burckhardt - dabei manchen der Erwägungen folgend, die sich Burckhardt seit dieser Arbeit stellten, braucht die Gültigkeit von Burckhardts Maßstab nicht zu schmälern: seine Frage, was *ist* hier, im Italien der Renaissance, überhaupt *Baukunst*?)Das besondere Thema des Architektur-Teils ist nicht die Definition eines Bau-'*Stils*' (wie Burckhardts - von ihm noch unschuldig verwandter - Wortgebrauch und Wölfflins Berufung auf das Vorbild erwarten lassen könnten), sondern die Frage: in welcher Weise ist hier überhaupt von *Bauten* zu sprechen? Nicht: welchen 'Stil' hat diese Architektur (als wisse man, was Architektur ist, schon vorher), sondern: *was heißt hier Architektur?* Hat diese jetzt nicht selber im Unterschied zur Architektur der gotischen Kathedralen oder der griechischen Tempel eine eigentümlich "dekorative" Verfassung, - so aber, daß die "Dekoration" ihrerseits im Unterschied zu späteren Epochen (nach Burckhardts damaliger Ansicht: schon zum Barock, richtiger wohl: zum Klassizismus und Historismus, einschließlich der 'Neorenaissance' der Gründerjahre) in der Renaissancezeit eine eigene "architektonische", eine eigene raumstiftende Dimension ausmißt.

Die Zweiteilung *Architektur* und *Dekoration* scheint zwar durch die zeitlos klingende Unterteilung in vier Kunstgattungen des alten "Renaissance-Kunst"-Plans bei Burckhardt und außerdem durch die Einbeziehung der "Dekoration" in die Geschichte der Baukunst aller Zeiten schon bei Kugler und auch bei Lübke erklärt zu sein. In Wahrheit wird jedoch bei Burckhardt das Schema dieser Koppelung zur Frage nach dem Verhältnis *zwischen* |385| Architektur und Dekor als dem besonderen Thema einer Baukunst *der Renaissance in Italien.*

Auf den Inhalt dieser Frage werden wir später (in § 16) eingehen. Hier soll sie zunächst nur auf den Spiegelungsbezug der beiden Teile aufmerksam machen. Nur wenige 'Stellen' dazu. Sie folgen mit Absicht dem Gang des Textes, weil so erst recht das *Nebeneinander* dieser Spiegelbezüge gegenüber dem Nacheinander des Textes bemerkbar wird.

Zuerst der Architektur-Teil. Der ganze § 34 (S. 59 f.) behandelt - innerhalb des Kapitels über die Formenbehandlung der Frührenaissance - *"Das Verhältnis zu den Zierformen*", erläutert an Albertis Umdeutung der "klassischen Zierform" (S. 46). Im selben Kapitel geht Burckhardt von der Rustica-Fassade und "ihrer" Stadt Florenz zu Venedig, der Stadt der Inkrustation, über (§ 42, S. 57). Der Paragraph 43 ist

überschrieben *"Verhältnis der Inkrustation zu den Formen"* und wird eingeleitet mit dem Leitsatz:

> "Die Inkrustation neigt sich unvermeidlich dem Dekorativen zu auf Kosten des Architektonischen. Der Stil der Frührenaissance in Venedig verdient sogar kaum noch den Namen eines Baustils."

Die Beispielreihe der Ausführung wird mit der Bemerkung eingeleitet:

> "Der Ruhm der Gebäude hängt mehr von diesen Arabesken ab, als von dem baulichen Gehalt."

Und ein Kommentar zu einzelnen der Gebäude lautet:

> "Die Paläste werden gerettet durch die Schönheit des aus der gotischen Zeit ererbten Kompositionsmotives. Wo dieses nicht vorhält, wie z. B. im Hof des Dogenpalastes, zeigt sich der Prachtsinn in seiner vollen Ratlosigkeit."

Und Burckhardts Fazit zu allen von ihm hier angeführten Zeugnissen:

> "Wo wäre die moderne Baukunst geblieben, wenn sie dem venezianischen Kunstschreinergeist und Juweliergeist dauernd in die Hände gefallen wäre? Wie sehr würde man in Venedig selbst die Bauten des Florentiners Jacopo Sansovino und seiner Schule vermissen, durch welche erst die ausgebildete Hochrenaissance sich hier Bahn brach" (S. 60). |386|

Der § 55 (gegen Ende des folgenden Kapitels) über *"Die Gewölbe der Hochrenaissance"* (S. 76 f.) dessen Ausführung Burckhardt mit einem seiner Gipfelzeugnisse für dieses ganze Werk selbst gipfeln läßt: Raffaels Loggien im Vatikan, lautet in seinem Leitsatz:

> "Die vielleicht größte Neuerung, welche das Detail des Innern erleidet, liegt in den schönen Scheinformen der Gewölbe, welche mit Hilfe der Stukkatur und zum Zwecke derselben sowie der Bemalung eingeführt werden. Die Renaissance gibt jetzt das Gewölbe rein in den Dienst des Schönen."

Den Beispielen der Ausführung stellt Burckhardt die Bemerkung voran:

> "Das Nähere siehe unten bei Anlaß der Dekoration."

Die *Problematik* im Verhältnis zwischen Architektur und Dekoration konzentriert sich für Burckhardt in dem Konflikt zwischen der Epochentendenz zum *Zentralbau* und der italienischen Freude an der *Fassade,* der in dem Kapitel über "die Komposition

der Kirchen" am Übergang von den Paragraphen über den Zentralbau zu denjenigen über die Fassade und das Langhaus ausgesprochen wird. Das ist der Paragraph 68: *"Sieg des Langbaues zugunsten der Fassaden*". (In dem ersten der darauf folgenden fünf Paragraphen zu den Kirchenfassaden der Renaissance handelt Burckhardt zuerst von denjenigen *Albertis,* denen er die Tatsache, daß genuin florentinische Architekten wie Brunelleschi oder Michelozzo keine Kirchenfassaden gemacht haben, entgegenstellt.) Auch darauf sei hier zunächst nur um dieser Einteilungs-Erläuterungen willen verwiesen.

Das"Unglück", das Burckhardt in der "einseitigen Ausbildung" der vom Ganzen des Baus "emanzipierten" Fassade sieht (§ 73, S. 107), ist kennzeichnend für die Problematik, die für ihn eine Verselbständigung des Dekorations-Faktors der Baukunst überhaupt darstellt. Es ist dies die spezifische *Gefahr* der italienischen Renaissance, für die sie aus derselben Situation heraus prädestiniert ist, die ihre eigene Größe ausmacht. |387|

Spiegelungen in der umgekehrten Richtung, vom *Dekorationsteil* zum Architekturteil, wiederholen diese Ambivalenz. In dem nur drei Paragraphen umfassenden ersten Kapitel "Wesen der Dekoration der Renaissance" stellt der erste: *"Verhältnis zum Altertum und zur gotischen Dekoration"* (§ 130), eine historische Einleitung dar, der letzte: *"Übersicht der Ausdrucksweisen"* (§ 132), eine systematische Vorbereitung auf die folgenden Kapitel. Das *Wesen* der Renaissance-Dekoration wird unmittelbar angesprochen und - in diesem Fall - auch ausgesprochen in dem mittleren Paragraphen: *"Das architektonische Element und die Flächenverzierung*". Das *Wesen* der Renaissance-Dekoration sieht Burckhardt in ihrem *Unterschied* zu den antiken Vorbildern ebenso wie den gotischen Vorgängern.

Von den "dekorativen Arbeiten des römischen Altertums" (§ 130, S. 197), an denen die Renaissance "ganz unbefangen" weiterarbeitete [B 40/1] -

> "das Weihbecken Quercias im Dom von Siena erreicht mit dem ersten Sprunge einen Inhalt, der dem reichsten römischen Kandelaber parallel steht, und ist doch völlig unabhängig von einem bestimmten Vorbilde" (S. 198) -

unterscheidet sie sich dadurch, daß sie *nicht* "einen rein von \der Architektur ausgeschiedenen, prinzipiell in sich abgeschlossenen Stil" entwickelte (§ 131, S. 198). Die "Welt der Zierformen" unterscheidet sich in der Renaissance ihrem Wesen nach nicht durch ihre Formen, sondern in ihrem Ort von der römischen Dekoration. Sie ist zu einer Sache der *Fläche* und des *Raumes* geworden. Und darin unterscheidet sie sich-nur in anderer Weise - auch vom "nordisch Gotischen", dessen Dekorations-stil - in der Spätzeit zumal - eine eigene "höchst erleichterte und belebte Architektur" ist (S. 199).

"Die Renaissance zuerst respektierte und verherrlichte eine bestimmte Fläche als solche. Die Verteilung der Spannung des Ziermotives im Raum, seine Beziehung zum umgebenden Rahmen oder Rand, der Grad seines Reliefs oder seine Farbe, die richtige Behandlung jedes Stoffes schaffen zusammen ein in seiner Art Vollkommenes" (a. a.O.).

Der Wesenszusammenhang mit der architektonischen Komposition macht hier das eigene *Wesen* der Dekoration aus. Burckhardt spricht |388| in diesem Einleitungskapitel ebenso wie sonst in den beiden Teilen dieses Buches - nicht von einem "Wesen" *der* Dekoration, sondern vom *"Wesen der Dekoration der Renaissance*". Und *das* beruht in eben dem, was - teils in der Weise der Erfüllung, teils in der der Gefährdung - die beiden Teile dieser 'Baukunst der Renaissance in Italien' verbindet.

Ein höchstes Zeugnis der Erfüllung dieses Wesenszuges von Dekoration in der italienischen Renaissance sieht Burckhardt in den von Leo X. in Auftrag gegebenen, von Giovanni da Udine und Raffael geschmückten Loggien des Cortile di S. Damaso im Vatikan, ein anderes in der ebenfalls von Giovanni da Udine und Raffael gemeinsam ausgestatteten Gartenloggia der Farnesina [B 42] (§ 175, S. 274 und 275). Der letzte Paragraph dieses Kapitels über "Malerei und Stuckierung des Inneren" handelt vom *"Verfall der Gattung"* (§ 179):

"In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts" dringt "die beginnende Gegenreformation eine Menge erzählender Darstellungen und sachlicher Beziehungen auf, welche nicht so frei in Schönheit sich auflösen lassen, wie einst das Figürliche in den Loggien; die naturalistische Auffassung kommt hinzu, um diesen Szenen das schöne leichte Dasein im dekorierten Raum und den Zusammenklang mit demselben unmöglich zu machen" (S. 278).

Die eigene architektonische Verfassung eines besonderen Gebietes der schmückenden Künste ist der einheitliche Gesichtspunkt aller Paragraphen des Kapitels *"Goldschmiedearbeit und Gefäße*". War in einem der Paragraphen des ersten Teils die Goldschmiede-Lehre Brunelleschis (zusammen mit der Vielzahl anderer seiner Künste bis zur Dantephilologie) ein Beispiel für die *"Vielseitigkeit der Architekten"* (§ 14, S. 19), die das neue Konzept des *Baumeisters* der Renaissance prägt, so wird hier nun die Goldschmiede-Ausbildung vieler berühmter Künstler der Renaissance, auch Maler und Bildhauer (wie Ghiberti, Verrochio, Botticelli) für Burckhardt umgekehrt ein Zeichen der charakteristischen "architektonischen" Gesinnung, die ihm für *alle* Künste der italienischen Renaissance kennzeichnend ist.

"Wie sie die Flächen einteilten, das Relief behandelten, Laubwerk, Tierköpfe, Tierfüße, Masken usw. bildeten, Gold, Silber |389| und Email in Kontrast setzten, Edelsteine und Gemmen einlegten usw., muß sich die Phantasie bei jeder einzelnen

Aufgabe vorzustellen suchen, so gut sie kann (§ 180, S. 280). (Anm. 390/1)

Zwischen Goldschmiedekunst und Baukunst, zwischen schmückendem Gefäß und rahmendem Raum besteht die Nähe dessen, was Burckhardt zu dieser Zeit in "Reichtum und Rang" eine Triebkraft der Kunst sehen läßt. Neben dem - immer an erster Stelle genannten - *Ruhmsinn* steht der *"Prachtsinn"* dieses Zeitraums. Eine direkte Nebeneinanderstellung dieser beiden "Präzedentien" der Renaissancekunst geben die beiden Paragraphen 138, "Das Grabmal und der Ruhm", und 139, "Die Grabmäler der Reichen und Vornehmen", innerhalb des umfangreichen Kapitels "Dekorative Skulptur in Stein" (S. 210 und 212). Dieser Faktor der Kunst-Gesinnung der Renaissance enthält zwar die Gefahr des *bloßen* Luxus, er hat aber, zumal in der "großen Zeit", das eigene Gewicht und das eigene Recht, das Burckhardt (in der Einleitung des nächsten Kapitels, "Dekoration in Erz") die "freie Äußerung des Schönheitssinnes und des echten Luxus der Renaissance" nennt (S. 231).

Die beiden Teile der 'Baukunst der Renaissance in Italien' stehen untereinander nicht nur in einem Folgeverhältnis, sondern auch in einem Spiegelverhältnis. Die vielen Stellen, an denen sich dieses Verhältnis eigens ausspricht, sprechen damit exemplarisch einen Grundbezug aus, der zwischen diesen beiden Teilen der zum Druck gelangten Hälfte und im Ganzen der vierteiligen "Notizensammlung" zur Kunst der Renaissance überall besteht.

Weitere Aspekte solcher Spiegelbezüge, in denen unabhängig vom Textverlauf und quer zu ihm Verbindungen bestehen, kann man in der Beteiligung der *Kulturgeschichte* an der Kunstgeschichte, in der Beachtung der *Kunsttheorie* und in der Einbeziehung *bautechnischer Sachverhalte* und Probleme sehen. Dazu hier nur wenige Beispiele. |390|

(Beispiel b: *Kulturgeschichte)* Die fünfzehn Kapitel des Architektur-Teils könnte man in zwei Hälften unterteilen: einen 'kulturgeschichtlichen' Einleitungsteil, der - von dem "monumentalen Sinn" der italienischen Architektur bis zu den"Theoretikern" die ersten fünf Kapitel umfaßt, und einen 'formgeschichtlichen' Hauptteil, der - von der "Formenbehandlung der Frührenaissance" bis zu den "Gärten" - die anderen zehn umfaßt. (Für einen primär kulturgeschichtlichen Charakter der ersten fünf spricht schon der Umstand, daß mit Ausnahme der Aufrißzeichnung einer Kuppel aus dem am Schluß des V. Kapitels erwähnten Roman Polifilos W. Lübke hier keinen Anlaß zu einer Abbildung sah.) Allein, der einleuchtend kulturgeschichtlichen Thematik des IV. Kapitels "Studium der antiken Bauten und des Vitruv" geht das 'formgeschichtliche' III. Kapitel "Die Protorenaissance und das Gotische" voraus. Und in dem (ursprünglich) letzten Paragraphen des "Theorie"-Kapitels, "Polifilo" (§ 32), findet sich als *Zusatz,* der die Grenzen aller Theorien oder - wie im Falle des "architektonisch-allegorischen Romans" des Polifilo - Phantasien der Renaissance demonstrieren soll, die für Burckhardt wichtigste historische Kennzeichnung der

Renaissance-Bauform innerhalb des ganzen Werkes (der Formen-Horizont der Renaissance-Baukunst, den Burckhardt "Raumstil" nennt, § 42 f.). Im Abschlußparagraphen des folgenden Kapitels: "Die Gewölbe der Frührenaissance" (§ 48, S. 65) und im Einleitungsparagraphen des Kapitels über "Die Komposition der Kirchen", mit der Überschrift "Mangel eines besonderen kirchlichen Formensystems" (§ 61, S. 84), werden diese so sparsamen wie wesentlichen Fundamentalerörterungen noch zweimal wieder aufgenommen, danach noch ein drittes Mal in dem Kapitel über "Die Komposition des Palastbaus", wo im zweiten Paragraphen "Entstehung gesetzmässiger kubischer Proportionen (§ 89) die Renaissance als die erste Architektur "des Raumes und der Massen" definiert wird - wiederum mit Hinweisen auf die Grenzen, die sich den Versuchen, die großen Theoretiker zum Verständnis der zeitgenössischen Bauprinzipien heranzuziehen, stellen, selbst dann, wenn es sich dabei, wie bei Alberti, um die eigenen handelt (S. 137 f.); und im darauf folgenden Paragraphen "Wesen und Anfang des Palastes der Renaissance" (§ 90) der neue Sinn von Einheit charakterisiert wird, der die spezifische "Monumentalität" der |391| italienischen Renaissance ausmacht: Das "Viele und Verschiedene", das den Palast umfaßt, darf sich nicht "organisch", nämlich *als* Vieles,"als Kongregat" ausdrücken, sondern wird "einer großen künstlerischen Fiktion untertan" (S. 139). (Auch auf diesen, hier nur zum Verständnis der Einteilung erwähnten Gedanken werden wir später - in § 16 - eingehen.)

Wird also der 'formengeschichtliche' Hauptteil des Architektur-"Buches" schon in dem 'kulturgeschichtlichen' Einleitungsteil vorbereitet, so fehlt es umgekehrt in den *Kapiteln VI bis XV* nicht an 'kulturgeschichtlichen' Passagen, die bei einer "strengeren" Einteilung nur in den Einleitungskapiteln hätten stehen dürfen. In fast wörtlich gleichen Formulierungen zwischen dem Inhalt des I. Kapitels "Der monumentale Sinn der italienischen Architektur" und einigen Stellen der Kapitel zur "Formenbehandlung" - etwa in dem Paragraphen über "Die Rusticafassade von Florenz und Siena" (§ 39, S. 52 f.) - wiederholt sich im Großen das Wechselverhältnis zwischen *Leitsatz* und *Ausführung,* das den einzelnen Paragraphen ihr polares Gepräge gibt. Man *versteht* das 'kulturhistorisch' zu Erschließende erst am Dokument; man *sieht* aber dieses erst mit der Kenntnis der "Präzedentien". Der Eingangsparagraph des Werkes, der am *"Ruhmsinn"* und den *"Stiftungen der Frömmigkeit"* den Gesichtspunkt der "monumentalen Baugesinnung" einführt (S. 3 f.), findet ein Gegenstück, das ebenso *ihn* erläutert, wie es *von ihm* erläutert wird, in einer viel späteren Stelle, die auch unmittelbar mit ihm hätte verbunden sein können, in dem Paragraphen "*Das Grabmal und der Ruhm*", der eine ganze Reihe weiterer Paragraphen über Grabmäler innerhalb des Kapitels "Dekorative Skulptur in Stein" einleitet (§ 138, S. 210 f.).

(Beispiel c: *Theorie.)* Ein weiterer Spiegelungsaspekt ist die Frage der *Kunst-Theorie.* Ihr gegenüber ist die Fraglichkeit für Burckhardt das Entscheidende: In welchem Verhältnis steht in diesem Zeitraum die Theorie der Kunst zur Ausübung der

Kunst? Was trägt ihre Kenntnis zur Erkenntnis des künstlerischen Handelns dieser Zeit bei? Das weltgeschichtliche Novum, daß man die Renaissance schon nach dem Gewicht, das hier die |392| Kunsttheorien gewinnen, definieren könnte, ist ja noch kein Beweis, daß die Kunst selbst in diesen Theorien aufgeht, oder daß diese Theorien auch nur so etwas wie einen sachumgrenzenden Rahmen abgäben.

Das kurze Beispiel in dem Einleitungsteil: *"Die Theoretiker"* (nicht mehr als fünf von den dreihundert Seiten dieses Werkes), hat in jedem seiner (ursprünglich) drei Paragraphen seinen Hauptzweck darin, die hermeneutische Brauchbarkeit der Theorien dieser Zeit für das Verständnis der Kunst und der Zeit *selbst* einzuschränken. Ein später noch hinzugefügter (erst aus dem Nachlaß veröffentlichter) Ergänzungsparagraph unterstreicht diese Vorbehalte.

Der erste dieser Paragraphen (§ 30, S. 40 f.) hebt hier an einem der Kronzeugen dieser "Notizensammlung" *Alberti* die eigentümlich *praxisbezogene* Intention seiner beiden Bücher 'Della pittura' und seiner zehn Bücher 'De re aedificatoria' hervor. Sie sind in höchstem Maß ergiebig. Burckhardt sieht in Albertis Schriften, wie der Schluß der Ausführung sagt, die Abwehr der"Ignoranten", "die da meinten, das Urteil über Bauschönheit beruhe nur auf einer *soluta et vage opinione* und die Bauformen seien gesetzlos und wandelbar" (S. 41). Aber diese Abwehr ist auch nicht die Sache einer eigenständigen Theorie, wie die vorausgehende Bemerkung sagt:

> "Das Grundgefühl, welches das Schlußurteil über einen Bau spricht, will er nicht genauer untersuchen, er nennt es ein unergründliches Etwas, *'quippiam', quod quale ipsum sit, non requiro "(S. 41).*

"Die Nachfolger bis auf Serlio" (§ 31) verselbständigen "den mathematischen [und mechanischen] Teil der Kunst":

> "Präzise Geister achteten an der Baukunst überhaupt mehr die mathematische als die künstlerische Seite" (S. 42).

Noch deutlicher kann man in Burckhardts Stil der Andeutung nicht den Mangel der Theorie (hier - im *Unterschied* zu Alberti - denjenigen seiner in betontem Sinn "theoretischen" Nachfolger) unterstreichen: nicht falsch, aber einseitig, und damit dann doch verfälschend. |393|

Bei Gelegenheit der "baulichen Phantastik" des Poeten *Polifilo* (§ 32, S. 42 f.) und als Überleitung zu den *hier* - im *Kontrast* zu allen Kunsttheorien und Kunstutopien der Renaissance eingefügten - Gedanken des "Raumstils", in dem man den methodologischen Grundgedanken dieses Werkes sehen kann, nennt Burckhardt an dem Beispiel der Renaissance den Angelpunkt des Mangels aller Theorie für das Verständnis der gleichzeitigen Wirklichkeit:

> "Indes werden weder Theoretiker noch Poeten so klar, als wir es wünschen möchten, von dem großen Übergang reden, der sich unter ihren Augen und zum Teil durch sie selber vollzieht. Teils sind sie sich der Dinge nicht bewußt, teils verstehen sich diese für sie von selbst. Eine spätere Zeit erst konnte die Renaissance als den Stil der Verhältnisse in Raum und Flächen im Gegensatz zu allem früheren erkennen" (S. 42).

Den Unterschied (der eigenen Kunstpraxis) zu *allem* Früheren *erkennen,* konnte nicht die Sache der zeitgenössischen Theorien sein. (Anm. 394/1)

Was dieser 'Renaissance'-Gedanke Burckhardts meint, wird uns später beschäftigen. Hier genügt es, an dieser Äußerung den *Ort* dieses "Theorie"- Kapitels im Ganzen des Buches anzuzeigen. Die Baukunst-Theorie der Zeit wird hier nicht, weil das zur Vollständigkeit gehört, oder weil das - um mit dem Einwand Schnaases zu sprechen - eine "kulturhistorische" Begründung liefert (Anm. 394/2), einleitend *referiert,* sie wird vielmehr in der Art und den Grenzen ihrer Brauchbarkeit *charakterisiert.*

Wenn Burckhardt später, in den Jahren nach dem Erscheinen der ersten und der zweiten Auflage, hier noch einen Ergänzungsparagraphen einfügt: *"Die Baulichkeit in den Gemälden"* (§ 32 a), dann eben darum, weil er in solchen Dokumenten wie den "perspektivischen Idealansichten" *Brunelleschis* von der "Umgebung des Baptisteriums und Signorenpalastes" (Anm. 394/3) oder der "berühmten Räumlichkeit in Raffaels 'Schule von Athen' "nach einer Skizze von Bramante" oder dem absichtlichen Täuschungseffekt "gemalter Hallenprospekte als Scheinerweiterungen des Raumes" (im Zusammenhang mit der Szenenmalerei "für die Theater") "im ersten obern Saal der *Farnesina"* Selbstzeugnisse *der Kunst* vorweisen |394| konnte, die im *Unterschied* zu den pädagogisch-technischen Zwecken der Theoretiker ein Stilmerkmal - wie hier die Perspektive - in seinem künstlerischen Horizont erkennbar werden lassen.

Diesem"systematischen" Ort des "Theorie"-Kapitels im Ganzen dieser Notizen entspricht es, wenn auch hier die Leitsätze an späteren Stellen erst "ausgeführt" werden. So handelt der Einleitungsparagraph des Kapitels über die Komposition des Palastbaus, *"Entstehung gesetzmäßiger kubischer Proportionen"* (§ 89), von dem "Theoretiker Alberti", weil dieser, obgleich er "statt des ästhetischen Gesetzes für den Palastbau nur ein Programm für den Inhalt desselben" gibt, doch "außerdem" "nach eigenen Beobachtungen die ersten Gesetze für die kubischen Verhältnisse der einzelnen Innenräume" aufstellt (S. 137). In dem Kapitel "Die Villen" schließt Burckhardt den zweiten Paragraphen, der (mit dem Hauptzeugen Serlio) die Bedeutung des "irrationalen Elementes" in *:Theorien des Villenbaus"* der *villa suburbana* (§ 117) aufführt, mit einem korrigierenden Zusatz:

"Indes hat die Renaissance niemals mit dem Unsymmetrischen als mit einem malerischen Element kokettiert, sondern dessen immer nur so viel mitgegeben, als unvermeidlich war."

Die Ausführung erläutert diese Theorienkorrektur an einem Denkmal:

"Weshalb es denn auch immer richtig wirkt. Den höchsten Entscheid hierüber gibt nicht die Theorie, welche in diesen Dingen gänzlich schweigt, sondern ein Denkmal der höchsten Zierlichkeit wie die Villa Pia (von Pirro Ligorio, im vatikanischen Garten). Diesem sonst streng symmetrischen Bau ist der Turm hinten links beigegeben, als hätte es nur noch eines letzten Klanges bedurft, um den Eindruck holder Zufälligkeit über das Ganze zu verbreiten" (S. 177).

Auf die Verbindung von Geometrie und Musik bei *Alberti* verweist Burckhardt wiederholt: zustimmend in dem Abschlußparagraphen des Kapitels über die Formenbehandlung der Hochrenaissance, *"Die Verhältnisse"* (§ 57, S. 79'); distanziert in dem Paragraphen, der innerhalb des Kapitels über die Komposition der Kirchen den *"Fassaden des L. B. Alberti"* gewidmet ist (§ 69, S. 103), und in dem Paragraphen über die *"Fassaden der Nachblüte"* (§ 73), wo er an Alberti erinnert, der in "ominöser Weise schon 1447 gesagt |395| hatte", die Fassade bilde "eine *musica"* (S. 107); und wieder zustimmend in dem Paragraphen *"Der Fußboden in harten Steinen, Marmor und Backstein"* (§ 160) des Dekorations-Teils: Alberti verlangte im *pavimentum* "am ehesten 'Linien und Figuren, welche sich auf Musik und Geometrie beziehen'" (S. 253). Gleich nach diesem Zitat folgt - mit dem Gedanken an den Dom von Florenz - Burckhardts Hinweis auf die "Harmonie" des Marmorbodens mit dem Bau als der Emanzipation von "allen Teppichmotiven", von denen wir oben (S. 379 / 284) sprachen.

Während Burckhardt die baupraktischen Theorien *Albertis* gegen ein systematisch-theoretisches Mißverständnis verteidigt, wird der ikonologische Theorieüberhang Vasaris von Burckhardt verworfen. Der Paragraph *"Aussagen der Schriftsteller"* (§ 165) in dem Kapitel über die Fassadenmalerei beginnt, bevor dann das sehr ausführliche Stellenregister folgt, mit einem Passus, der aus dem Leitsatz des Paragraphen und einer - an *einem* Beispiel demonstrierten - Erläuterung besteht:

Der Leitsatz: "In den Gegenständen hielt sich die Fassadenmalerei die ganze gute Zeit hindurch sehr frei von aller sachlichen Knechtschaft, indem dieselben Einen großen dekorativen Eindruck in reicher Gliederung hervorzubringen, nicht philosophische oder poetische Gesamtgedanken zu verwirklichen hatten." - Die anschließende Erläuterung e contrario: "Letzteres kommt früh genug mit Anbruch der schlechten Zeit, wo sich dann Vasari mächtig wundert über die Tendenzlosigkeit eines Giorgione, dem man erlaubt hatte, lauter Schönheit und Leben auf die Mauer zu malen, Dinge, die niemand wehr zu erklären wußte. Vasari

glaubte es besser zu verstehen und pfropfte in eine Fassade das ganze menschliche Leben in einer Masse von Allegorien" (S. 260).

(Beispiel d: *Technik.)* Als einen vierten Aspekt von *Spiegelungen* quer durch den Textverlauf nennen wir die Beachtung *bautechnischer* "Präzedentien" in Burckhardts Baukunst-Buch. (Das VIII. Kapitel, das darauf schon in seinem Titel verweist: "Das Baumodell", übergehen wir hier, weil es uns um seiner generellen Bedeutung willen im nächsten Paragraphen beschäftigen wird.) |396|

In dem vierten der fünf Einleitungskapitel: über das "Studium antiker Bauten", handelt ein Paragraph vom *"Studium des 15. Jahrhunderts nach den römischen Bauresten"* (§ 26). Der Leitsatz lautet:

"Gleichzeitig mit den gelehrten Antiquaren Poggio, Blondus, Aeneas Sylvius u.a. und wohl nicht ohne Berührung mit denselben beginnen die Aufnahmen der Architekten in Rom und der Umgegend" (S. 34).

Während aber dann der Großteil der dazu gehörigen Ausführungen sich auf die Aufzählung von Architekten, Arbeitsorten und Auftraggebern beschränkt - auch Albertis "Aufenthalt in Rom wird nur so verzeichnet -, geht Burckhardt mit dem ersten Beispiel auf die Art und die kunstgeschichtliche Bedeutung eines solchen Studiums ein:

"Brunellescos Vermessungen in Gesellschaft Donatellos, schon vor 1407, wobei sie als Schatzgräber galten und als Goldschmiede sich durchbrachten; sein zweiter und dritter Aufenthalt, letzterer bis 1420. Sein Hauptstudium die römische Bautechnik, der struktive Organismus, zumal der Gewölbe; doch auch die 'musikalischen Proportionen' der antiken Bauten, und, wie der Erfolg zeigt, die ganze Formensprache, die er groß und frei auffaßte" (S. 34).

Daß mit dieser Dreiheit von *Bautechnik* als des *"struktiven Organismus"*, *"musikalischen Proportionen"* und *"Formensprache"* ein Schlüsselgedanke des Baukunst-Buches, wenn nicht sogar der Renaissancekunst-Studien Burckhardts überhaupt ausgesprochen ist - in der Form einer beiläufigen Paragraphen-"Ausführung" also ein "Leitsatz" dieses ganzen Werkes , das lehrt der Zusammenhang mit dem Schluß des ersten Paragraphen dieses Kapitels zum Antiken-Studium der Renaissance-Architektur. Zunächst muß hier schon ausgesprochen werden, was uns nachher in einem anderen Aspekt von Verbindungen noch beschäftigen wird (hier S. 398f. / 299), daß Burckhardt bei der Besprechung desjenigen Sachverhalts, der diesem Zeitalter zu seinem Namen verholfen hat, (ähnlich wie in der 'Cultur der Renaissance', hier S. 232ff. / 181ff.) als *erstes* hervorhebt, daß die italienische Renaissance *keine* "Wiedergeburt", sondern die Geburt von etwas wesenhaft Neuem ist. In der eben genannten Charakteristik der

"Vermessungen" |397| Brunelleschis in Rom brauchte Burckhardt angesichts des sonst in diesem und dann in dem folgenden, dem "Theoretiker"-Kapitel Gesagten diese Neugeburt, für die das Alte hier nur zu einem Anstoß wurde, ledigleich anzudeuten: Brunelleschi faßte diese Formensprache (des alten Rom) "groß und frei" auf. Der *erste Paragraph* gerade dieses Kapitels handelt von dem *"allgemeinen Charakter der Neuerung"* (§ 24). Von seinen vier Leitsätzen sprechen die drei ersten von der Bildung und Poesie *Italiens,* von *Florenz* und von dem *Traditionsbruch,* in dessen Bewußtsein die neue Kunst auftritt. Der letzte lautet:

> "Die Entscheidung zugunsten des Neuen konnte nur kommen durch eine große Tat eines außerordentlichen Mannes, welcher mit dieser Tat auch für sein und seiner Genossen sonstiges Streben die Bahn öffnete" (S. 33).

Der Ausführung dieses Leitsatzes kommt selber das Gewicht eines Leitsatzes zu:

> "Filippo Brunellesco von Florenz (1377-1446) und die Domkuppel, seine von Jugend auf erkannte Aufgabe. Mit dieser wesentlich konstruktiven Leistung und mit seiner sonstigen Meisterschaft in aller Mechanik siegt zugleich die große formale, stilistische Neuerung, zu welcher ihn die von 1407 in Rom begonnenen Studien befähigten. Dazu noch sein Ruhm als Bildhauer und Dekorator" (a. a. O.).

In einem *technischen* Sachverhalt glaubt Burckhardt die von ihm mehr beklagte als begrüßte Verselbständigung der Kirchen-*Fassaden* in der italienischen Renaissance erklären zu können. Es ist (wie der Paragraph 68 in dem Kapitel über die Komposition der Kirchen sagt, vgl. hier S. 387 / 290) der *"Sieg des Langbaues"* über den Kuppelbau, der sich "zugunsten der Fassaden" ausgewirkt hat (S. 102). "Der Zentralbau", für Burckhardt "die wahrste Aufgabe der Renaissance" (S. 107), konnte (wie Burckhardt bei Gelegenheit des Paragraphen über die "Fassaden der Nachblüte", § 73, "wiederholt") "entweder die Fassaden entbehren oder er ordnete sie dem Ganzen, zumal der Kuppel, unter " (S. 107). Das Langhaus dagegen, an dessen Äußerem man eine "Durchbildung" überhaupt preis gab (lehrreich |398| dafür die Baugeschichte von S. Spirito) brauchte, anders als ein Zentralbau, die Scheinfront einer Fassade nicht als Störung zu empfinden. Der Sieg des Langbaus über den Zentralbau "befreite die Fassade von jeder Rücksicht auf das Ganze" (S. 102) .

Die Unterschiede *Roms* zu Florenz in der "Komposition des Palastbaus" (XI. Kapitel) resultieren nicht nur aus der zeitlichen Verschiedenheit ihrer Blütezeiten, sondern auch schon aus der fundamentalen Gegebenheit der *"unregelmäßigen Grundpläne"* der Siebenhügelstadt (§ 98). Rom: die Stätte, "wo die Architekten auf engem und unregelmäßigem Grundplan edel und monumental bauen lernten" (S. 152). Vergleichbares gilt im Kleinen von den Gärten Venedigs (§ 128, S. 192f.; s. hier S. 382 / 286) .

Daß "in einer Zeit, da selbst der Krieg oft eine Sache der Kunst und der Eleganz wurde", auch der *Festungsbau* (§ 108) "in den Kreis des Schönen gezogen wurde", äußert sich darin, daß in "der guten Zeit" "große, neben dem kriegerischen [also neben dem technischen] Zweck auf den höchsten Phantasieeindruck berechnete Festungsbauten" entstanden, wie das Hafenkastell Cività Vecchia oder die Burg von Cività castellana (bei Viterbo). Während hier - wie auch schon in Fassaden - die Verselbständigung gegenüber technischen Bedingungen (die Emanzipation vom Funktionalen) die Beachtung technischer Gesichtspunkte via negationis nützlich macht, ist das ganze folgende Kapitel *"Korrektionen und neue Stadtanlagen"* (vgl. hier S. 376f. / 282f.) wieder ein Beispiel der *Verbindung* künstlerischer und technischer Faktoren. Der Zusammenhang zwischen Werk-*Stoff* und Gestaltungstechnik, der zu dieser Zeit mehr in den Bereich der Skulptur als der Architektur gehört, wird im Dekorations-Teil - in den Kapiteln zum Stein, zum Erz und zum Holz und dem zu Goldschmiedearbeiten und Gefäßen - berücksichtigt. Diese verschiedenen Detailmomente sind aber nur Randerscheinungen gegenüber dem Grundgedanken Burckhardts von der "Raumkunst" der italienischen Renaissance |399| im Unterschied zu dem, was er "organisch" nennt. Übersetzen wir diesen Begriff mit dem modernen des 'Funktionalen' dann wird hier der in einem tieferen Sinn des Wortes *technische* Maßstab Burckhardts erkennbar: seine Beachtung des *Tektonischen* innerhalb der Architektur, - auch wenn er diesen Gesichtspunkt nicht zum Maßstab werden läßt (wie seine Behauptung, die "Raum"-Kunst der Renaissance sei der "organischen", der griechischen oder mittelalterlichen Architektur gegenüber der "abgeleitete Stil", irrtümlicher Weise nahelegen könnte). Das Rätsel der Renaissance, das Burckhardt an diese "systematische" Darstellung ihrer Baukunst trotz seiner damaligen Verpflichtungen durch das historische Lehramt fesselte, wird man in dieser Frage sehen dürfen: worin liegt die *eigene* Größe wenn sie *nicht* tektonisch ist?

Eine Schlüsselstelle für diese *Frage* Burckhardts ist der letzte Paragraph des Kapitels über die Formenbehandlung der Frührenaissance: *"Die Gewölbe der Frührenaissance"* (§ 48), in dem Burckhardt erneut auf den Unterscheid der Renaissancebaukunst zur Gotik zu sprechen kommt, nachdem er im vorausgehenden Paragraphen über die "Form des Inneren" den zur Antike herausgestellt hat (s. hier S. 370 / 277).

> "Das Erste und Bezeichnendste ist der Widerwille der Renaissance gegen das Kreuzgewölbe" (S. 65).

So beginnt der erste Leitsatz über "Die Gewölbe der Frührenaissance". In einem zweiten Leitsatz wird diese Feststellung verdeutlicht, indem Burckhardt das Thema des vorhergehenden Paragraphen über die Konstruktion des Inneren ergänzt durch einen Hinweis auf die Bedeutung der "Masse" in der Renaissance-Architektur:

"Der eigentliche Lebensausdruck des *gotischen Gewölbes* waren die aus den Pfeilern emporsteigenden *Gurte und Rippen,* zwischen welchen die Kappen nur als leichte Füllung eingespannt wurden. Für die Renaissance dagegen, welche über den Stützen ein antikes Gebälk herrschen läßt und überhaupt alle schwebenden Teile durch starke Horizontalen von ihren Trägern trennt, ist das Gewölbe eine *deckende* |400| *Masse*. Der strengere Detailausdruck derselben ist die römische Kassette; den reichern Ausdruck übernimmt eine rasch und hoch entwickelte dekorative Kunst (S. 65; Hervorhebungen v. Verf.).

Nach dieser Übersicht über verschiedene Weisen von *Spiegelbezügen* zwischen den beiden Teilen, den Kapiteln und Paragraphen des Werkes seien andere Verbindungsweisen nun nur noch mit wenigen Beispielen genannt.

(2) Verflechtungen

Eine zweite Form solcher Querverbindungen könnte man *Verflechtungen* nennen. Unter ihr steht zumal das Verhältnis zwischen historischer und systematischer Betrachtung, zwischen einer Darlegung der regionalen und temporalen Aspekte auf der einen Seite, "sachlicher" Präzedentien auf der anderen, - auf deren wechselnde *Einteilung* wir in der ersten Hälfte (I) dieses Abschnitts (e) verwiesen haben.

In den beiden ersten der "formengeschichtlichen" Kapitel des Architektur-Teils: Über die *"Formenbehandlung" der Früh- und der Hochrenaissance,* wo der historische Wandel den Rahmen abgibt, folgt die Paragraphenunterscheidung in der Hauptsache Sach-Gesichtspunkten: Rustika-Fassade - Backsteinfassade; Formen des Inneren - Gewölbe; daneben Regionalunterschieden. In den folgenden Kapiteln dagegen, wo ein Sachaspekt den Rahmen ausmacht, sind die einzelnen Paragraphen fast immer auf Zeit- und Ortsverschiedenheiten ausgerichtet, - im Falle des Kapitels über die *Komposition der Kirchen* jeweils innerhalb der einzelnen Detail-Sachthemen: früher Zentralbau - später Zentralbau; Fassaden Albertis - Fassaden der Hochrenaissance - Fassaden der Nachblüte; der Glockenturm der Frührenaissance - der Glockenturm des 16. Jahrhunderts. Auch die fünf Kapitel des *Einleitungsteils* stehen mit ihren verschiedenen Sachthemen nebeneinander, während die Paragraphen zuweilen unmerkliche, zuweilen deutliche Zeitenfolgen beachten. |401|

Verflechtungen treten aber auch noch greifbarer auf, etwa zwischen dem zweimaligen betonten Hinweis auf *Brunelleschi:* in dem Paragraphen "Die Säule, der Bogen und das gerade Gebälk" (§ 35) - im Gedanken an S. Spirito und die Pazzikapelle - und in dem Paragraphen "Die Rusticafassade in Florenz und Siena" (§ 39) - mit dem Beispiel des Palazzo Pitti (S. 47 und S. 52); oder in der Gegenüberstellung *Brunelleschis* und *Bramantes*: in dem Paragraphen "Die frühesten Zentralbauten der Renaissance" (§ 63) und den beiden Paragraphen über Bramantes frühere Zentralbauten und S. Peter (§ 65 und § 66) innerhalb des Kapitels über die

Komposition der Kirchen. Dieser - durch die Nachbarparagraphen "verhehlte" - Bezug erinnert im Ganzen an das Gegenüber von florentinischer Rusticafassade und der verstärkten Formen-"Wirkung" der Fassaden des 16. Jahrhunderts innerhalb der beiden Kapitel zur "Formenbehandlung" des 15. und des 16. Jahrhunderts (§ 39 und § 51) und zielt voraus auf das Gegenüber von toskanischem Frührenaissance- und römischem Hochrenaissance-"Typus" des Palastbaus im übernächsten Kapitel (besonders § 91, sowie § 96 und § 97 - mit den Hauptbeispielen des Pal. Riccardi, S. 140, und des Pal. Farnese und "Bramantes" Hof der Cancelleria, S. 147-151). Die Verflechtungen im Text entsprechen hier den Verflechtungen zwischen "Sachen" (Zentralbauten der Kirchen, Fassaden und Höfen der Paläste), Regionen (Florenz - Rom) und Zeiten (Frührenaissance - Hochrenaissance) in der Wirklichkeit.

Handelte es sich zuletzt um parallelisierende und differenzierende *Verbindungen* entfernter Gegenstände, so gibt es andere Arten von Verflechtung, wo nebeneinander Behandeltes in einem Kontrastbezug steht. Ein Beispiel dafür ist das inhaltliche Nebeneinander von Zentralbau, Fassaden und Langbau in dem Kirchenkapitel, wo im Inhaltsverzeichnis nur der Titel des den Zentralbauparagraphen folgenden und den Langbauparagraphen weit vorausliegenden Paragraphen "Sieg des Langbaues zugunsten der Fassaden" (§ 69) den *Konflikt* bemerkbar werden läßt, der hier in Burckhardts Augen die"Systematik" zu einem Drama macht (s. hier S. 387 / 290); - ein kleines Beispiel für die Dialektik von Zusammengehörigkeit und Kontrast, die das Ganze dieses Werkes zur Baukunst der italienischen Renaissance in seinen beiden |402| Polen "Architektur" und "Dekoration" durchzieht.

(3) Verlagerungen

Eine dritte Form von Querbeziehungen erscheint in den häufigen *Bedeutungs-Verlagerungen* bei homogenen Themen einer Kapiteloder Paragraphenfolge. Besonders aufschlußreich für solche Verlagerungen sind die beiden Glanzbeispiele systematischer Einteilung: die sieben letzten Kapitel - von den Kirchen bis zu den Gärten - des ersten Teils und die drei Werkstoff-Kapitel - Stein, Erz und Holz - des Dekorationsteils.

Die beiden umfangreichen Kapitel zum Kirchen- und zum Palastbau hat Burckhardt nicht beiläufig, sondern durch das zweimalige Attribut *"die Komposition"* aus den übrigen Kapiteln dieser Gruppe herausgehoben und den vorhergehenden zur *"Formenbehandlung"* an die Seite gestellt. Bei dem Kapitel "Klöster und Bruderschaftsgebäude" (hier S. 375 / 281) läßt das Sachthema nicht den Bedeutungskern erkennen: die Ergänzung zu früher schon über die *Säulenhalle* Gesagtem (besonders in § 131) und damit des spezifisch *Italienischen* dieser Kunstepoche. In dem Kapitel "Spitäler, Festungsbauten und Brücken" (hier S. 375 / 281) ist der Bedeutungskern die *künstlerische* Triebkraft der italienischen Renaissancekultur, denn an diesen drei Fällen einer von Haus aus zweckgerichteten Architektur tritt die

Emanzipation der künstlerischen Wirkung von der technischen Bedingung besonders scharf heraus, - zudem noch in der Variation zwischen *neuer Sinngebung: sei* es sozialer und musischer Art wie bei Spitälern und Vergnügungsbauten, sei es städtebaulicher wie bei den Brücken von Rom, Florenz und Venedig, und betontem *Kontrast zur Grundfunktion* wie bei den Festungsbauten. Bei dem Kapitel über "neue Stadtanlagen" (hier S. 376f. / 282f.) ist auf den Bedeutungskern schon mit dem Titelanfang "Korrektion" verwiesen: das *"Regelmäßige",* der *"freie Raum"* (S. 168), diese beiden Korrektions-Zwecke, sind für Burckhardt Grundzüge des italienischen Renaissance- "Stils" überhaupt. Und der eigene *architektonische* Grundzug der italienischen Renaissance-Kultur (ihre "Baugesinnung") findet am Grenzfall der "Gärten" ein hermeneutisches Paradigma. |403|

Das "systematische" Thema des *Steins* ("Dekorative Skulptur in Stein") gibt Burckhardt in dem Dekorations-Teil die Gelegenheit, ein für beide Teile wiederum fundamentales Merkmal der *toskanischen Baukunst* konzentriert zu behandeln. Der erste Paragraph handelt von der *"Bedeutung des weißen Marmors"* (§ 133), der "in dem tonangebendem Lande, Toscana", "das Hauptmaterial der Dekoration blieb", während "im stärksten Gegensatz hiezu der spätgotische Dekorationsstil des Nordens wesentlich Holzschnitzerei [war], auch wenn die Ausführung in Stein geschieht und wenn die Formen alle ursprünglich vom Stein abgeleitet sind."

> "Nur der weiße Marmor fordert zu beständiger Veredlung der Formen auf, nur er konnte mit den antiken Marmorsachen in Wetteifer treten. - Andere Steingattungen, gebrannter Ton (auch mit Glasierung), Stukko, Erz, edle Metalle, Holz und selbst dekorative Malerei empfangen nur wohltätige Folgen von der Führerschaft dieses unvergleichlichen Stoffes" (S. 201).

Bevor Burckhardt in späteren Paragraphen dieses Kapitels die toskanische Marmordekoration in einer größeren Zahl von Zeugnissen aufführt - darunter Jacopo della Quercias Grabmal der Ilaria del Caretto im Dom von Lucca ("das früheste Werk der entschiedenen Renaissance") oder die Kanzel in S. Croce von Benedetto da Majano [B 39/1][B 39/2] ("ein ganz freies Meisterwerk von schönster Harmonie", S. 204f.), schaltet er in diesem Kapitel einen Exkurs ein: *"Die Arabeske"* (§134). Bei einer "strengen" Einteilung hätte dieser Exkurs in das Einleitungskapitel dieses Teiles "Das Wesen der Dekoration der Renaissance" gehört. Als *"Rabeschi"*, ursprünglich "die aufsteigenden Füllungszierden der Pilaster", bezeichnen "schon die Italiener" "jede Art von ausfüllendem, zusammenhängendem Zierat, von Verherrlichung der Fläche" (S. 201). Die "Arabeske" ist der Inbegriff des in dem Einleitungskapitel dargelegten Verhältnisses zwischen Architektur und Dekoration in dieser Kunstepoche: "Die Renaissance zuerst respektierte und verherrlichte eine bestimmte Fläche als solche" (§ 131, S. 199; s. hier S. 388 / 292). |404|

Eine *Ausführung* dieses Leitsatzes aus dem Einleitungskapitel des Dekorations-Teils

findet sich also erst im zweiten Paragraphen des folgenden Kapitels, der auf den Paragraphen über die *"Bedeutung des weißen Marmors"* folgt und den dann für *dieses* Kapitel wesentlichen Paragraphen über *Grabmäler* und *Altäre, Kanzeln* und *Kandelaber* des 15. und 16. Jahrhunderts den Rahmen *ihrer* exemplarischen Bedeutung im Ganzen dieses Werkes zur Baukunst der Renaissance in Italien vorzeichnet. Diesen *Zusammenhang* zwischen dem"Wesen der Dekoration der Renaissance" (Kapitel I), und dem systematischen Spezialfall: "Dekorative Skulptur in Stein" (Kapitel II), spricht der eigene Leitsatz des Arabesken-Paragraphen aus:

> "Wenn auch jede Gattung ihr eigenes Gesetz hat und wenn selbst jedes einzelne Werk von höherer Bedeutung einen besonderen Maßstab des Urteils verlangt, so wird doch die Erkenntnis der Geschichte des Ornamentes sich speziell an das in Stein, zumal in Marmor Gemeißelte halten müssen, und innerhalb desselben vorzüglich an die Arabeske" (S. 201).

Die beiden anderen Baustoff-Kapitel unterscheiden sich von dem Marmor-Kapitel zwar auch durch einen geringeren Umfang; aber das geringere Gewicht an allgemeiner Bedeutsamkeit wird hier ausgeglichen durch die Unersetzlichkeit einzelner Aspekte und einzelner Zeugnisse. Bei den *"Dekorationen in Erz"* (III. Kapitel) ist nicht der "Wetteifer" mit der Antike, wie bei den Marmor-Dekorationen (S. 201) das Charakteristische, sondern - im Gegensatz dazu - die *Unabhängigkeit* von "ehernen antiken Vorbildern", die diese Pforten, Gitter und Leuchter in ausgezeichneter Weise als "eine freie Äußerung des Schönheitssinns und echten Luxus der Renaissance" erscheinen läßt (S. 231). Außerdem: zu den ehernen, mit Arabesken geschmückten Pforten gehört die Paradiestür Ghibertis (S. 232) mit ihrem Triumph an dekorativer Umrahmung.

Die *"Arbeiten in Holz"* (IV. Kapitel) schließlich zeichnen sich für den Dekorations-Teil eines Werkes zur Baukunst dadurch aus, |405| daß sie im Unterschied zu dem vorwiegend plastischen Schmuck des Marmors *selber architektonischen Charakter* haben, - sei es in hölzernen Möbeln und Geräten (§ 156, § 157), sei es - hier nun freilich dem entsprechenden Marmor- und Bronze-Schmuck vergleichbar - in der"architektonischen Einfassung" von Altären (§ 155), unter denen sich "einige der schönsten dekorativen Ideen der Renaissance finden" (S. 244), oder in den "geschnitzten, einfassenden Teilen der Chorstühle", die "auf ihre Weise eine ideale Architektur" darstellen (§ 153, S. 241).

Ein weiteres Merkmal von allgemeiner Bedeutung, das das Spezifikum der Holzarbeiten auszeichnet, ist die Nachbarschaft, in die *dieses* Kunsthandwerk zur *Malerei* tritt: nämlich in Gestalt der im Italien der Renaissance zu ihrer höchsten Blüte gelangten *Intarsien,* dem "Einlegen von Zeichnungen mit Hölzern verschiedener Farbe" (S. 236). (Von ihnen handeln die ersten Paragraphen dieses Kapitels, §§ 150-152.) Dieser "jüngeren Schwester des Mosaiks und der Glasmalerei"

(§ 150, S. 256) traut die Renaissance "zwei ihrer wesentlichsten Aufgaben an":

> "die Intarsien stellen teils möglichst schöne freie Ornamente dar, teils Ansichten von Phantasiegebäuden, welche als unerfüllte Programme des damaligen Baugeistes betrachtet werden müssen" (§ 151, S. 237).

Im folgenden Paragraphen "Die Intarsia nach Gegenständen" zählt Burckhardt eine größere Zahl der wichtigsten erhaltenen oder schriftlich bezeugten Intarsien mit *perspektivischen Stadtansichten* an Chorstühlen, Türen und Schränken auf. Zuvor bemerkt er: "Brunellesco, der Gründer der Perspektivik [soll] die Intarsiatoren ganz besonders auf bauliche Ansichten hingewiesen haben", - wobei er den "dicken Holzarbeiter" erwähnt, "der in der bekannten Novelle sein Opfer wird" (Anm. 406/1) (S. 152).

(4) Überlagerungen

Eine vierte Form von Querverbindungen könnte man im Unterschied zu den Verlagerungen *Überlagerungen* nennen. Während dort parallelen Gruppierungen verschiedenartige Bedeutungen |406| zukommen, intensiviert hier ein *Themenwechsel* (an Kapitel-Obergängen) in der Fortsetzung des *gleichen Sachverhalts* dessen direkt schwer zu fassende Beschaffenheit (vergleichbar der Funktion, die zuweilen dem 'Enjambement' in der Lyrik zukommt). Dafür zwei Beispiele, eines aus dem 'kulturgeschichtlichen' Einleitungsteil, ein anderes aus dem 'formengeschichtlichen' Hauptteil des Architektur-"Buches".

Der Inhalt des ersten Kapitels, das die *"monumentale Baugesinnung"* als die grundlegende "Triebkraft" der italienischen Renaissance-Baukunst einleitend skizziert, setzt sich in einer ganz bestimmten Weise in den beiden folgenden Kapiteln: über die *Auftraggeber* und *das Gotische,* fort.

Die Einleitungsskizze des *ersten Kapitels* gibt eine Übersicht erstens über die Vielfalt der *Regionen:* um die maßgebliche Bedeutung der Stadt Florenz, einer freien Stadtkultur also, für diese Kunstepoche hervorzuheben; zweitens über die Verschiedenartigkeit *sozialer Faktoren:* um das gleiche Gewicht, das hier zwischen "Gewaltherrschern", Päpsten und Kaufleuten besteht, zu umreißen; und die *historische Ausdehnung* (von dem Auftrag zum Bau des neuen Domes in Florenz 1298, in § 2, bis zum Bauinteresse der "Gegenreformation", dem Thema des Schlußparagraphen).

Das *besondere* Thema des *zweiten Kapitels* ("Bauherrn, Dilettanten und Baumeister") verbindet die Erscheinung einer neuartigen Weise von Auftraggebern: des aus eigener "Kennerschaft" Handelnden - erst jetzt gibt es den *"Dilettanten"* - mit einer neuen Gestalt des Architekten: an die Stelle des Handwerkers tritt jetzt der *Künstler* (der

artes), für den die "Vielseitigkeit" der Arbeit (§ 14), das "kosmopolitische Leben" (§ 15) nur konsequent sind; seine Kunst (ars) ist weltstiftend nicht anders als die des Staatsmanns oder des Papstes. Erst dieses *zweite* Kapitel handelt von dem *Neuen,* das mit der italienischen Renaissance und durch ihre Baukunst in die Kunstgeschichte wie die Weltgeschichte eintritt. Das erste Kapitel schließt mit der "neuen Triebkraft", die die Gegenreformation dem Kirchenbau gibt, das zweite beginnt mit dem eigenen Bauverständnis der Frührenaissancepäpste Nikolaus V. und Pius II. Doch damit geht es nur dazu über, |407| den *Leitsatz,* den das erste Kapitel im Ganzen darstellt, auf seine geschichtliche Individualität hin *auszuführen.* Das zweite Kapitel stellt dem ersten gegenüber *die Frage,* die neuere Kritiker Burckhardts bei ihm vermissen: wieso ist der "monumentale Sinn" ein Spezifikum der *Renaissance*-Architektur, was ist hier epochal?

Und das *dritte Kapitel?* Bei diesem, das - unter dem Titel "Die Protorenaissance und das Gotische" - im Unterschied zu dem Thema des vorhergehenden nicht nach dem Neuen, sondern nach dem Alten fragt, pflegt man Burckhardt vorzuwerfen, er verlängere den Epochenbegriff 'Renaissance' so weit ins Mittelalter zurück, daß er aufhöre, ein Epochenbegriff zu sein. Liest man aber das dritte Kapitel mit dem zweiten zusammen, macht man damit Ernst, daß Burckhardt hier nicht von einem Thema zum nächsten schreitet, sondern *einem* Sachverhalt *seinen* Namen gibt, dann bemerkt man, daß dieses dritte Kapitel den eigenen Leitsatz des zweiten ausführt: das weltgeschichtlich Neue der Renaissance-Epoche besteht darin, daß eine *regionale* Daseins- und Bau-Potenz: diejenige. der schon mit Dante und Giotto zu sich selber findenden Italiener, eine andere, die "nordisch'-"gotische", die die Weltepoche des hohen Mittelalters prägte, *universal* verdrängt.

Sieht man diesen Zusammenhang des zweiten und dritten Kapitels, dann leuchtet der Zusammenhang des dritten mit dem *vierten Kapitel* sofort ein. Vor jenem schon im späteren Mittelalter erkennbar werdenden "Italienischen" der Renaissance muß das (namengebende) *Antiken*-Studium der Früh- und Hochrenaissance zur Frage werden. In diesem vierten Kapitel mit der Überschrift "Studium der antiken Bauten und des Vitruv" wird das 'Thema' des zweiten Kapitels radikalisiert: gerade in diesem Antiken-Kapitel finden sich die entschiedensten Worte Burckhardts zugunsten des Neuen der Renaissance. (Auf den Zusammenhang dieses vorletzten mit dem letzten Einleitungskapitel - "Die Theoretiker" - kommen wir im nächsten Passus (5) noch zu sprechen.)

Ein anderes Beispiel solcher Überlagerungen eines gleichen Sachverhalts über eine Kapitelscheidewand hinweg sei hier zum Verständnis der Einteilung schon genannt, obwohl auf ihren Inhalt erst in dem folgenden Stück (§ 16) näher eingegangen werden kann. |408|

Die Paragraphenfolge der beiden "Formenbehandlungs"- Kapitel (zur Früh- und zur

Hochrenaissance), die in ihrer generellen Wichtigkeit für das Baukunstwerk im Ganzen nur noch mit den beiden "Kompositions"-Kapiteln (zu den Kirchen und zum Palastbau) vergleichbar sind, leuchtet trotz der Gliederungsunterschiede zwischen dem Früh- und dem Hochrenaissancekapitel ein - mit Ausnahme des allerletzten Paragraphen: *"Die Verhältnisse"* (§ 57). Der drittletzte Paragraph des VII. Kapitels entspricht dem letzten des VI. Kapitels: "Die Gewölbe". Auch das Thema des vorletzten Paragraphen des VII. Kapitels leuchtet sofort ein: der historische Zusatz über die "Formen der Nachblüte". Der Ort, der dem an den Abschluß dieses Kapitels gesetzten Schlußparagraphen zukommt, leuchtet dagegen nur ein, wenn man sich von jedem Folge-Zwang in dieser "Notizensammlung" frei gemacht hat. Dieser Paragraph zieht ein Fazit aus dem Ganzen dieser beiden Kapitel zur "Formenbehandlung"; er erinnert zudem noch (mit einem Hinweis Burckhardts auf "§ 30", also den einleitenden Alberti-Paragraphen des vorausgehenden V. Kapitels "Die Theoretiker") an die erste Kennzeichnung der Formensprache der Renaissance, die Burckhardt eben darum im Anschluß an Alberti gab, weil sie aus *keiner* Quelle, nicht einmal aus den Schriften Albertis zu gewinnen ist (s. hier S. 393f. / 295f.), und verweist schon auf den zweiten Teil dieses Werkes, das Verhältnis der "Zierformen" zu den Bauformen. Diesen Ort des "Proportions"-Paragraphen im Ganzen des Werkes nennt sein erster Satz:

> "Mit Anwendung der bisher betrachteten Formen samt den eigentlichen Zierformen komponiert die Renaissance nach einem geheimen Gesetz, dem der Verhältnisse" (S. 79).

Noch weiter geht die darauf folgende Bemerkung, die andere Hälfte *dieses* Leitsatzes. Sie nennt-den Ort des hier behandelten Sachverhaltes der "Proportionen" in der Weltgeschichte:

> "Dieselben sind von allen, auch den römischen Vorbildern unabhängig und ein wesentlicher Besitz des modernen Weltalters, welches nie mehr ungestraft sich denselben entziehen wird."

Was Burckhardt, was dieser Paragraph und dieses Werk damit - im Unterschied zu den Einwänden: Proportionen gäbe es schließlich |409| in aller Welt und aller Kunst - meint, kann hier noch offen bleiben. Zum Verständnis der "Fachwerk"-Verfassung der Einteilung läßt sich auch so schon der substantielle Zusammenhang dieses Fazit-Paragraphen der beiden "Formenbehandlungs"-Kapitel mit den drei so merkwürdig betont zu einem eigenen Kapitel zusammengestellten Paragraphen über das *"Baumodell*", die unmittelbar an ihn anschließen, erkennen. In diesen Paragraphen: "Die Modelle der gotischen Zeit", "Die Modelle der Frührenaissance", 'Die Modelle der Hochrenaissance', bringt Burckhardt zur Spreche, was nach seiner Überzeugung den *Wesensunterschied* der Renaissance zur Gotik ausmacht, der viel mehr und etwas ganz anderes ist als *nur* ein 'Stil'-Unterschied.

Der "neue Stil" ist erstens insofern *neu,* als er - wie Burckhardt an Brunelleschi zeigt - "seine ungewohnte Erscheinung eigens rechtfertigen muß" (S. 81): Das neue dieser - wie *uns* der Name einredet - 'Wiedergeburt' bestand darin, sich selbst (in einer Weise, die es weder in der griechischen noch der römischen Antike, weder im früheren noch im späteren Mittelalter gab) als neu zu verstehen. Das *Neue* der Renaissance gegenüber dem Mittelalter bestand (um hier *nach* Burckhardt einen "Begriff" zu bilden) darin, "*das* Neue" sein zu wollen. Dieser Sachverhalt tritt an keiner Stelle des Werkes (und vielleicht aller Schriften Burckhardts) so entschieden hervor wie in diesen vier Seiten über das "Baumodell", die Burckhardt zwischen die beiden Kapitel über die "Formengebung" der Früh- und der Hochrenaissance und das Kapitel über die "Komposition der Kirchen" eingeschoben hat.

Dieses Moment der *prinzipiellen Neuheit,* des Sich-rechtfertigen-müssens (und -wollens) hängt mit der Formenbehandlung, der Kompositionsstruktur der Renaissancekunst darin zusammen, daß das Neue selber in einer ausgezeichneten Weise *architektonisch* strukturiert ist. Darin liegt ein zweiter Hauptpunkt dieses kleinen "Baumodell"-Kapitels (es ist das kürzeste des Architekturteils). Die hervorragende Rolle, die in der Renaissancezeit das dreidimensionale *Baumodell* im Unterschied zu jeder Bauzeichnung einnimmt - bei Brunelleschi wie bei |410| Bramante, bei Alberti wie bei Michelangelo (Anm. 411/1) - , gründet in der eigentümlich *kubischen "Raum"-Verfassung* der Renaissance-Architektur, für die der *Zentralbau* (das Kernthema des folgenden Kapitels über die Komposition der Kirchen) ebenso kennzeichnend ist, wie das geheimnisvolle Gesetz der *"Verhältnisse"* (von dem der Abschlußparagraph der beiden vorausgehenden Kapitel handelt) maßgeblich ist,- und die in dieser von ihr geprägten Epoche der Kunst auch der Malerei und Skulptur und auch noch der Dekoration ihren Rang verleiht.

(5) Orientierungen

Als Verbindungsweisen quer zur Abfolge des Textes - der beiden Teile, der Kapitelfolgen und der Paragrapheneinteilung - des Baukunst-Buches haben wir Spiegelungen, Verflechtungen, Verlagerungen und Überlagerungen unterschieden. Eine letzte solcher nicht sukzessiven Verbindungsformen, an denen der "Fachwerk"-Charakter dieser "Notizensammlung" bemerkbar wird, könnte man *Orientierungen* nennen. Dazu wiederum zwei Beispiele, - diesmal beide aus den Einleitungskapiteln.

Wir haben im Ganzen dieses umfangreichen Abschnitts über das "Fachwerk" der Einteilung wiederholt auf Kapitel und Paragraphen verwiesen, denen so etwas wie eine Fundamental-Bedeutung, eine Schlüsselrolle für das Ganze zukommt. Allein, wir hoffen auch - nicht zuletzt bei den 'Zwischenkapiteln' und Grenzthemen (wie den Schlußkapiteln der beiden Teile, hier S. 381 -384 / 286-288) - die Gleich-

gewichtigkeit bemerkbar gemacht zu haben, die hier zwischen 'Fundamenten' und 'Bögen' einerseits, 'Rahmen' und 'Wänden' andererseits besteht, - nicht anders als innerhalb jedes Paragraphen zwischen Leitsatz und Ausführung.

Diese nicht homogene Gleichgewichtigkeit aller Teile gelangt in ein gleichmäßiges Zusammenstimmen durch einige wenige Grundgedanken, die man - Burckhardts Scheu "vor Definitionen" (Wölfflin) gemäß - besser *Grundeinsichten* nennen sollte. Sie begleiten, wenn man eingelesen ist, ständig und überall die Lektüre, auch ohne daß man darauf reflektieren müßte, und geben häufig Bemerkungen und Beispielen, die im 'Kontext' nebensächlich |411| erscheinen, ein überraschendes Gewicht. Einen dieser Maß- oder 'Ton'-gebenden Gedanken geben die beiden ersten Kapitel mit dem Begriff des *"monumentalen Sinns"* der italienischen Architektur, einen zweiten die drei anderen Kapitel des Einleitungsteils mit dem Begriff der *"Bildlichkeit"* der Renaissancekunst.

Der Name *"Baugesinnung"* klingt zunächst wie eine übergeschichtliche Kategorie, - so als könne man genauso auch nach einer Baugesinnung der römischen Kaiserzeit oder des byzantinischen Mittelalters fragen. Die beiden ersten Kapitel zeigen aber, daß mit dem "monumentalen Sinn" der Florentiner, mit dem *"Baugeist"* (§ 12, S. 17) Lorenzo Magnificos oder Julius II. nicht der spezielle Fall einer generellen "Baugesinnung" gemeint ist, sondern die Bauleidenschaft, die den Grundzug der "Gesinnung" (des "Denkens, Fühlens und Wollens") der italienischen Renaissance schlechthin ausmachen. Die "höchste Triebkraft" (§ 1, S. 3) dieser Zeit wird hier im Unterschied zu derjenigen anderer Zeiten als Bau-Gesinnung begriffen. Die Rede von der "Baugesinnung" meint hier: im Bauen beruht der Zeitgeist.

Wenn Burckhardt scheinbar einschränkend gleich im ersten Paragraphen von einer "monumentalen Baugesinnung" spricht, dann zielt er damit nur auf die besondere (hier sogleich als "Ruhmsinn" erläuterte) Eigenart, die diesen Bausinn selber noch prägt - etwa im Unterschied zu dem weniger "monumentalen" als musikalischen, musik-geprägten der griechischen Architektur, dem der eigene "musikalische" *Akzent* Brunelleschis und Albertis nahekommt (Anm. 412/1), oder auch, für unsere Erfahrung, dem motorischen der Hindu-Architektur, um zwei Beispiele von Kulturen zu nennen, deren Lebenssinn man auch als "Baugesinnung" bezeichnen könnte, ohne ihnen zugleich den "monumentalen" Sinn zuschreiben zu müssen, den Burckhardt für Italien als "eine der ersten, bewußtesten Lebensregungen der ganzen Zeit vom 11. bis zum 16. Jahrhundert" (S. 3) zu erkennen glaubt.

Ein *zweiter Orientierungsgedanke,* der mit dem des "monumentalen Sinns" zwar verbunden, aber doch nicht schon in ihm enthalten ist, wird erst in der zweiten Hälfte des Einleitungsteils (den Kapiteln III bis V) dargelegt. In diesen drei Kapiteln - "Die |412| Protorenaissance und das Gotische", "Studium der antiken Bauten und des Vitruv", "Die Theoretiker" - konzentriert sich (innerhalb dieses Werkes) Burckhardts

Korrektur des *Namens* Renaissance:

> "Das Wort *rinascita* vielleicht zum erstenmal bei Vasari ... Der Ausdruck ist seither über alle Gebiete des Lebens ausgedehnt worden, bleibt aber in sich einseitig, weil er nur die eine Hälfte der Tatsachen betont. Die freie Originalität, womit das wiedergewonnene Altertum aufgenommen und verarbeitet wird, die Fülle ganz eigentümlichen modernen Geistes, welche bei der großen Bewegung sich mit offenbart, kommen dabei nicht zu ihrem Rechte" (§ 16, S. 22).

Weder nordalpine Gotik *noch* auch altitalisch-römische Antike: diese doppelte Abhebung bildet den einheitlichen Leitfaden dieser drei Kapitel (man muß sie nur in ihrem "strengen" Zusammenhang lesen). Was das nach beiden Seiten hin Eigentümliche der Renaissance ausmacht, wird hier, in dieser Fortsetzung der Einleitungsskizze, in der schon zuvor genannten Renaissance-"Gesinnung" gesehen: Schon in der italienischen Gotik erscheint der *Kuppelbau* "politisch-monumentalen Hochgefühls" (§ 19, S. 26). Ähnlich später der Hinweis auf die "wesentlich konstruktive Leistung" der Domkuppel Brunelleschis, mit welcher"die große formale, stilistische Neuerung, zu welcher ihn die vor 1407 in Rom begonnenen Studien befähigten", siegt (§ 24, S. 33f., s. hier S. 398 / 299). Der zweite Orientierungsgedanke tritt zuerst in der weiteren Kennzeichnung dieses Renaissance-Merkmals der "Konstruktion" im Anschluß an *Alberti* hervor. In der Vorbereitung auf dessen "Gesetz der Abwechslung, des anmutigen Kontrastes" mit seinem "höchsten Ausdruck: *concinnitas,* d.h. wohl das völlige Harmonische" (S. 40f.) präzisiert Burckhardt hier, in dem Leitsatz zu diesen ersten Alberti-Hinweisen, seinen Versuch einer Unterscheidung der italienischen von der nordisch-gotischen Baukunst als den Unterschied von "geometrischen und kubischen" zu "organischen" (zu tektonischen und funktionalen) "Verhältnissen". Und hier nun wird diese Kennzeichnung der Renaissancebaukunst näher erläutert:

> "Alberti beruft sich daher nicht auf Triebkräfte, die im Einzelnen ausgedrückt sein müßten, sondern auf das Bild, welches der Bau gewährt, und auf das Auge, das dieses Bild betrachtet und genießt" (§ 30, S. 40). |413|

Mit der "konstruktiven" Leistung verbindet sich in der Baugesinnung der italienischen Renaissance ein - von der Antike ebenso weit wie von der Gotik entfernter - Zug zur *Bildhaftigkeit.* Auf dieses Spezifikum des "Baudenkens" in diesem Zeitalter zielt Burckhardt mit seiner - vom bloßen Wortlaut her dem widersprechenden - Formel des *"Raumstils"* oder der *"Raumschönheit"* ab (erstmals im dritten dieser "Theoretiker"-Paragraphen, § 32, S. 43). - *Wie* Bau und "Bild", Raum und "Auge" in der Renaissance verbunden sind, wird uns in dem nächsten Paragraphen beschäftigen.

Nachdem wir in diesem - unvermeidlich umfangreichen - Abschnitt (e) versucht haben, die Frage der *Einteilung* dieser Schrift zu beantworten, können wir nun die Frage seiner *Vollständigkeit* wieder aufnehmen, die Frage also: ist dieser Text - auch unabhängig von der Problematik seiner Lesbarkeit - überhaupt ein 'Werk' oder nicht vielmehr nur ein Bruch-stück? Der "Fachwerk"-Charakter gibt Antwort auf die Frage, inwiefern es sich bei dieser Schrift um ein *Buch* handelt. Eine andere Frage, deren Antwort aber mit der auf die erste vorbereitet wird, ist die, ob es sich hier überhaupt um ein *vollständiges* Buch handelt oder nicht in Wahrheit nur um den *Torso* eines Buches, dessen fehlende Vollständigkeit das Vorhandene ergänzungsbedürftig machen würde.

Ein bloßer Torso wäre dieser Beitrag zur *Kunst* der Renaissance dann, wenn er nur die zweite Hälfte einer enzyklopädischen Gesamtdarstellung der italienischen Renaissance wäre, deren erste Hälfte die 'Cultur der Renaissance' ist (die dann ihrerseits auch nur als Bruchstück gelesen werden dürfte). Ein Torso wäre diese *Baukunst* der Renaissance, wenn sie nur die erste Hälfte einer gleichmäßigen Gesamtdarstellung aller Kunstgattungen der Renaissance wäre, deren Fortsetzung in den handschriftlichen Notizen zur Skulptur und zur Malerei zu suchen wäre. Die brieflichen Äußerungen Burckhardts bis zum |414| Erscheinen der ersten Auflage 1867 sprechen für den Torsocharakter. Das Verhältnis, das der Verfasser seit der zweiten Auflage von 1878 diesem - nun von ihm selber so bezeichneten -"Werk" gegenüber einnimmt: nach Briefen, späteren Ergänzungen, den Berichten Wölfflins und, vor allem, dem zu dieser Neuauflage geschriebenen Vorwort, das den früheren Entwurf zu einer Vorrede, der noch dem Gesamtplan galt, nun bestätigend auf *dieses* Werk zusammenzieht (s. oben, unter c), sprechen gegen einen Torso-Charakter. Diesen Eindruck kann die Beschäftigung mit dem "Fachwerk"-Bau der Schrift bestätigen.

Zwischen der 'Cultur der Renaissance' und der "Formenge-schichte" der Baukunst-Schrift ab Kapitel VI des ersten Teils *vermittelnd,* könnte man sich die Gruppe der fünf Einleitungskapitel denken. Man hätte dann nur von ihrem eigenen Verwobensein mit den übrigen Kapiteln dieses Architektur-Teils und dem ganzen Dekorations-Teil abstrahiert, das eben darin besteht, daß das im Text Folgende die Einleitungsskizze (diesen Leitsatz-Text im Großen, den die fünf Einleitungskapitel darstellen) *ausführt,* dem Rahmen Inhalte gibt, die Inhalte rahmt, den Skizzen Kontur verschafft, am Besonderen das Allgemeine zum Klingen bringt. Aus dem kaum - und am allerwenigsten von den Leser der 'Cultur der Renaissance' - wahrgenommenen Baukunst-Werk Burckhardts und seinem Hinweis auf die "Lücke", die das Fehlen der 'Kunst der Renaissance' für die 'Cultur der Renaissance' bedeutet (s. Anm. zu S. 329/3), den Schluß zu ziehen, *diese* sei ohne den Torso der 'Baukunst der

Renaissance' nur ein Fragment, hieße die Aufnahme, die dieses berühmteste Werk Burckhardts gefunden hat, im Ganzen zu einem Mißverständnis zu stempeln, - wozu doch wohl auch alle Einzelmißverständnisse kein Recht geben.

Die *'Cultur der Renaissance'* stellt den Umkreis der "Denkweisen" dieser Epoche, ihren Epochencharakter dar, zu dem die eigene epochale Bedeutung der *Kunst* ebenso gehört wie die der Naturwissenschaft, der Altertumsstudien, des politischen Kalküls, der Entdeckung der "Welt" und des "Menschen" oder einer - zwischen Moralismus und 'Heidentum' |415| oszillierenden - neuen Religiosität. Sie hat aber nicht eine eigene Kunstgeschichte der Renaissance zur vorbereitenden oder illustrierenden Verständnisbedingung. Die "Kunst" ist - genauso wie der "Staat", der "Mensch", die "Welt" - nicht ein pauschaler Fall von 'Kultur', der in jeder Epoche anders gefärbt, auszumachen ist, sondern: als "Kunst", als "Staat", als "Mensch", als "Welt" ist die Renaissance eben diese Geschichtsepoche. Der "Künstler", der Herrscher, das "Ich", die "Natur" sind *Grundzüge, Hervorbringungen dieser Epoche.* Die *physis* der Griechen ist nicht die *Natur,* die es jetzt in den Energiegesetzen oder der Weltumseglung - zu "entdecken" galt, so wenig wie die *techne* der Griechen die *Kunst* der Renaissance (die *ars* des Nicolaus Cusanus) ist. Was der Name "Mensch" vom Humanismus bis zur Anthropologie sagt, der Name "Staat" vom Stadt-Staat der Medici bis zum Weltstaat der Gegenwart, der "Staat" als die ars dieses Menschen, das gab es in früheren Zeiten, in anderen Kulturen nicht.

Ob *einem* dieser Epochenmerkmale innerhalb des Ganzen ein größeres Gewicht zukommt als einen *anderen* (ob z. B. die "Selbst"-Entdeckung oder die "Welt"-Entdeckung das schwerer Wiegende ist), ist möglicherweise eine falsche Frage angesichts der Zusammengehörigkeit dieser Spiel-Figuren, auf jeden Fall eine Frage, von untergeordneter Bedeutung gegenüber der Einsicht in das Spiel-Feld, das jede dieser Figuren verkörpert und für das das Thema des Einleitungs-Kapitels jenes Werkes: "Der Staat als Kunstwerk", paradigmatisch ist.

Als Burckhardt im November 1864, vier Jahre nach dem Erscheinen der 'Cultur der Renaissance', schweren Herzens Lübke zusagt, die beiden Baukunst-Teile seiner Renaissance-KunstNotizen zur Fortsetzung der Kuglerschen Architekturgeschichte zur Verfügung zu stellen, läßt er das Gewicht der Zustimmungsgründe aus den Gegengründen erkennbar werden, die er vorausschickt, wenn er schreibt, er könne eine Forschung nicht publizieren, "die statt in Schlüssen, an allen Enden in Fragezeichen ausmündet" (s. hier S. 336 / 253). Wenn er sich trotzdem der Zürcher Freundesbitte nicht verschließen wolle, so sei |416| dies einerseits zwar das Bewußtsein, daß er an der Vollendung dieses Werkes *Kuglers* "doch irgendwie Hand leisten sollte", andererseits aber auch der besondere Inhalt des *von ihm* erbetenen Bandes:

"Auch habe ich, ungelogen gesagt, den Wunsch, der großen Sache der Renaissance

einen Dienst zu erweisen; so weit meine Kräfte reichen" (Briefe IV, S. 167).

Denkt man an das Eingangskapitel der 'Cultur der Renaissance' und den Zug der Ambivalenz zwischen Bewunderung und Distanz, der die Teile, Kapitel und Paragraphen des Baukunst-Werkes verbindet, dann wird man *Burckhardts* "Dienst" an dieser "großen Sache" nicht mit dem Glaubenseifer des Klassizismus, des Bildungs-Humanismus oder gar des Ästhetizismus verwechseln. Die "Größe" dieser Sache hat nicht den Charakter eines Idols, sondern den einer Schwelle. Einige Jahre früher, noch während der Arbeit an der 'Cultur der Renaissance', schreibt Burckhardt dem - um jene "Sache" selbst verdienten - König Maximilian II. von Bayern:

> "Die Renaissance sollte dargestellt werden in soweit sie Mutter und Heimath des modernen Menschen geworden ist, im Denken und Empfinden sowohl als im Formenbilden" (s. hier S. 338 / 254).

Die "Mutter", die "Heimat" ist hier etwas Fernes, es bedarf der *Arbeit* der Erinnerung; sie ist nicht dasselbe wie das Kind und sein Reich. Aber es ist für das Kind sowohl als vielleicht auch für die Mutter zweierlei, ob das Kind die Mutter vergißt oder sich ihrer erinnert. *Diese* Erinnerung ist schwerer als die an die 'Vorväter' oder die 'Fremde'. Das Mittelalter, ältere und entferntere Kulturen lassen sich leichter erkennen als eine Zeit, die alt und neu, nah und fern zugleich ist. Mit diesem Verhältnis der Kunstepoche der italienischen Renaissance zur Industrieepoche des nordalpinen Europa läßt sich - in einem weiteren Horizont - das Verhältnis der mythischen Epoche der Griechen zur 'abendländischen' Moderne vergleichen. Und es ist gewiß kein Zufall, daß die entschiedene 'Beglaubigung' dieses Frage-Buches durch seinen Verfasser mit der Neuauflage von 1878 in die Jahre nach den Vorlesungen |417| über die "griechische Culturgeschichte" (1872 - 1874) und den Beginn der Vorlesungen über das Ganze der Kunstgeschichte (seit 1874) fällt.

Der "Künstler", der "Mensch" der Renaissance ist noch vom "Auftrag" geprägt, es ist noch die Zeit eines "Stils"; mit dem "Genie" beginnt aber auch schon das Zeitalter des "Ingenieurs" (Anm. 418/1), das seine eigene Vollendung (negativ gesprochen) in der Stillosigkeit und damit (positiv gesprochen) in der "Stil"-*Frage* hat, in der Frage nach dem Verhältnis der Zeiten, der Zonen, der "Potenzen" zueinander.

Wenn in dieser Schwellen-Zeit, der italienischen Renaissance, den Künsten ein weltgeschichtliches - nicht nur kunstgeschichtliches - Gewicht zukommt, ist das dann aber nicht viel eher das *Bild,* also die *Malerei,* als der Bau, die Architektur? Die Notizensammlung Burckhardts zur Kunst der Renaissance in vier "Büchern" bricht mitten im vierten Buch, der *Malerei* der Renaissance, ab. Der vorletzte Paragraph (§ 295 in der durchlaufenden Zählung) lautet:

> *"Das Ideale zu Ende des 15. Jahrhunderts:* Bei den Griechen, wo die Skulptur

herrschte, wurde das Ideale erreicht ohne ein bestimmtes Tun, Wollen oder Fühlen der göttlichen Gestalten. In der Renaissance, wo die Malerei die Anführung hat, ist die erste wichtige Aufgabe der idealen Bildung, um derentwillen sie sogar vorhanden zu sein scheint, daß sie das Gefäß der schönen Seele, der edieren Affekte wird" (GA VI, S. 300).

Wie kann von einem Kulturhistoriker, der selber von der Vorrangstellung der Malerei zu dieser Zeit überzeugt ist, der Torso einer Arbeit, der dieser abschließende Teil fehlt, und der die Überschrift "Baukunst" hat, der Rang eines 'pars pro toto' zukommen, den das "Fachwerk" dieses Buches ebenso wie Burckhardts eigenes späteres Verhältnis zu ihm doch erwarten lassen müßten? Die Antwort liegt in dem bislang schon ständig bemerkten (und in dem nächsten Paragraphen eigens zu behandelnden) *Verhältnis zwischen Architektur und Dekoration* in der italienischen Renaissance. |418|

Der für uns sehr heikle (dem Klassizismus-Mißverständnis der Burckhardt-Rezeption zuarbeitende) Begriff des "Idealismus" hat in Burckhardts Gebrauch dieses Wortes die Bedeutung der immer nur *hervorzubringenden* (niemals abzubildenden) *Einheit* eines Kunstwerks, die von den (zur Zeit der Renaissance) nach ihrer Realitäts-*Wiedergabe* beurteilbaren *Teilen* zu unterscheiden ist. Von diesem "Realismus" (dem Illusionismus der perspektivischen 'Natur-Treue') redet ihrer Bildkunst (der Skulptur und Malerei) gegenüber die Renaissance selbst zumeist (worauf Burckhardt in § 203 der Kunstnotizen hinweist (Anm. 419/1)). Von ihrem "Idealismus", dem eigenen Bild-Bau, "der *uns* als das Größte der Renaissance erscheint" (§ 203, GA VI, S. 274), ist der Skulptur und Malerei gegenüber bei den Zeitgenossen "kaum irgend die Rede" (§ 203; GA VI, S. 274). Diesen *künstlerischen* Zug der Malerei (und Skulptur) der Renaissance nennt Burckhardt in den Paragraphen zur Malerei deren *"höhere Architektonik"* (§ 287; GA VI, S. 298).

Es ist also erstens die eigene Architektonik, in der die Größe der *Malerei,* der Bild-Kunst dieser "großen Kunstzeit" (Vorrede von 1863, bei Kaegi IV, S. 234) beruht, - im Gegensatz zu der späteren Zeit, die das Prinzip des 'Realismus' (des Illusionismus) verabsolutierte (als Kunstdoktrin schon im Klassizismus, der nur in seinen Inhalten noch humanistische, moralische oder religiöse 'Ideale' mitzuteilen versuchte). Und es ist damit zweitens die *Architektur,* an der auch zu dieser Zeit, "wo die Malerei die Anführung hat", ermittelt werden kann, was in ihr Kunst überhaupt ist. Man muß dann nur umgekehrt deren eigenen *Bild*-Charakter - etwa die "schöne Scheinform der Gewölbe" (§ 55, S. 76) - als ihren Epochen-"Stil" zur Anschauung gelangen lassen.

Es bewährt sich also gerade dieser von der Malerei angeführten Kunstepoche gegenüber, daß ihr Betrachter den Wunsch und die Übung hat, in der Architektur den Maßstab des Ganzen zu suchen. In *Zürich,* wo diese Studien zur Renaissance-Kunst ihren Anfang nahmen, galt der Lehrauftrag Burckhardts für |419| Kunstgeschichte

den Architektur-Studenten des Polytechnikum (Anm. 420/1). Wölfflin sagt im Gedanken an den für seine künftige Lebensarbeit wegweisend gewordenen Beginn einer Rehabilitation der Barockkunst durch Burckhardt auf dem Wege über deren Baukunst: "Die Architektur ist wohl die Kunst gewesen, die Burckhardts Begabung am meisten entgegen kam" ('Gedanken', S. 139). Und Wilhelm Waetzoldt bemerkt in dem Schlußteil des Abschnitts über *Kugler,* an den sich derjenige über Burckhardt anschließt: Eine Voraussetzung für die wissenschaftliche Ergiebigkeit der Freundschaft zwischen Kugler und Burckhardt sei darin zu sehen, "daß beide ihren Ausgangspunkt von der Architektur genommen haben und in der Architektur die Wurzel der künstlerischen Stile erkannten" (II, S. 171). Vor dem schon schreibt Waetzoldt im Anschluß an seine Charakteristik von Kuglers 'Handbuch der Kunstgeschichte' und des Ganzen seiner Forschungen zur Kunst des Mittelalters: "Weil die Architektur von allen Künsten Kugler am nächsten stand, weil sie derjenige geschichtliche Stoff war, in dem er am liebsten und am leichtesten gestaltete, gelang es ihm, eine spezifische Methode: Behandlung der Kunstgeschichte nach Aufgaben, am klarsten und folgerichtigsten an der Entwicklung der Baukunst bei i n Völkern des Erdkreises darzulegen. Dies ist die Bedeutung der beiden, noch von Kugler bearbeiteten Bände seiner 'Geschichte der Baukunst', deren Fortsetzung in die Hände Burckhardts gelegt wurde" (Waetzoldt II, S. 165). |420|

§ 16 'Die Baukunst der Renaissance' II: Der Bildraum

Einleitung: Die "Prosa der Kunst"

War Kunst vor der Renaissance 'Kunst'? Ist die Westfassade des Straßburger Münsters mit dem gleichen Recht 'Kunst' zu nennen wie die Fassade Albertis von S. Maria Novella? Gehören die gotische Kathedrale oder der griechische Tempel nur anderen Architektur-'Stilen' zu oder reduzieren wir das von ihnen und mit ihnen Gebaute auf den zwar *auch* vorhandenen, aber eben doch nur sekundären, nur partikularen Aspekt eines *uns,* seit Giotto und Alberti, vertrauten Sachverhaltes, den der *Name* 'Kunst' seit dieser Zeit benennt, wenn wir beidemale von 'Baukunst' reden?

Ein Merkmal des Namens 'Kunst' ist der Sachverhalt des *Werkes.* Zu ihm gehören die Werkstatt und der Werkmeister; zur 'Kunst' gehört der *Künstler.* 'Kunst' *ist* das, wozu 'der Künstler' gehört.

Die Perversion dieses Zusammenhangs in der Künstler-Biographie und Künstler-Psychologie, die die Erscheinung des Werkes durch den Roman des 'Lebens' ersetzt, desavouiert nicht den Zusammenhang selbst. Die Pazzi-Kapelle ist in einem wesenhaften, in einem ihrer Erscheinung zugehörigen Sinn ein Werk *Brunelleschis* ebenso wie die 'Schule von Athen' in einem wesenhaften Sinn ein Werk *Raffaels* ist. Bei Chartres oder Straßburg, beim PoseidonTempel in Paestum, dem Athena-Tempel auf der Akropolis ist 'der Künstler' nicht in der gleichen Weise der Erscheinung selber zugehörig. (Anm. 421/1) Picasso, Klee und auch noch Brancusi oder Giacometti haben in diesem Sachverhalt des Zusammenhangs von Werk und Künstler mehr mit der Renaissance gemeinsam als diese mit Mittelalter und Antike.

Wenn *Carl Schnaase* an den Kirchen der älteren Niederländer eine Überwindung der Künstlergeschichte durch Kulturgeschichte, wenn *Kugler* an der Architektur des französischen und deutschen Mittelalters eine Überwindung der Künstlergeschichte durch eine Stilgeschichte. einleiteten, so war das beidemale in der eigenen |421|

Entfernung dieser Paradigmen von der Kunst- und Weltepoche des Zusammenhangs von Künstler und Kunstwerk vorgezeichnet. *Burckhardt* sucht die "erzählende Künstlergeschichte" durch eine "Darstellung nach Sachen und Gattungen" am Beispiel eben derjenigen Kunst- und Weltepoche zu ergänzen, in der *der Künstler* unabdingbar zur Kunsterscheinung gehört. Den tiefsten Grund der Schwierigkeit, aber auch der Zuneigung Burckhardts zur Arbeit über die Baukunst der Renaissance in Italien wird man in diesem Paradox zu sehen haben: gerade an *dem* Ort den

Künstler nicht zum Maßstab der Betrachtung zu machen, wo er zum Maßstab der Sache zu werden begann.

Dieses *Paradox* im Verhältnis zwischen Verfahren und Sache gibt den programmatischen Formulierungen, in denen der *Entwurf eines Vorworts* zum Plan aller vier "Bücher" über die bildenden Künste der italienischen Renaissance von *1863* und das *gedruckte Vorwort* [A 88]zur 2. Auflage der 'Baukunst der 'Renaissance in Italien' von 1878(s. hier § 15 d) übereinkommen, ihr besonderes Gewicht:

> "Während die Künstlergeschichte den großen Vorzug behaupten wird, die Individualitäten in ihrer Macht und Fülle schildern zu dürfen", sollen in der "Darstellung nach Sachen und Gattungen" "die Triebkräfte, welche das Ganze der Kunst beherrschten, die Präzedentien, von welchen der einzelne Meister bei seinem Schaffen bedingt war," in den Vordergrund treten (1878).
>
> " ... nach den jedermann zugänglichen Denkmälern selbst gebe ich hier das Bild jener großen Kunstzeit, wie sie mir erscheint. Es handelt sich hier darum, nicht die einzelnen Kunstwerke zu deuten, sondern die Triebkräfte und Bedingungen, die das Ganze beherrschen, zu veranschaulichen" (1863; bei Kaegi IV, S. 235).
>
> "Man wird zu wenig der Einseitigkeit inne, welche der Künstlergeschichte anhängt nach dem Vorhergesagten wird man ergänzen dürfen: auch der Analyse des einzelnen Werkes oder des Œuvres7. Sie läßt uns zu sehr glauben, die Künstler hätten ihre Aufgaben frei selber gewählt, während sie unter der Herrschaft allmählich erwachsender Präcedentien arbeiteten" (1863; S. 236). |422|

Burckhardts "Darstellung nach Sachen und Gattungen" hat somit ihre eigentümliche Schwierigkeit darin, daß sie ebensowenig eine Kunstgeschichte nach Namen wie eine Kunstgeschichte ohne Namen ist, da sie nach den Präzedentien des Individuellen sucht, - den Präzedentien der *einzelnen* Individualität, von Giottos "Ernennung zum Dom- und Stadtbaumeister 1334" (§ 2; S. 5) bis zum Salzfaß Benvenuto Cellinis (§ 183; S. 284), aber auch der Individualität *überhaupt* als eines Grundzugs der Kunst dieser Epoche. Die Frage nach den "Präzedentien", den "Triebkräften", den "Prämissen", "unter welchen der einzelne Künstler sein Werk schuf" (1863; S. 236), zielt hier auf das Verhältnis zwischen Künstler und Werk als eines Grundzugs derjenigen Epoche, die in den Künsten, den bildenden zumal eine Erfüllung ihres Weltbezuges sah.

Dieser Zusammenhang ist nicht zu erörtern, wenn man die künstlerische Leidenschaft jener Zeit zum eigenen Maßstab des Fragens, zum eigenen Prinzip der Darstellung macht:

> "Wer in diesem Buch die diskursive Phantasie vermißt, womit andere

Kunstschriftsteller sich über die einzelnen Werke verbreiten, dem gebe ich zu erwägen, daß ich das auch gekonnt hätte" (1863, S. 236).

Diesen Verzicht meint Burckhardt, wenn er in der Vorrede von 1863 erklärt:

"Ich muß der Prosa der Kunst zum Recht verhelfen" (S. 236).

In einer Zeit, die glaubt, die "Poesie" der Künste sei durch die "Prosa" der Wissenschaften abgelöst worden, wird damit eine Weise von Kunstwissenschaft proklamiert, die den Künsten ihre eigene Prosa zubilligt und in deren Aufhellung die Sache der Erkenntnisarbeit sieht.

"Vielleicht scheine ich die Kunstgeschichte etwas zu entgöttern" (a. a. O.).

Mit dieser Bemerkung schließt der von Werner Kaegi mitgeteilte Entwurf zu der Vorrede von 1863. Einhundertzwanzig Jahre nach dieser Notiz wird man hinzufügen dürfen, daß *diese* Entgötterung |423| eine andere ist als diejenige, die *an die Stelle* des Außerordentlichen der Künste das Ordentliche der Wissenschaften setzt.

Wenn Burckhardt innerhalb seiner 'Baukunst der Renaissance in Italien' die kurze Zeit der 'Hochrenaissance', die drei Jahrzehnte, die durch die Arbeitszeit Raffaels umgrenzt sind, "Blütezeit" nennt, so ist doch kein Zweifel, daß das Ganze dieses Zeitalters, der Renaissance in Italien, der Zeit von den ersten Arbeiten Brunelleschis bis zu den letzten Michelangelos; und noch weiter: von den Zeugnissen der "Proto-renaissance" bis zu denen der "Gegenreformation",für Burckhardt eine Blütezeit der Kunst ist. *Ihr* gegenüber der *Prosa* der Kunst zu ihrem Recht zu verhelfen, heißt, dergestalt die Triebkräfte und Bedingungen, die das Ganze beherrschen, zu ver-anschaulichen, daß diese selber *innerhalb des Ganzen* der Kunst und der Welt zur Anschauung gelangen. Das gilt für die Frage: wie die besondere, die betonte Weltstellung der Kunst dieser Zeit mit derjenigen *älterer* Epochen und Kulturen übereinkommen kann. Und es gilt für die konträre Frage: was diese Epoche, die unsere Begriffe und Erwartungen von 'Kunst' vorgebildet hat, von *unserem* - zwischen Enthusiasmus und Langeweile schwankenden - Kunst- und Kulturbetrieb unterscheidet.

a Die "Baulust" (Anm. 424/1)

1 Gegensätzliche Präzedentien

Die Eingangsbemerkung dieses Buches, das im Unterschied zu einer nach Künstlern erzählenden Geschichte auf die "Triebkräfte" abzielt, welche in diesem Zeitalter das Ganze der Kunst beherrschten, also (wie das Vorwort sagt) darauf *verzichten* muß,

"die Individualitäten" in ihrer Macht und Fülle zu schildern, lautet:

> "Die italienische Baukunst wird seit dem Erwachen der höhern Kultur wesentlich bedingt durch den hier viel früher als anderswo entwickelten individuellen Geist der Bauherrn wie der Künstler" (S. 3). |424|

Erst der zweite Satz dieses *ersten Leitsatzes* sagt, was diese Eingangsbemerkung mit dem Begriff zu tun hat, den der Titel dieses ersten Paragraphen ankündigt, dem *"Ruhmsinn*":

> "Im Zusammenhang mit demselben [dem individuellen Geist der Bauherrn wie der Künstler] erstarkt der moderne Ruhmsinn, welcher nicht nur mit seinesgleichen wetteifern, sondern sich unterscheiden will und von einer frühbeginnenden Reihe von Aufzeichnungen begleitet ist, welche im Norden fehlen."

Der moderne Ruhmsinn steht im Zusammenhang mit dem individuellen Geist der Bauherrn wie der Künstler, weil erstens zum Ruhmsinn das Bestreben gehört, mit seinesgleichen zu *wetteifern,* und zweitens, diese Anlage in dem modernen italienischen Ruhmsinn noch zugespitzt ist zu dem Willen, sich von seinesgleichen zu *unterscheiden.*

Die Schlußbemerkung dieses ersten Leitsatzes nennt zweierlei: einen Vorzug dieser Epoche für die *spätere Erkenntnis*, der aus ihrem *eigenen Ruhmesbedürfnis* resultiert. Es ist die gleiche Triebkraft, die eine Bedingung des Reichtums und des Rangs der *Kunst* dieser Zeit ausmacht, die auch - im Unterschied zum mittelalterlichen "Norden" - die Menge und die Güte an *"Aufzeichnungen"* veranlaßt, die uns die Ereignisse wie die Denkweisen des Zeitalters vermitteln. Burckhardt erläutert dies in der knappen Ausarbeitung des ersten Leitsatzes:

> "Der Norden hat beinahe nur einzelne Rechnungen und Indulgenzbriefe, während in Italien Inschriften, Chronikangaben und Urkunden reich an tendenziösen Ausdrücken sowohl die Tatsachen als die Gesinnungen überliefern."

Ähnlich wie innerhalb des ersten Leitsatzes erst der zweite Satz den Zusammenhang zwischen Eingangssatz und Paragraphentitel (individuellem Geist und Ruhmsinn) ausspricht, so spricht innerhalb des ganzen ersten Paragraphen erst sein zweiter Leitsatz den Zusammenhang dieses ersten Paragraphen mit dem Ganzen des *ersten Kapitels* aus. Dieses hat den Titel: *"Der monumentale Sinn der italienischen Architektur*". Der zweite Leitsatz identifiziert den "modernen Ruhmsinn" mit der "monumentalen Baugesinnung" und nennt deren Reichweite im Ganzen |425| der verschiedenen Renaissance-Kennzeichen - von den Studien der antiken Architektur in der "Protorenaissance" bis zu den großen Zeugnissen der Renaissancebaukunst selbst:

"Diese monumentale Baugesinnung, bald mehr auf das Mächtige, bald mehr auf das Schöne und Zierliche gerichtet, bleibt eine der ersten, bewußtesten Lebensregungen der ganzen Zeit vom 11. bis ins 16. Jahrhundert und begleitet den Versuch der Wiedererweckung der antiken Baukunst im 12., die Aufnahme des Gotischen seit dem 13. und die Renaissance seit dem 15. Jahrhundert fast gleichmäßig als höchste Triebkraft."

Damit sind die Leitsätze des ersten Paragraphen abgeschlossen. Von der *zweiten Hälfte seines Titels* ist weder im ersten, noch im zweiten Leitsatz die Rede gewesen. Im Unterschied zu fast allen anderen der 195 Paragraphentitel umfaßt dieser erste zwei verschiedene Aspekte:

"§ 1 - Der Ruhmsinn und die Stiftungen der Frömmigkeit".

Zwar könnte man zunächst meinen, Burckhardt verstehe die "Stiftungen der Frömmigkeit" als einen Ausdruck des "Ruhmsinns" diese) Zeit. Doch eine solche Identifikation ist gerade nicht gemeint. Stiftungen der Frömmigkeit können sich in dieser Zeit zwar mit dem Ruhmsinn verbinden. Aber das "Bedürfnis der Frömmigkeit" ist älter als der "moderne Ruhmsinn". Es geht nicht aus ihm hervor. Diese Variabilität im Zusammenhang zwischen erster und zweiter Hälfte des ersten Paragraphentitels nennt erst die *Ausführung* des zweiten Leitsatzes. Burckhardt nennt hier eine Reihe verschiedenartiger *Kollekten* zu Dombauten, an Wallfahrtsstätten, in Schreckenszeiten (auf die wir hier nicht einzugehen brauchen). Zuvor kennzeichnet er jene Variabilität im Verhältnis zwischen der Förderung von Bauten durch den Ruhmsinn und durch Stiftungen der Frömmigkeit, indem er Gleichheit und Ungleichheit mit den "nordischen Kathedralen" gegenüberstellt. Nach dem Leitsatz über die "monumentale Baugesinnung" lautet der erste Absatz der Ausführung:

"Beim Kirchenbau natürlich nicht genau auszuscheiden vom Bedürfnis der Frömmigkeit. Der sichtbare Ausdruck der letztern, Ablaß, Kollekten und Almosen auch für Kathedralen nicht entbehrlich und für Bauten von Ordenskirchen die wichtigste |426| Geldquelle. Doch hatte der Ablaß in Italien politische Grenzen; wenn die nordischen Kathedralen während ihres Baues jede auch im Gebiet der andern kollektieren ließen, so wären Pisaner, Bolognesen, Sienesen, Florentiner, Venezianer einander wohl sonderbar vorgekommen, wenn eine dieser Städte Ähnliches versucht hätte."

Auch beim Kirchenbau spielt in Italien diejenige Triebkraft eine wesentliche Rolle, die Burckhardt im nächsten Paragraphen - über die 'Baugesinnung der Florentiner' - den *"munizipalen Stolz"* nennt. Nun wissen wir zwar - und Burckhardt hat später selbst darauf aufmerksam gemacht (Anm. 427/1) -, daß auch bei den großen "nordischen" Domen, Chartres oder Köln, Straßburg oder Ulm, Freiburg oder Basel, Kirche und Stadt, Daseinsmaßstab und Daseinsort, Religion und Politik am Bau des

Wahrzeichens der Stadt, des Wegzeichens der Umgebung gleichermaßen beteiligt waren. Doch das bürgerlich-urbane Gefühl der Zugehörigkeit, das die Bewohner einer freien Stadt des späteren Mittelalters beim Bau ihres Domes beseelt, ist nicht dasselbe wie der "munizipale Stolz", der Wille zur Unterscheidung, der "Wetteifer" im Bautrieb italienischer Städte. In diesem *munizipalen Wetteifer* erst spricht sich auch beim Dombau (und damit bei allen Bewohnern einer Stadt) dasjenige Merkmal der italienischen Baugesinnung aus, das Burckhardt in diesem Buch an erster Stelle nennt: der *"individuelle Geist* der Bauherrn wie der Künstler".

Was hier als "Individualität" begriffen wird, das ist ja nicht 'der Einzelne' im Unterschied zu irgendwelchen 'Kollektiven', sondern die *Eigenart* im Unterschied zu jeder Art von Homogenität, - in einem sehr hohen, vielleicht sogar dem höchsten Sinn gewiß die Eigenart des jeweiligen Künstlers; aber dies doch nur, weil *Eigenart schlechthin* zum epochalen Maßstab geworden ist: Siena ist in einem wesenhaften Sinn anders als Florenz, das (jetzt)"moderne" Italien ist in einem wesenhaften Sinn anders als das griechische Byzanz und die nordische "Gotik". Diese Eigenart im Anderssein muß nicht kriegerisch-polemisch sein, sie kann - wie für Pius II. oder die 'Schule von Athen' (und alle vier Seiten der Stanza della Signatura) - |427| der Vollzug der Einheit sein. Aber dieser Zug der "Individualität" prägt in den verschiedensten Zonen und Maßen: bei den einzelnen Fürsten, den einzelnen Päpsten, bei den Venezianern, den Florentinern, - bei den Humanisten, bei den Italienern, bei den Christen, bei den Angehörigen dieses "neuen" Zeitalters deren Lebensweise. Der moderne Ruhmsinn steht damit "im Zusammenhang" mit dem "individuellen Geist" eines einzelnen Bauherrn und Künstlers ebenso wie dem "munizipalen Stolz" einer Stadt und ihrer Baugestalt und zugleich dieser Nation, deren Nationalität in der Vielstaatlichkeit (und so auch der Gefahr der gegenseitigen Befehdung) wesenhaft bestand.

In dem munizipalen Stolz einer Stadt kann sich hier im Dombau -, im individuellen Geist eines Fürsten, eines Papstes kann sich bei anderen Kirchenbauten der *moderne Ruhmsinn* mit dem *Bedürfnis der Frömmigkeit* verbinden. Gleichwohl sind von Haus aus Individualität und Frömmigkeit so wenig dasselbe, daß solche Verbindungen eher eine Vereinigung von Entgegengesetztem als von Zusammengehörigem darstellen. Burckhardts Hinweis auf die nordischen Kathedralen bringt das zum Ausdruck. Von den wichtigsten Bauten auf der Akropolis, in Olympia, in Delphi gilt Ähnliches, obwohl das alte Griechenland in seinen Göttern und Helden, seinen Städten und Staatsmännern, seinen Dichtern und Bildhauern ein Höchstmaß an Individualität zeigt.

Dieser Unterschied von "individuellem Geist" und "Bedürfnis der Frömmigkeit" wird in den Eingangsparagraphen ausgesprochen. Ein weiterer Gegensatz wird angedeutet: derjenige, den die "monumentale Baugesinnung" umgreift, wenn sie nicht nur "auf das Mächtige", sondern auch "auf das Schöne oder Zierliche" gerichtet ist. Der erste

Satz, in dem Burckhardt von der "monumentalen Baugesinnung" spricht und sie als die "höchste Triebkraft" der italienischen Renaissance bezeichnet, sagt zugleich und als allererstes, daß das Monumentale nicht dasselbe ist wie das Mächtige. Wenn die "monumentale Baugesinnung" eine der ersten, bewußtesten Lebensregungen Italiens schon im Mittelalter ist, sowohl die Antikenstudien seit dem |428| 12. Jahrhundert als auch die italienische Aufnahme des Gotischen seit dem 13. Jahrhundert und schließlich die Renaissancezeit selber fast gleichmäßig als höchste Triebkraft begleitet, dann gilt dies von dem "schönen leichten Dasein im dekorativen Raum" (§ 179, S. 278), das Burckhardt an den Loggien Raffaels und Giovanni da Udines bewundert (§ 175, S. 273-275), nicht minder als vom Palazzo Pitti, den Burckhardt "ein Bild der höchsten Willenskraft" nennt (§ 39, S. 53).

In anderer Weise wird dieser Eingangsgedanke Burckhardts: die "monumentale Baugesinnung" - die höchste Triebkraft dieses Zeitraums, zu einer Frage, wenn man bedenkt, daß *Monumentalität* kein Epochenspezifikum sein kann. In dem 1874 begonnenen Vorlesungszyklus zur "Kunstgeschichte" kommt Burckhardt gleich zu Beginn des ersten Teils ('Zur Kunst des Altertums') auf den Beginn des Monumentalen zu sprechen:

> *"Eine* große Vorfrage hatte namentlich *Ägypten* vollständig gelöst: die des Monumentalen im weitesten Sinn." Später notiert er noch an den Rand: "Die ägyptische Monumentenwelt das ernormste Zeugnis des Willens" (bei Kaegi VI, S. 310).

Zur *griechischen Vorgeschichte* bemerkt er - im Gedanken an die damals begonnenen Arbeiten Schliemanns in Troja und auf dem Peloponnes -:

> "Ilios - Mykene - Tiryns. Hier noch weniger wirkliche Kunst als grosser monumentaler Wille und materielle Aufopferung (die Schätze für das Leben und das Grab)" (bei Kaegi VI, S. 314).

Und im zweiten Teil des Zyklus, über die Kunst des Mittelalters, sieht Burckhardt nach der karolingischen und neben der (in Italien noch fortbestehenden) byzantinischen Kunst eine große neue Entwicklung im 11. Jahrhundert beginnen: Das Wesentliche an der *romanischen Kunst* sei

> *"ein neuer monumentaler Wille,* der ein *neues Lebensgefühl* mit sich führt". "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" (a. a. O., S. 369). |429|

Auch den Beginn der *Gotik* sieht Burckhardt geprägt durch einen "monumentalen Sinn":

> "Für die Kunst das Entscheidende: der höchst mächtige monumentale Sinn, die große Ambition; sowohl der östliche Übergangsstil als der im Westen beginnende gotische Stil samt ihrem ganzen Bilderschmuck sind von dieser Gesinnung getragen" (a. a. O., S. 418, ähnlich S. 427).

Dieser historische Rückblick (und biografische Vorblick) gibt einen Wink, Burckhardts Rede von der "monumentalen Baugesinnung", in der er die höchste Triebkraft der Re*naissance* sieht, noch genauer zu lesen. Er spricht von *"dieser"* monumentalen Baugesinnung, - derjenigen nämlich, die durch den Eingangsleitsatz als der Zusammenhang zwischen dem "individuellen Geist des Bauherrn wie der Künstler" mit dem "modernen Ruhmsinn" schon vorbereitend gekennzeichnet ist, und der sodann die Koinzidenz des "Mächtigen" mit dem "Schönen oder Zierlichen" zugesprochen wird. Der Eingangsparagraph des I. Kapitels, das überschrieben ist 'Der monumentale Sinn der italienischen Architektur', macht dieses Titelthema zur Frage: Um was für eine Art von "monumentalem Sinn" handelt es sich im Falle der italienischen Renaissance?

Und wie steht es mit dem Titelbegriff dieses Paragraphen, dem *"Ruhmsinn"*? Auch mit ihm ist eine Frage ausgesprochen. Man muß in diesem Fall nur bei der Lektüre des Anfangs den Umriß des ganzen Buches beachten. Man bemerkt dann, daß die Baukunst der Renaissance in Italien nicht im Ruhmsinn aufgehen kann, zumindest nicht in dem, was ihn nach seinem eigenen Verständnis auszeichnet: dem *Willen zur Dauer* des jeweils Ruhmbegierigen. In diesem Selbstverständnis erneuert dieser "moderne Ruhmsinn" ja nur den altrömischen Ruhmesgedanken, - wenn auch mit der schwerwiegenden Wendung von der Rühmung des Imperators durch das Volk oder des Vaters durch die Familie zum Sichrühmen des Rühmenden selbst (in dem von ihm beauftragten oder selber entworfenen Denkmal). - |430|

Das eindringlichste Selbstzeugnis dieser Renaissance-Triebkraft sind die *Grabmäler,* die "schon im 14. Jahrhundert" "zur Verherrlichung der politischen Macht und des geistigen Ruhmes", später auch von "Reichtum und Rang" die Kunst in Anspruch nehmen (§ 138 und § 139; S. 211 und 212). Die Reihe von Paragraphen (§§ 138-142), die innerhalb des Kapitels 'Dekorative Skulptur in Stein' den verschiedenen Motiven und Typen des Grabmals gewidmet ist, beginnt mit dem Leitsatz:

> "Das Prachtgrab der Renaissance, ohne Vergleich die wichtigste Aufgabe der mit der Skulptur verschmolzenen dekorativen Kunst, entsteht wesentlich unter Einwirkung des Ruhmsinnes. Die Sehnsucht des einzelnen nach Unvergänglichkeit seines Namens und der Eifer einer Stadt oder Korporation für die Ehre eines berühmten Angehörigen bedürfen gleichmäßig der Kunst" (S. 210).

Von einem solchen Willen zur Dauer kann aber keine Rede sein bei den großen *Festen* der Renaissance, - den Triumphzügen und Theateraufführungen, den Mysterien und Prozessionen, die Burckhardt zwar erst am Schluß des Buches, aber doch mit großer eigener Anteilnahme schildert, - wir möchten meinen, mit größerer eigener Anteilnahme als die mehr von Respekt als Zuneigung geprägten Grabmal-Paragraphen. Und der Wille zur Dauer, zur "Verewigung des Namens" kann auch nicht die Haupttriebkraft der italienischen *Gärten* sein, ohne die schon das Wort *Renaissance* beim Gedanken an das Rom dieser Zeit und das ganze Italien seinen Klang verlöre.

Wie der "monumentale Sinn" und "individuelle Geist" so steht auch der "Ruhmsinn" nicht so am Anfang dieses Buches, daß damit ein Fundament gelegt wäre, sonders so, daß damit ein Weg begonnen wird. Wie weit trägt dieses Merkmal, wenn es nur ein Teilaspekt ist? Oder aber: was heißt *hier* "Ruhm", wenn das eigene Selbstverständnis - "die Sorge für die Unvergänglichkeit des Namens" (§95, S. 146) - nicht zureicht?

Das Eingangskapitel über den "monumentalen Sinn der italienischen Architektur" umgrenzt in den acht Paragraphen, die auf den Eingangsparagraphen über den "Ruhmsinn und die Stiftungen der |431| Frömmigkeit folgen, die"*monumentale Baugesinnung*" der italienischen Renaissance, von der die literarischen Zeugnisse sprechen, in einer zweifachen Polarität.

Es ist einmal die zwischen *Florenz* (§ 2 und § 9) und Rom (§ 7 und § 8), die sich in den "*großen Medici*" des 15. Jahrhunderts, Cosimo, Pietro und Lorenzo Magnifico (zweite Hälfte des Paragraphen 2) und in den für die Bauten Roms besonders wichtig gewordenen *Päpsten* wie Nikolaus V. (1447 - 1455) und Julius II. (1503 - 1513) ausspricht; - im einen Fall der "Ruhmsinn" des *Staates,* im anderen Fall der der *Kirche.* Daneben - teils bestätigend (Siena - § 3 - im Verhältnis zu Florenz), teils erweiternd - teils vermittelnd - die Baugesinnung *"anderer Städte"* (§ 4) *und Regionen* (§ 6), - von einer Bürgerpetition Sienas von 1385 "um Vollendung des Domes und Beifügung eines Campo santo in der Art des pisanischen, welcher eine der vornehmsten geweihten Bauten der ganzen Christenheit sei" (S. 6), bis zu Federico von Montefeldro, dem Herzog von Urbino, dessen berühmter, wahrscheinlich von ihm selbst gestalteter Palast "als einer der vollkommendsten seiner Zeit galt" (Schluß von § 6, S. 11).

Die andere Polarität besteht zwischen dem Antrieb zum Bau *öffentlicher Gebäude:* Kirchen und Klöstern, Straßen und Plätzen (wovon fast alle Paragraphen dieses Kapitels handeln), und dem zum *"Privatbau"* (von dem gesondert der Paragraph 9 handelt). - Die *"Denkweise der Gewaltherrscher"* (§ 5) stellt eine Verwendung des öffentlichen, nicht zuletzt auch des kirchlichen Bauprogramms zu privaten Zwecken dar:

> "Giangaleazzo Visconti (+ 1402), mit seinem spezifischen Sinn für das Kolossale gründet 'das wunderbarste aller Klöster', die Certosa bei Pavia und 'die größte und prächtigste Kirche der Christenheit', den Dom von Mailand, 'der gegen das ganze Altertum in die Schranken treten kann' (Urkunde von 1490) und baute weiter an dem schon von seinem Oheim Bernabo begonnenen Kastell von Pavia [auf das Burckhardt in dem Kapitel über die Protorenaissance zurückkommt; hier S. 446 / 335], der herrlichsten Residenz der damaligen Welt" (S. 8f.).

Der Leitsatz dieses Paragraphen lautet: |432|

> "Die Herrscher, fast alle illegitim und gewaltsam, waren kraft psychologischer Notwendigkeit meist so baulustig, als ihre Mittel es zuließen. Bauten waren ein dauerndes Sinnbild der Macht und konnten für die Fortdauer einer Dynastie und für ihre Wiederkehr, wenn sie vertrieben war, von hohem Wert sein" (S. 8).

Diesen Zug der Öffentlichkeit, nämlich von Veröffentlichung der Person, teilt die Denkweise der Gewaltherrscher mit der (meist wesentlich respektableren) *"Sinnesweise des vornehmen Privatbaues"* (S. 15), der "bei einigen Bauherrn", wie Burckhardt im Leitsatz dieses Paragraphen sagt, "wohl auch eine Vorstufe zur fürstlichen Macht" war (S. 13). Als die "höchste Ambition, die der Privatbau auf Erden an den Tag gelegt hat", kennzeichnet Burckhardt hier den Palazzo Pitti (S. 14).

Das dominierende Gewicht aber, das aufs Ganze der Renaissance hin gesehen im Bunde mit der monumentalen Baugesinnung dem *Bedürfnis der Frömmigkeit* zukommt, wird mit den Schlußparagraphen des Eingangskapitels: *'Die Gegenreformation'* (§ 10), unterstrichen. Zwar scheint dieser letzte (und kürzeste) der neun Paragraphen nur den historischen Rahmen dieses Kapitels zu schließen, das (nach dem Eingangsparagraphen) mit dem "Auftrag Arnolfos zum Dombau [von Florenz] 1298" beginnt (S. 4). Doch innerhalb dieses Rahmens ist der Maßstab der Paragraphenfolge nicht das Nacheinander einer Ereignisfolge, sondern das Nebeneinander von Varianten und Kontrasten angesichts der Gemeinsamkeit des "modernen Ruhmsinns", wie er aus den literarischen Zeugnissen spricht. Der Schlußparagraph über die "Gegenreformation" steht in einem betonten "systematischen" Kontrast zu dem vorhergehenden Paragraphen über den Privatbau. Den Leitsatz jenes letzten Paragraphen:

> "Dem Kirchenbau kommt um die Mitte des 16. Jahrhunderts als neue Triebkraft die Gegenreformation zustatten, welche nicht viel Worte von sich macht, aber gleich mit bedeutenden Bauten auftritt" -,

bekräftigt Burckhardt durch zwei Quellenzeugnisse, in denen er eine Erneuerung der Renaissance in der Architektur und eine Veränderung durch die Abkehr von den

"Schwesterkünsten" |433| gleichermaßen ausgesprochen sieht:

> "Noch kurz vorher (um 1540) die Klage des Serlio über das Erlöschen des kirchlichen Baueifers, im V. Buche. - Ein besonders auffallendes Zeigen desselben seit 1563, d.h. seit der Publikation der Beschlüsse des tridentinischen Konzils; Armenini, *de' veri precetti della pittura,* Ravenna 1587, p. 19: in der ganzen Christenheit wetteifere man seither im Bau von schönen und kostbaren Tempeln, Kapellen und Klöstern, wobei nichts zu wünschen übrig bleibe als eine ebenso große und lebendige Malerei und Skulptur; d.h. die Schwesterkünste unter der Herrschaft des Manierismus erscheinen der Baukunst nicht ebenbürtig" (S. 15).

2 "Der mächtigste monumentale Wille": Florenz (Dombau, Rusticafassade)

Wenn unter den Anfangsfragen, die das Eingangskapitel umreißt, doch auch schon ein Fundament des Buches gelegt wird, - kein begriffliches, das widerspräche der Fraglichkeitsentfaltung aller Einleitungskapitel, aber ein paradigmatisches, eines, das auch schon bei der einleitenden Orientierung im Umkreis der Schriftquellen Zeichen setzt, dann sind das die drei Leitsätze des zweiten Paragraphen, der überschrieben ist: *"Die Baugesinnung der Florentiner*":

> (1) "In den freien Städten will vor allem der municipale Stolz in einem mächtigen Dombau sich selbst ein Genüge tun und die Nachbarn übertreffen. Die bloße Devotion, dem Anschwellen und Abnehmen unterworfen, tritt zurück neben Staatsbeschlüssen und Steuern" (S. 4).

Mit Zeugnissen aus dem 12. und dem 13. Jahrhundert belegt Burckhardt diesen ersten Leitsatz über die Bedeutung des *munizipalen Stolzes* für den Bau der mächtigen Dome in den freien Städten, damit die Bedeutung des *Wettstreites* (an Zeugnissen aus Siena wird der folgende Paragraph den "Bauehrgeiz" erläutern (Anm. 434/1)) und schließlich die *Rationalisierung* dieser Verbindung von Bürgertum und Frömmigkeit in einer institutionalisierten Finanzierung. |434|

Darauf die lokale Zuspitzung in dem zweiten Leitsatz:

> (2) "Insbesondere ergreift der florentinische Staat sowohl als jede einzelne Behörde desselben jeden Anlaß, um ihren monumentalen Ruhmsinn auch schriftlich auszusprechen, sogar [im Mittelalter und selbst in der griechischen und römischen Antike wäre das undenkbar gewesen] durch Lob der Künstler" (S. 4).

Diesen Leitsatz belegen der Auftrag zum Bau des Doms durch Arnolfo 1298: "auf solche höchste und kostbarste Pracht, daß menschliches Streben und Vermögen nichts Größeres und Schöneres hervorbringen könne" (wie ein altes Zeugnis sagt), die

Bestellung Giottos, des "ersten Künstlers der damaligen Welt", zum Dom- und Stadtbaumeister 1334 und ein Jahrhundert später der Auftrag an Brunelleschi, den Burckhardt hier durch eine Äußerung Vasaris kennzeichnet: "Zwei große Dinge trug er von Anfang in sich: die Wiedererweckung der guten Baukunst und den Kuppelbau von S. Maria del fiore" (S. 5). Den Kuppelbau aber hat man, wie Burckhardt in dem Kapitel über die "Protorenaissance" sagt, "als stärksten Ausdruck politisch-monumentalen Hochgefühls" anzusehen (S. 26).

Eben diese Zeugnisse des Auftrags zum Dombau und des Verlangens zu seiner Vollendung im Bau der Kuppel Brunelleschis kommen überein mit den Zeugnissen des umfassenden Bauwillens der drei "großen Medici" des 15. Jahrhunderts, die "als sie ihre Personen der Staatsgewalt substituierten, wußten, daß sie damit eine allgemeine Baupflicht übernahmen". Der Leitsatz dieses dritten Passus des zweiten Paragraphen lautet:

> (3) "In welchen Händen auch der Staat sich befinden mochte, immer blieb die höchste Ambition die Seele des öffentlichen Bauwesens, nur daß mit der Zeit weniger Worte davon gemacht werden, weil sich die Sache von selbst verstand" (S. 5).

Bei den *Zeugnissen* dieses dritten Passus steht zwar der Ruhmsinn der Person und des Geschlechts im Vordergrund: *"Cosimos* Weissagung: in fünfzig Jahren werde von Besitz und Herrlichkeit des Hauses Medici nur übrig sein, was er gebaut habe"; sein Sohn *Pietro* über die Badia von Fiesole: "so viel Geld wir hier verbauen, ist *extra petulantiam ludumque fortunae* gesichert"; die Baugesinnung von Pietros Sohn *Lorenzo Magnifico* sieht Burck- |435| hardt hier in einer Äußerung bezeugt, die von dem "Ruhm der mediceischen Bauten unter Lorenzo" spricht (S. 6). Allein das Entscheidende dieses dritten Passus ist doch der Zusammenhang mit dem Vorausgehenden: eine erste Antwort nämlich auf die Frage, *was* denn hier gerühmt werden soll, was denn hier als *rühmenswürdig* angesehen wird. Das aber ist in dem dritten Leitsatz ausgesprochen, erstens: das *"öffentliche Bauwesen"* ("die großen Medici, als sie ihre Personen der Staatsgewalt substituierten ..."); und zweitens: dieses öffentliche Bauwesen war von der *"höchsten Ambition"* erfüllt. Ob nun im Blick auf den "munizipalen Stolz" der Bürger oder den eines der großen Kaufherrn und Macht Ausübenden und seines Geschlechtes: der Grundzug *dieses* "Ruhmsinns" ist *"das Höchste"* der *Baukunst.* Auch die Paläste und Villen des Privatbaus, auch der Dienst der Kunst an praktischen Bedürfnissen wie Klöstern und Festungsbauten steht hier in demjenigen Horizont, für den in einem Stadtstaat wie Florenz oder Mailand nicht anders als dann in dem "Welt"-Zentrum Rom "der Dom ... als Höchstes galt" (S. 5).

Was wir irrigerweise 'Säkularisierung' nennen, das ist unsere Mißdeutung der Neudeutung des Domes. *Dieser* "moderne Ruhmsinn" schließt sich dem an, was "seit

vielen Generationen als Höchstes galt"(S. 5). Für *unsere* Epoche ist auch *dieser* Ruhmsinn nicht mehr modern, - vielleicht sogar noch weniger als derjenige der alten Römer. Was Burckhardt hier "modern" nennt, das ist eine Verwandlung des Vorausgegangenen, die dessen Tilgung vielleicht anbahnt, sie aber keineswegs schon vollzieht.

Daß die Rationalität des Erwerbs sich mit der Rationalität des Staates verbindet, ist das schlechthin Moderne. Aber das ist noch nicht der Wesenszug jener drei Medici, die Burckhardt hier nennt. Das für uns (wenn wir nicht verlernt hätten, eine Sache der Vergangenheit ernst zu nehmen) Befremdliche ist die Beziehung in der hier Erwerb und Macht mit dem stehen, was seit dieser Zeit 'Kunst' heißt, so, daß darin erst *"das Höchste"* erlangt werden kann.

Dieses Höchste ist nicht mehr die Weltüberwindung, aus der die Kathedralen der "nordischen" Gotik hervorgingen, und woran die |436| "Gegenreformation" sich neu erinnert. Aber es ist eine solche Welt-Zuwendung, die in deren Rühmung und nicht schon in ihrem Verzehr besteht. Dazu gehört der Dom, auch wenn es ein anderer ist als die gotische Kathedrale. Es ist der Dom, dessen eigenes Höchstes der *Kuppelbau* ist, der "stärkste Ausdruck politisch-monumentalen Hochgefühls" (s. oben S. 435 / 327).

An dem *"monumentalen Ruhmsinn*", den Burckhardt hier als erstes am Paradigma des "florentinischen Staates" und den Zeugnissen über den Dombau von Florenz und seine Kuppel hervorhebt, kommt beiden Bestimmungen ein je eigenes Gewicht zu. *Monumental* waren auch die großen Zeiten der Baukunst im Mittelalter; von einem *Ruhmsinn* kann auch im alten Rom, vielleicht auch in den heutigen Arten der 'Selbstdarstellung' die Rede sein. Hier ist das Moment des *Auszeichnens,* das Zugehen"auf höchste und kostbarste Pracht", das für den "Ruhmsinn" kennzeichnend ist, mit dem Bedürfnis des Aufrichtens verbunden, das mit seiner "höchsten Ambition" nicht auf Sekurität oder Besitz, sondern auf das öffentliche Bauwesen abzielt, das in seinem Grundzug monumental ist. An dem *"individuellen Geist*", in dem die Epoche der Renaissance das industrielle Zeitalter vorbereitet, ist zu jener Zeit noch nicht die Autonomie überhaupt das Maßgebliche, sondern der Sachverhalt, daß *dieser* individuelle Geist - der des Einzelnen, der Stadt, des Geschlechts - sich erfüllt in den *"Bauherrn und den Künstlern"* (hier S. 466ff. / 351ff.). "... immer bleibt die höchste Ambition die Seele des öffentlichen Bauwesens (hier S. 435 / 327). In § 2 ist das Paradigma dafür "der munizipale Stolz in einem mächtigen Dombau". In der Mitte von § 9, 'Gesinnung des Privatbaus', befindet sich eine Bemerkung, die als einzelner Absatz gefaßt ist und bei der Quellen-Funktion dieses ganzen ersten Kapitels, das sich in allen sonstigen Beispielen nur auf literarische Zeugnisse bezieht, das Faktum des Baus selbst wie ein literarisches Zeugnis behandelt:

"Die höchste Ambition, die der Privatbau auf Erden an den Tag gelegt hat: Palazzo

Pitti, für Luca Pitti erbaut" (S. 14 , vgl. hier S. 429 / 322) . |437|

Damit wird - zusammen mit ausführlicheren Zeugnissen über die Gesinnung des Privatbaus in Florenz und je einer Äußerung aus Venedig, aus Mailand und aus Neapel - der Leitsatz belegt:

"Auch bei Privatleuten zeigt sich in Italien frühe eine begeisterte Baugesinnung ..." (S. 13).

Im Vordergrund der literarischen Belege steht auch hier der Gedanke, durch Bauten dem eigenen "Namen" "Dauer" zu verschaffen, also die Verbindung moderner "Individualität" mit dem alten römischen Ruhmsinn, der Versicherung des Nachlebens:

Nicolò Acciajuoli, "der aus einem Kaufmann Großseneschal von Neapel geworden und aus der Ferne seinen Bruder mit dem Bau der mächtigen Kartause von Florenz beauftragt", schreibt 1356:
" ... Was mir Gott sonst gegeben, geht an meine Nachkommen über, und ich weiß nicht an wen, nur dies Kloster mit seinem Schmuck gehört mein auf alle Zeiten und wird *meinen Namen in der Heimat grünen und dauern machen*." - Der Stifter einer "Vergabung für die Polygonkirche von S. Maria degli angeli", der in Kaiser Sigismunds Dienst Feldherr gegen die Türken war, suchte "damit ein Denkmal und eine *Erinnerung an ihn bei den Nachkommen* in der Heimat" zu errichten. - Und auch Filippo Strozzi, "eine der glänzenden Gestalten des damaligen Florenz", "bauverständig und mehr auf Ruhm als auf Besitz gerichtet", will, "nachdem er für die Seinen reichlich gesorgt", durch den Bau des Palastes *"sich und seinem Geschlecht einen Namen machen auch über Italien hinaus"* (S. 14; die Hervorhebungen vom Verf.).

Warum aber dieses Ziel der Unvergänglichkeit des Namens zum Grundzug einer "begeisterten Baugesinnung" wird, das sagt Burckhardt im Fortgang des Leitsatzes über die "Gesinnung des Privatbaus":

"Schöne und große Bauwerke sind eine natürliche Äußerung des veredelten italienischen Lebens" (S. 13).

Und er belegt es mit dem letzten, aus Neapel stammenden literarischen Zeugnis, mit dem - wie er dazu einleitend sagt - "die Sinnesweise des vornehmen Privatbaus" "gegen 1500 auch theoretisch besprochen und auf bestimmte Grundlagen und Ziele zurückgeführt" wird:

"Vier Sachen bedingen die höhere Würde eines Baues, der *Schmuck,* den man eher übertreiben, *die Größe,* in der man sich eher mäßigen |438| soll, die Trefflichkeit

des Materials als Beweis, daß keine Kosten gescheut worden und die *ewige Dauer,* welche allein den von jedem ersehnten unvergänglichen Ruhm sichert" (S. 15; auch hier die Hervorhebungen vom Verf.).

Die "ewige Dauer", auch wenn sie als das eigentliche Ziel genannt wird, ist doch nur eine von "vier Sachen". Das Ziel der "ewigen Dauer" wird so verstanden, daß es nur durch *"die höhere Würde des Baues*", die den "Schmuck", die "Größe" und die "Trefflichkeit des Materials" verlangt, erreicht werden kann.

"Das Geld muß nicht bloß tatsächlich ausgegeben, sondern sichtbarlich gerne und mit der wahren Verachtung ausgegeben werden worden sein. Nur von vollkommenen Gebäuden geht die Bewunderung auch auf die Erbauer über, man kommt aus fernen Ländern, um sie zu bestaunen und Dichter und Geschichtsschreiber müssen deren Ruhm verbreiten" (a. a. O.).

Die "begeisterte Baugesinnung" hängt hier mit dem "Ruhmsinn" zusammen, weil hier die Monumentalität der Sichtbarkeit angestrebt wird. Das Gebautwerden und dessen Vollkommenheit sind hier die beiden sich wechselweise fordernden Grundlagen der höchsten Daseinsambitionen.

In dem von Florenz handelnden Mittelteil dieses vorletzten Paragraphen des 'kulturhistorischen' Einleitungskapitels und andeutungsweise bereits in der Aufzählung der drei "großen Medici" des 15. Jahrhunderts am Schluß des zweiten Paragraphen über die 'Baugesinnung der Florentiner' hat Burckhardt das zuerst am Dombau Demonstrierte durch den *Palastbau der Frührenaissance* ergänzt. In ihm - am gewaltigsten im *Palazzo Pitti,* am vollkommensten im *Palazzo Strozzi* - kulminiert derjenige Zug dieser "monumentalen Baugesinnung", den Burckhardt zu Beginn (im zweiten Leitsatz des ersten Paragraphen; hier S. 426 / 320) "*das Mächtige*" (im Unterschied zum Schönen oder Zierlichen") nennt.

Was diese Denkmäler des Privatbaus der Frührenaissance selber bezeugen, sagt Burckhardt in dem umfangreichsten Paragraphen des ersten der 'kunsthistorischen' Kapitel, das sich mit "Der For- |439| menbehandlung der Frührenaissance" befaßt, dem Paragraphen 39:*'Die Rusticafassade von Florenz und Siena'.*

Den *Palazzo Pitti* [B 34/2][B 34/3], dessen mittlerer Frontteil wahrscheinlich von Alberti stammt (Anm. 440/1), glaubt Burckhardt auf Brunelleschi beziehen zu müsse), Vermutlich wäre ihm der Vorbehalt, den er indirekt - bei der Charakteristik des *Palazzo Strozzi* [B 34/1] - ausspricht, leichter gefallen, wenn ihm der Irrtum bekannt gewesen wäre. Es wäre dann die gleichmäßig hohe Bewunderung, die Brunelleschi an allen anderen Stellen dieses Buches - wie sonst nur noch Raffael und Bramante - zu Teil wird, ohne jede Einschränkung geblieben. Über die wichtigsten der Florentiner Rusticafassaden ohne Pilaster (über diejenigen mit Pilaster handelt ein

weiterer Paragraph gesondert) äußert sich Burckhardt in der Ausführung folgendermaßen:

> "Von Michelozzo: der jetzige Pal. Riccardi, ehemals Medici, mit unsymmetrischer Fassade, abgestufter Rustica und prachtvoll schwerem Kranzgesimse. - Brunellesco: Pal. Pitti, eine völlig regelmäßige Anlage, deren einziges besonderes Prädikat die geringere Ausdehnung des obersten Stockwerkes ist; höchst majestätische Wirkung; ein Bild der höchsten Willenskraft bei Verzichtung auf allen Schmuck. - Giuliano da Majano und Cronace: Pal. Strozzi, leichter und schwungvoller mit schönstem Verhältnis der Stockwerke und einem glatten Fries unter dem berühmten Kranzgesimse." (In einem eigenen Passus über die Kranzgesimse kurz darauf wird das des Pal. Strozzi "vollendet und unübertrefflich" genannt.) (S. 52f.)

Der erste Leitsatz dieses Paragraphen und dessen Ausführung kennzeichnen den Bautypus der Rusticafassade durch die Erinnerung an die *Quader* des "florentinischen Burgenbaus". Die Palastfassade hat dieses alte *Merkmal* der Macht in ein *Bild* der Macht verwandelt. Was einstmals Macht-Ausübung war, ist jetzt Macht-*"Eindruck*": "Wirkung auf die Phantasie". Lorenzo Magnifico, "der tatsächliche Staatsherrscher", wie Burckhardt bei der ersten Erwähnung des Palazzo Strozzi notiert (§ 9), hatte den |440| Erbauer dieses Palastes zu der vornehmen Rusticafassade genötigt. "Strozzi hätte dem Lorenzo gar nie glaubhaft machen können, daß er die Rustica fürchte, *per non esser cosa civile* ..." (S. 14). Hier nun, zu Anfang des Paragraphen über die "Rusticafassade von Florenz und Siena" (im ersten Leitsatz und dessen Ausführung) schreibt Burckhardt:

> "Der florentinische Burgenbau aus Quadern wird von jeher die Vorderseite des letztern in der Regel roh gelassen haben; es genügte die genaue und scharfe Arbeit an den Kanten. Als die Burgen zu Palästen wurden, behielt man die sogenannte Rustica bei, und das Gebäude war damit als ein adliches oder öffentliches bezeichnet. Mit der Zeit gesellte sich hiezu Absicht und künstlerisches Bewußtsein, und so wurde der florentinische Palast ein gewaltiges Steinhaus, dessen Eindruck auf Wenigkeit und Mächtigkeit der einzelnen Elemente beruht. - Die stolze Festigkeit dieser Fassaden und ihre Wirkung auf die Phantasie. Ihre Vornehmheit: *non esser cosa civile...* bei Anlaß des Pal. Strozzi. - Nach einer Rechtfertigung aus unfertigen, irrig für vollendet gehaltenen Römerbauten ... sah sich erst das 16. Jahrhundert um; die Frührenaissance behandelte die Rustica ohne alle kümmerliche Rücksicht auf Rom als Hauptausdrucksmittel des mächtigsten monumentalen Willens und machte damit erst recht einen wahrhaft römischen Eindruck" (S. 52).

Siena wird in diesem Rustica-Paragraphen ebenso wie im Einleitungskapitel in seiner kunst- und kulturgeschichtlichen Nachbarschaft zu Florenz behandelt, unabhängig

davon, daß sich das Neue hier noch unbefangener an das Mittelalter anschließt. Als Beispiele strenger Rusticafassaden neben denen von Florenz nennt Burckhardt hier die Palazzi Piccolomini und Spannocchi in Siena. Im ersten Kapitel folgt der § 3 über die *'Baugesinnung der Sienesen'* dem über die 'Baugesinnung der Florentiner als Zeugnis der Nachbarschaft, während die dann folgenden Paragraphen - über andere Regionen und andere Bauherren - Ergänzungen darstellen. Nachbarschaft heißt in diesem Fall: Übereinkunft in einem Haupttypus der italienischen |441| Renaissance, für deren Baugesinnung die Rusticafassade ähnlich exemplarisch ist wie der munizipale Stolz beim Dombau. Einen Wink auf die Bedeutung jenes Typus kann man dem Leitsatz von § 3 entnehmen, sofern er den "Bau-Ehrgeiz" Sienas mit den *Straßenkorrektionen* in einen Zusammenhang stellt:

> "Der Bau-Ehrgeiz Sienas nimmt in den offiziellen Äußerungen oft eine wahre Heftigkeit an und blickt unruhig nach außen. Eine eigene Verschönerungsbehörde wacht namentlich über den Straßenkorrektionen. Petitionen von Bürgern in Bau- und Kunstsachen sind nichts Seltenes" (S. 6).

Was Straßenkorrektionen allgemein mit Bau und Kunstsachen zu tun haben, sagt hier ein Beleg der Ausführung:

> "Die Uffiziali dell'Ornato begutachten u.a. 1469 eine Expropriation zur Bildung eines Platzes mit der Erwägung: Platz und Stadt müßten davon solche Würde gewinnen, daß jeder Bürger täglich mehr davon erbaut sein werde" (S. 7).

Was den Bürger an Stadt und Platz erbaut, ist seine Würde. An der aber fehlt es, wenn es - wie in mittelalterlichen Straßen, Plätzen und Bauten - an *Korrektheit* mangelt. Um die jetzt erstrebte Würde zu erlangen, sind nicht nur Straßen-, sondern auch Platz- und auch Fassaden-"Korrektionen" nötig, und schließlich auch - wofür schon die Neigung zum Kuppelbau. ein Zeichen setzt - "korrekte" Räume, Türme und Höfe.

"Korrektion" besagt hier: Klärung; und das besagt: Durchsichtigkeit, Überschaubarkeit, Vergleichbarkeit, Symmetrie; und das bedeutet: Regelmäßigkeit, Gleichartigkeit.

Wir erläutern diesen Zusammenhang zwischen dem Grundzug der toscanischen "Baugesinnung" und dem Beispiel der "Straßenkorrektionen", indem wir zwei Kapiteleingänge nebeneinanderstellen, im einen Fall den zu Kapitel XIII, *'Korrektionen und neue Stadtanlagen',* im anderen den zu Kapitel XI, *'Die Komposition des Palastbaus'*. - Der erste Paragraph des XIII. Kapitels (§ 111) behandelt 'Nivellierung und Pflasterung', der zweite 'Die Straßenkorrektionen'. Die Zeugnisse darüber leitet Burckhardt mit dem Leitsatz ein: |442|

> "Schon vor dem Eintritt der Renaissance und noch mehr seither werden große

Straßenkorrektionen, oft mit bedeutenden Opfern durchgeführt, teils um der Zweckmäßigkeit, teils zugestandenermaßen um der Schönheit willen, als deren Vorbedingung bereits die Geradlinigkeit betont wird" (§ 112, S. 170).

Zuvor, im ersten Leitsatz dieses Kapitels, hat Burckhardt auf die Verbindung der Tendenz zur Regelmäßigkeit mit dem "monumentalen" Charakter der Renaissance-Architektur hingewiesen:

"Die Renaissance ist die Zeit der Korrektionen im weitesten Sinne, schon weil ihre ganze Richtung auf das Regelmäßige geht, sodann weil ihre monumentale Architektur ein bestimmtes Maß freien Raumes und einige Harmonie mit den umgebenden Baulichkeiten verlangt" (S. 168).

Der Eingangsleitsatz des Kapitels 'Über die Komposition des Palastbaues' lautet:

"Die Zivilbaukunst der Renaissance, welche bis heute diejenige aller nichtbarbarischen Völker tatsächlich beherrscht, besaß ihre wichtigste Eigenschaft, die regelmäßige Anlage, als Erbschaft aus der italienisch-gotischen Zeit" (S. 136).

Im Blick auf die Wirkungsgeschichte ist das die anspruchsvollste Behauptung dieses ganzen Buches. Den sehr einfachen, aber doch keineswegs selbstverständlichen Sachverhalt, der damit gemeint ist, nennt die Ausführung. Nach einem damals aktuellen Tadel:

"Das heutige Bauen regelmäßiger Häuser und Paläste mit nordisch-gotischem Detail ist reiner Undank gegen die italienische Baukunst, ohne welche es gar keine symmetrische Anlage gäbe" (S. 136) -,

kennzeichnet Burckhardt Inhalt und Ausmaß dieser Symmetrie:

"Der italienisch-gotische Palastbau hatte [im Unterschied zum "nordisch"-gotischen Burg- und Hausbau] von vornherein mit dem Bergschloß und seinem meist unvermeidlich unregelmäßigen Grundplan nichts zu tun gehabt, da seit dem 11. Jahrhundert die Hauptwohnungen des Adels immer in den Städten gewesen waren. - Er zuerst hatte die Fronten gerade gezogen und nicht beliebig gebrochen; - er hatte für alle Räume eines Geschosses dasselbe Niveau festgehalten, so daß man |443| nicht aus einem Zimmer über halsbrechende Stufen in das andere gelangen mußte; - er hatte regelmäßige Korridore an den Gemächern herumgeführt und sich nicht auf schmale winklige Gänge und auf beständige Aushelfen mit Wendeltreppen verlassen. Bereits war die Einheit der Fronten und des Grundplans die Mutter aller andern Einheit und Baulogik" (S. 137).

Diese italienische "Baulogik", auch sie schon in einer Protorenaissance beginnend,

kulminiert in den Anfangszeugnissen des Renaissance-Palastes, den *Rustica-Fassaden der Toscana.*

Wenn Burckhardt den Palazzo Pitti - bewundernd, aber doch nicht ohne Distanz - kennzeichnet als "eine völlig regelmäßige Anlage ... ein Bild der höchsten Willenskraft bei Verzichtung auf allen Schmuck" (hier S. 440 / 331), dann sieht er darin den Renaissance-Akzent des *"Mächtigen"* forciert, der sich in entfernteren Regionen und in späteren Phasen unter dem anderen Akzent der monumentalen Baugesinnung der Renaissance, der Neigung zum "Zierlichen" mildert.

> "Das Lebensprinzip der toscanischen Fassade ist völlig gleichmäßige Behandlung, das Verschmähen jeder besonderen Charakteristik der Mittelpartie oder der Ecken, des sogenannten Gruppierens".

In der Ausführung dieses Leitsatzes von § 91, 'Der toscanische Typus', innerhalb des XI. Kapitels, 'Die Komposition des Palastbaus', hebt Burckhardt den Kontrast zu der anderen, der Zier-Tendenz des Zeitalters hervor:

> "Beweis einer hohen Anlage der florentinischen Kunst, die in einem schmuckliebenden Zeitalter auf Alles, was irgend die Aufmerksamkeit teilen konnte, auch auf Prachtpforten, verzichtete, und die Mittel gleichmäßig auf das Eine Ganze verwandte" (S. 141).

Daß diese Forcierung eines Grundzugs dem späteren Betrachter zu einer exemplarischen Wesenseinsicht verhilft, hat Burckhardt in dem vorausgehenden Paragraphen dieses Kapitels über die Komposition des Palastbaus schon angekündigt. Der Paragraph 90, 'Wesen und Anfang des Palastes der Renaissance', |444| zeigt, daß im Falle des Palastbaus dessen "Wesens"-Zug *zu Anfang* rein hervortritt. Der erste Leitsatz dieses Paragraphen und der Anfang der Ausführung lauten:

> "Die ideale, allgemeine Aufgabe des Zivilbaues spricht sich weniger klar an Residenzen und öffentlichen Gebäuden aus, welche ihre besondern und verschiedenartigen Zwecke zu verwirklichen haben, als an den Privatpalästen, welche die Einheit des Willens und des Zweckes an der Stirne tragen und durch ihre Gleichartigkeit bestimmte Stilgruppen bilden können. - Der Palazzo in diesem bestimmten Sinne ist ein monumentaler Bau, an welchem jede oder wenigstens die Haupt-fronte nur Einen Gedanken, diesen aber mit der vollsten Kraft ausspricht, und dessen Grundplan in einer regelmäßigen geometrischen Form beschlossen ist" (S. 138f.).

In diesem "Wesens"-Zug der *Gleichartigkeit,* der *regelmäßigen geometrischen Form* berührt sich der "Zivilbau" der italienischen Renaissance mit ihrem Kirchenbau, der anfängliche Typus der *Palastfassade* mit der "höchsten Bauidee" der Zeit (§ 65; S.

91), dem *Zentralbau.* In dem Paragraphen über das 'Wesen des Zentralbaus' zu Anfang des Kapitels 'Die Komposition der Kirchen' (§ 62; auf das Ganze dieses Paragraphen werden wir später - unter c 1 - eingehen) weist Burckhardt in dem einleitenden Leitsatz auf die eigene "Religiosität" dieser Bauform, während er in einem Leitsatz am Schluß die Summe zieht: "Diese Bauweise in ihrer Vollkommenheit verwirklicht alle Ideale der Renaissance" (S. 85 und 86). Das erste dieser Ideale, das Burckhardt hier nennt, ist "absolute Einheit und Symmetrie" (S. 86).

Der Wille zur "regelmäßigen geometrischen Form" zeichnet schon die "Protorenaissance" aus. In dem III. Kapitel, das die italienische "Protorenaissance" der gleichzeitigen "nordischen" Gotik gegenüberstellt, hebt Burckhardt in dem Paragraphen über den 'italienisch-gotischen Profanbau' die *Rationalität* in der Anlage auch schon des frühen italienischen Profanbaus im Unterschied zu dem "lieblichen phantastischen Formenspiel einiger nordischer Bauten" hervor: |445|

> "Den Dachzieraten, Erkern, Wendeltreppen usw. deutscher und niederländischer Rathäuser und französischer Schlösser wird man kaum hie und da etwas entgegenzustellen haben, wie etwa die Porta della Carta am Dogenpalast zu Venedig (1439 von Mastro Bartolommeo), wo der im Verduften begriffene Stil seine volle Freiheit und weltliche Munterkeit offenbart". - "Dafür ist er [der gotische Profanbau in Italien] auch frei von der partiellen Einschleppung kirchlicher Formen und steht im vollen Gegensatz zum Norden durch die rationelle Anlage. Am italienischen Palast entwickeln sich am frühesten aus und mit der Regelmäßigkeit die Schönheit und Bequemlichkeit" (S. 27).

Zeugnisse sind hier meist nur literarisch zu erschließen, so "das Kastell der Visconti zu Pavia, begonnen 1360, nie vollendet und übel entstellt, eine völlig symmetrische Anlage von gleichmäßiger, nicht übergroßer Pracht", oder die Vasari-Nachricht: "Arnolfo empfand es schmerzlich, daß er den Signorenpalast in Florenz nicht so symmetrisch anlegen konnte wie das von seinem Vater (richtiger Kollegen) Lapo erbaute Schloß des Grafen von Poppi" (S. 27f.).

Die epochale Bedeutung der *Straßenkorrektionen* wird schon in dem Einleitungskapitel bemerkbar, da dieses sienesisch-toscanische Eingangsbeispiel in den späteren Paragraphen zur Baugesinnung anderer Regionen und anderer Auftraggeber mehrfach wieder anklingt. Unter den "Gewaltherrschern"(§ 9) ist es Lodovico Moro (gestürzt 1507), der wichtigste der *Sforza,* auf den "große Korrektionen von Mailand und Pavia" zurückgehen (§ 5, S. 9). "Die großen und teuern Straßenkorrektionen" in *Bologna* (§ 6, S. 10), die Burckhardt später im einzelnen anführt (§ 112, S. 170; vgl hier S. 376f. / 282f.), sind im I. Kapitel ein Zeugnis des "Bausinns" dieser Stadt. Auch "die Korrektionen und Quartieranlagen" in Ferrara werden hier schon genannt (ebenfalls § 6), nach der späteren Notiz (§ 112):

gerade Straßen zu denen alte Stadtteile durchbrochen und die in neuen angelegt wurden, "eine schon mit Pappeln auf beiden Seiten 1457" (S. 170). |446|

Bei der Behandlung des toscanischen Palastbaus (§ 91) referiert Burckhardt die "Rechenschaft", die *Pius II.* "von der Anlage des Innern und den dabei waltenden Absichten" "bei Anlaß seines Palastes zu Pienza" gibt. (Pienza ist der Geburtsort des Aeneas Silvio Piccolomini, den er als Papst zur Stadt erweitern und auf seinen Namen umtaufen ließ. über Pius II. hier S. 527-530 / 398-400). Eine dem Mittelalter gegenüber neue Art von Festlichkeit wird hier erlangt mit Mitteln der Geometrie, der Symmetrie, der Wiederholung - etwa von Räumen und Treppen (S. 141 f.).

> "Der Bau voller Licht und Bequemlichkeit (nur für die Küchen ein besonderer Ausbau hinten); überall Gleichheit des Niveaus und nirgends eine Stufe zu steigen. Der Blick der Hauptachse geht durch Vestibül, Hallenhof, Hinterbau und Außenhalle bis ans Ende des Gartens" (S. 142).

3 Der Sinn für Größe: Rom (Palastbau, S. Peter)

Burckhardt demonstriert die "Gesinnung des Privatbaus" gegen Ende des Einleitungskapitels nur an Zeugnissen der Frührenaissance, ausführlicheren aus dem Florenz des Brunelleschi und Alberti, umrahmt von knappen Hinweisen auf Venedig und Mailand. *Was* aber diese Zeugnisse "begeisterter Baugesinnung" demonstrieren: "schöne und große Bauwerke sind eine natürliche Äußerung des veredelten italienischen Lebens" (S. 13), das gilt nicht weniger auch vom 16. Jahrhundert. Und hier versammelt sich in Rom, was im 15. Jahrhundert in einen Gegensatz von Regionen, insbesondere zwischen Florenz und Venedig, auseinandertrat.

Um das Verhältnis zwischen dem Florenz des 15. und dem Rom des 16. Jahrhunderts, so wie es die 'Baukunst der Renaissance in Italien' versteckt erörtert, zu erkennen, wird man zwei auseinander-liegende Bemerkungen nebeneinander stellen dürfen: die eine, in der Burckhardt zu Beginn des VII. Kapitels über *'die Formenbehandlung des 16. Jahrhunderts'* in Erinnerung an das vorhergehende Kapitel über 'die Formenbehandlung der Frührenaissance' die paradigmatische Bedeutung von *Florenz* für *das Ganze* der Renaissance hervorhebt, die andere, in der er innerhalb des Kapitels über *'die Komposition des Palastbaus'* von den Paragraphen über den Palastbau verschiedener Regionen (Toscana, Urbino, Romagna, Venedig) zu *Rom* und damit zum *16. Jahrhundert* übergeht. |447|

Der Beginn des 'Rom'-Teils in dem Kapitel über den Palastbau (das ist der Leitsatz von §95: 'Rom und seine Bauherrn') lautet:

> "Rom, welches sich die Kräfte von ganz Italien aneignet, hat nicht nur wegen

verschiedener Herkunft der Künstler, sondern wegen sehr verschiedener Absichten der Bauherrn anfangs keinen herrschenden Palasttypus. Es ist in den Jahren 1500 bis 1540 die Stadt des stets Neuen und Abweichenden, der größte Tauschplatz architektonischer Ideen" (S. 146).

Dieser Gedanke des *Tauschplatzes,* der Lieblingsgedanke von Burckhardts "Cultur"-Geschichtsschreibung überhaupt, ist vom Schema einer mechanischen Mischung ebenso weit entfernt wie von dem eines Entwicklungspluralismus. Das lehrt die frühere Übergangsbemerkung: der Leitsatz und die Ausführung, mit denen das Kapitel über 'die Formenbehandlung des 16. Jahrhunderts' beginnt, der Anfang von §49, 'Vereinfachung des Details' (S. 67).

(Der Leitsatz:) "Mit dem Eintritt des 16. Jahrhunderts vereinfacht sich das bauliche Detail. Es war ein neuer Sieg des florentinischen Kunstgeistes über das übrige Italien."

(Die Ausführung:) "Das außertoscanische Italien der Frührenaissance war mehr von den ornamentalen Arbeiten der Florentiner als von der einfachen Größe ihrer Bauten berührt worden; jetzt erst siegt, nicht die Einzelform, sondern der Geist eines Pal. Pitti, Pal. Gondi, Pal. Strozzi überall. Bramante (1444 bis 1514), von welchem nun das meiste abhing, war allerdings ein Urbinate, und die große Veränderung, die um 1500 in ihm vorging, wird bei Vasari mit seinen Vermessungen in Rom und a. a. O. in Verbindung gebracht allein dies schließt die unvermeidliche Einwirkung der florentinischen Bauten auf ihn nicht aus." (Darauf folgt auch hier noch eine Einschränkung der vermeintlichen Mustergültigkeit Vitruvs: "Das gesteigerte Studium des Vitruv ist von dieser neuen Richtung teils Wirkung, teils Ursache, je nach dem einzelnen Fall.")

Wenn diese beiden Übergangsbemerkungen vereinbar sind, dann muß der Rang Roms als *Tauschplatz,* seine Fähigkeit also,"die Kräfte aus ganz Italien" anzueignen, mit dem *Geist eines Palazzo Pitti, eines Palazzo Strozzi* übereinkommen. Der Sieg des "florentinischen Kunst- |448| Geistes" kann dann nicht in einer Nivellierung der Vielfalt bestehen. Der für das *ganze* Italien des 15. Jahrhunderts bezeichnende *dekorative Geist,* sei es in Bauten anderer Regionen, etwa Venedig, sei es in anderen Künsten wie der Malerei oder dem Kunstgewerbe auch innerhalb der Toscana, - in seiner Verbindung illusionistischer 'Wirklichkeits'-Nähe mit ornamentalem Detailreichtum das Gegenteil zur "einfachen Größe" der toscanischen Baugesinnung - kann in deren "Sieg" nicht beseitigt werden, wenn die eigene Größe Roms darin besteht, sich "die Kräfte von ganz Italien anzueignen".

Wie sollte das möglich sein? Widerspricht dem nicht schon Burckhardts erste - grundlegende - Kennzeichnung des 16. Jahrhunderts in dem zweiten der beiden Kapitel zur 'Formenbehandlung': *Vereinfachung* und *Verstärkung* des "baulichen

Details"? In den einzelnen Paragraphen dieses VII. Kapitels werden die "Vereinfachung des Details" (§ 49), die "Verstärkung der Formen" (§ 51), die Dominanz der dorischen Ordnung mit ihrer "hohen Strenge" - besonders bei Bramante - (§ 52, § 53) und die "Vermehrung der Kontraste" (§ 54) hervorgehoben, - Merkmale also der 'Hochrenaissance', die *Wölfflin* im Anschluß an dieses Buch Burckhardts als die des "klassischen Stils" hervorgehoben hat. Achtet man nur auf die Begriffe der "Vereinfachung" und der "Verstärkung" dann könnte man meinen, "Rom" werde hier verstanden als eine solche Aneignung von "Florenz", die dessen "monumentalen Willen" zur Alleinherrschaft über ganz Italien ausgeweitet hat. Dann aber wäre der "Tausch" nur der Übergang zu einer einseitigen Auswahl und nicht das Element einer allseitigen Aneignung gewesen.

Der neue "Sieg" des "florentinischen Kunstgeistes" "über das übrige Italien" seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts kann nicht dasselbe wie der Sieg jenes "mächtigsten monumentalen Willens" sein, der sich in der Rusticafassade von Florenz und Siena ausspricht (§ 39). Schon die *"Vermehrung der Kontraste*", die Burckhardt an Palastbauten Raffaels, Michelangelos und Sansovinos Zecca (dem Münzgebäude) in Venedig dokumentiert sieht (S. 74f.), ist etwas anderes als das "Bild der höchsten Willenskraft bei Verzichtung auf allen Schmuck", das die Hauptfront des Palazzo Pitti darstellt (hier S. 440 / 331). |449|

> "An einigen Palastfronten wird [im 16. Jahrhundert] schon eine ganze Fülle von Kontrasten *um des höhern Reizes willen* zusammengestellt." In der Ausführung erläutert das Burckhardt: "Die Rustica [wird] jetzt überhaupt mit sehr verschärftem Bewußtsein ihrer Wirkung angewandt, häufig vermischt mit den Formen der dorischen und der toscanischen Ordnung" (S. 74).

In welcher neuen Baugesinnung und damit in welchem auch schon in der alten angelegten "Geist" die Triebkräfte der "Verstärkung" und "Vereinfachung" zu suchen sind, sagt Burckhardt zu Beginn des zweiten Paragraphen innerhalb des Kapitels über die 'Formenbehandlung des 16. Jahrhunderts':

> "Auf jede Weise suchte man sich *des wahrhaft Wirksamen* zu versichern" (S. 68; die Hervorhebungen in diesem wie dem vorhergehenden Zitat vom Verf.).

Der Leitsatz des dritten Paragraphen dieses Kapitels (§ 51, 'Verstärkung der Formen') erläutert *diesen* Zug des "einfach Großen", in dem Burckhardt den florentinischen Kunstgeist im Zeitalter Bramantes zum Sieg kommen sieht, an zwei exemplarischen Bauakzenten: der Ausbuchtung der Wände durch *Nischen* und der Hervorhebung der Öffnungen durch *Fenster- und Türrahmen* in vielfältiger Gestalt.

> "Zu den neuen Wirkungsmitteln des 16. Jahrhunderts gehört die Nische an den Fassaden sowohl als an Pfeilern und Mauermassen im Innern, und die kräftigere

Einfassung von Fenstern und Türen mit Pilastern, Halbsäulen, vortretenden Säulen und Giebeln, letztere im stumpfen Winkel oder im Kreissegment" (S. 68).

Das Auftreten der Nische als *Wirkungsmittel* unterstreicht Burckhardt zu Beginn der Ausführung dieses Leitsatzes:

"Hier ist nicht von der Nische als wesentlichem Teil eines Grundplans die Rede, also nicht von Apsiden, auch nicht von jenen Nischen- oder Kapellenreihen, in welche bisweilen die ganze Langwand einer Kirche aufgelöst wird, sondern von der Nische für das Auge. Sie wechselt fortan gerne an Palastfassaden mit den Fenstern ab, gleichviel ob ihr eine Statue gegönnt sei oder nicht. Wie |450| die stärkere Plastik der vortretenden Teile, so wirkt sie zurücktretend; ihr Schatten ist wie der aller Rundflächen der schönste" (S. 69).

Die *"Rundflächen"* stellen eine Verstärkung der Formen um der Wirkung willen dar. Diese Wirkung von Säulen oder Halbsäulen und Giebeln einerseits, Nischen andererseits gewinnt eine Erfüllung, in der die Form zum Inhalt selbst wird in *Bramantes Tempietto* bei S. Pietro in Montorio, den Burckhardt den "elegantesten Zierbau" nennt (§ 53; S. 72). Er stelle neben Raffaels Langhausplan für S. Peter "die frühste vollständige Durchführung des Nischenwesens" dar (§ 51; S. 69).

Auch die Erläuterung des Merkmals der *"kräftigeren Einfassung von Fenstern und Türen"* betont das Doppelte von Mächtigkeit - in der übergreifenden *Einheit* - und Wirksamkeit - in der Herausarbeitung der *Erscheinung:*

"Aus dem rechtwinkligen Fenster verschwindet das Steinkreuz; ... das Fenster [wird] zu einer ernsten, mächtigen Erscheinung; die Pfosten erhalten regelmäßig Pilaster oder Halbsäulen, ja vortretende Säulen; jetzt erst wird auch die Fensterbank ausgebildet ... - "An den Türpfosten der Kirchen sowohl als der Paläste weicht die reiche Dekoration einer Ausdrucksweise, welche auf das Einfach-Mächtige gerichtet ist; statt der Zieraten sind jetzt die Profile das Sprechende" (S. 71).

Der "Zierbau" von *Bramantes Tempietto*, [B 33/2] "ohne ein Laub von Vegetation" (S. 72), ist im Ganzen seiner Rundungen "Zier". Hier wird in der einfachsten Ausfaltung des Reichtums der Dreidimensionalität, in der Vollendung von Vielfalt und Einfalt der Wirkung das "Zierliche" selbst zum "Mächtigen". (Anm. 451/1)

Burckhardts Kennzeichnung der 'Formenbehandlung des 16. Jahrhunderts' gipfelt in dem vorletzten Paragraphen des Kapitels: *'Die Gewölbe der Hochrenaissance'*. Die Hauptbeispiele sind die Sixtinische Kapelle mit der "die konstruktive Form des Tonnengewölbes" noch steigernden Bemalung Michelangelos, "die berühmte Halle im Erdgeschoß der Farnesina (1509) mit den [B 42] |451| Malereien Raffaels und

seiner Schule" und "Raffaels Loggien", die für Burckhardt hier das Beispiel dafür sind, daß "der specchio" (die gemalte Gewölbeform) "am schönsten wirkt" "als Mitte des Gewölbes von Räumen gleichseitigen Quadrats, wo er zugleich den Abschluß einer gemalten oder stukkierten Dekoration bildet" (S. 76f.) Der Leitsatz des Paragraphen läßt diesen Zusammenhang des gebauten mit dem stukkierten und gemalten Raum in den Gewölben der Hochrenaissance als eine der höchsten Weisen, "sich des wahrhaft Wirksamen zu versichern', erkennbar werden:

> "Die vielleicht größte Neuerung, welche das Detail des Innern erleidet, liegt in den schönen Scheinformen der Gewölbe, welche mit Hilfe der Stukkatur und zum Zwecke derselben sowie der Bemalung eingeführt werden. Die Renaissance gibt jetzt das Gewölbe rein in den Dienst des Schönen" (S. 76; vgl. oben S. 387 / 290).

Die Baukunst der Hochrenaissance: das ist *die Größe des schönen Scheins*. Sie unterscheidet sich durch den geschichtlichen Grundzug der *Wirkung* von der Größe älterer Bauten wie derjenigen des griechischen Tempels oder der "nordischen" Kathedralen. Sie unterscheidet sich aber zugleich durch den künstlerischen Grundzug der Schönheit, der hier die Wirkung zu dem macht, was Burckhardt (im zweiten Paragraphen dieses Kapitels) das "wahrhaft Wirksame" nennt (§ 50, hier S. 450 / 338), von dem, was er in dem letzten Paragraphen dieses Kapitels (§ 56 'Die Formen der Nachblüte') die *bloße* Wirkung nennt. Auch wenn wir in Einzelfällen - wie der Vorhalle der Laurenziana in Florenz - seine Ansicht nicht teilen ("ein offener Hohn gegen die Formen"), so wird uns doch sein Maßstab in der Beurteilung der "Nachblüte" gegen ein klassizistisches Mißverständnis seiner Zuneigung zur Größe der "Blütezeit" schützen. Der Leitsatz über die "Formen der Nachblüte" lautet:

> "Das Detail der Zeit von 1540 bis 1580 ist im Ganzen wieder um einen merklichen Grad derber, aber schon ohne Liebe, wesentlich nur auf die Wirkung im Großen hin gebildet" (S. 77). |452|

Das "wahrhaft Wirksame" beruht demnach in einer solchen Ausbildung der *Erscheinung,* der es nicht an Liebe mangelt. Die Fülle wahrer Wirkung unterscheidet sich von einer Kunst, die nur auf die Wirkung im Großen abzielt. *Sie* wird in einer leisen Wirkung bestehen, einer Wirkung, die das Gegenteil von "derb" ist. Die Kunst *Bramantes*, in allen seinen Werken und Entwürfen, ist die Größe des Zarten. Auch die Peterskuppel *Michelangelos,* in der man (mit Erich Hubala) eine Selbstkritik seiner 'Florentinischen' Schöpfungen sehen kann wie der der Bibliotheca Laurenziana (Anm. 453/1) zeichnet diese römische Größe des Zarten aus. Unter den Architekten der Frührenaissance in Florenz wird man diese Verbindung von Zartheit und Stärke - auch nach Burckhardts Urteil - bei *Brunelleschi* am weitesten vorgebildet sehen dürfen.

Unter den *Palästen der römischen Hochklassik,* die Burckhardt in dem Kapitel über

die 'Komposition der Hochrenaissance' anführt, sind zwei dadurch ausgezeichnet, daß sie in jedem der drei Paragraphen erwähnt werden, die den Palästen in Rom gewidmet sind ('Rom und seine Bauherrn', § 95, 'Die römischen Fassadentypen', § 96, 'Römische Palasthöfe', § 97): der *Palazzo della Cancelleria* (den Burckhardt - nach Vasaris Zuschreibung auf Bramante - auf dessen erstes römisches Jahr, 1500, datiert) und der *Palazzo Farnese* "vom jüngeren Ant. Sangallo, begonnen vor 1534" (S. 146 und 147). Nach einer erst später bekannt gewordenen Urkunde ist mit dem Bau des Pal. Cancelleria schon 1483 begonnen worden. Hans Willich erklärt (und erläutert), daß man ihn "als letzte und reifste Frucht" der Frührenaissance ansehen müsse, "noch nicht als den Anfang einer neuen Stilepoche, die mit Bramantes römischen Bauten anhebt" (S. 108). Diesem Unterschied zum Pal. Farnese (der nach jüngerer Kenntnis 1514 von Antonio Sangallo begonnen und nach 1546 von Michelangelo vollendet worden ist) wird Burckhardt (ähnlich wie bei dem analogen Überlieferungsirrtum im Falle des Poseidontempels in Paestum, hier S. 213 / 167) dadurch gerecht, daß er den *"Gegensatz"* beider Bauten in ihrer Gestaltung hervorhebt. |453|

Der erste Leitsatz des Paragraphen über die römischen Fassadentypen, der sich auf die *Cancelleria* (und den von Vasari ebenfalls irrtümlich mit Bramante verbundenen Pal. Giraud (Anm. 454/1)) und "die vorbramantesken Fassaden" bezieht, lautet: "Rom besitzt zunächst die edelsten Rusticafassaden mit Pilastern an Palästen Bramantes". Der zweite Leitsatz, für den "das größte und einflußreichste Beispiel" der *Palazzo Farnese* ist, lautet:

> "Den geraden Gegensatz hiezu [also zum Pal. Giraud und zur Cancelleria] bilden eine Anzahl von Fassaden mit konsequenter Scheidung von Stein und Mauerwerk, so daß Sockel, Fenster, Türen, Simse und Ecken, sämtlich aus Stein in kräftigster plastischer Bildung, aus einer Mörtelfläche vortreten, die Ordnungen von Pilastern und Halbsäulen aber wegbleiben".

Der Anfang und der Schluß der Ausführung lauten:

> "Wenn man von einem römischen Palasttypus sprechen will, so ist es am ehesten dieser." - "Als man den Fenstern kräftige Einfassungen und selbst vortretende Säulen gab, konnte das Auge die Pilasterordnungen sehr wohl entbehren" (S. 147).

Das hohe Lob der Cancelleria ("die edelsten Rusticafassaden mit Pilastern") hatte Burckhardt schon an früherer Stelle zum Ausdruck gebracht. In dem Kapitel über 'die Formenbehandlung der Frührenaissance' folgt auf den Paragraphen über 'die Rusticafassade in Florenz und Siena' (s. hier S. 440-445 / 330-334) eine Ergänzung: 'Die Rustica mit Pilasterordnungen' (§ 40), in dem Burckhardt nach der Erwähnung von Albertis Palazzo Ruccelai in Florenz die *Fassaden der Cancelleria und des Palazzo Giraud* "das Vollendete" nennt.

[B 37/1] "Das Erdgeschoß bloße Rustica; an den Obergeschossen die Pilaster zu zweien gruppiert und zur Rustica und zu den Fenstern auf das Feinste gestimmt; das Kranzgesimse das des ganzen Gebäudes, und doch mit den Pilastern des obersten Geschosses in völliger Harmonie ..." (S. 55). |454|

Die Höhe und die Art dieses Lobes - in den Formverhältnissen zwischen Erdgeschoß und Obergeschossen, zwischen Pilastern und Fenstern die feinste Abstimmung, das Kranzgesims sowohl das Ganze der Fassade beschließend, als auch der oberen Pilasterreihe angemessen - können an den Bemerkungen *Willichs* zur *Cancelleria* noch verdeutlicht werden: "Diese Frontkomposition führt den alten Ruhmestitel, das Feinste, Durchdachteste und Vornehmste der ganzen Palastarchitektur Italiens zu sein, nicht mit Unrecht. Scheinbar mühelos und nach freier Wahl stehen die vier Reihen Fenster in ihren Feldern, scheinbar zufällig haben sich in anmutigem Reigen die Pilaster zwischen den Fenstern genähert, scheinbar selbstverständlich durchsetzen die scharfen Horizontallinien die Mauer. Und doch [sagt Willich im Gedanken an Alberti] sitzt jedes Glied unverrückbar an seinem Fleck, muß da sitzen nach dem Gesetz der Concinnitas, so daß jede Veränderung den ganzen Zusammenklang vernichten würde. Die Pilasterintervalle sind im Verhältnis des goldenen Schnittes angeordnet, so daß der kleinere Zwischenraum zum größeren sich verhält wie dieser zur Summe der beiden, auch in der übrigen Austeilung spielt diese Proportion eine gewisse Rolle. Wir fühlen solchen Wohllaut beim Betrachten wohl, ohne uns jedoch über seine strenge Gesetzmäßigkeit Rechenschaft geben zu können" (S. 108).

Zu diesem "anmutigen Reigen", dem "fast graphischen Liniengebilde der Bauglieder" (A. Henze, Rom und Latium, 295) bildet der *Typus des "römischen Palastes"* in den stofflichen und plastischen Kontrastwirkungen, dem Hervorheben der aus Stein gebildeten Gefügeteile aus der Mörtelfläche "den geraden Gegensatz". Der Erinnerung an den Zusammenklang eines griechischen Reigentanzes dort steht die perspektivische Einheit einer großartigen Raum-Wirkung hier gegenüber. *Anton Henze* sieht den *Palazzo Farnese* [B 37/2], den"König unter den römischen Palästen", "in der souveränen Monumentalität, in der Harmonie der Massen und Teile, in der ernsten architektonischen Würde seines frei stehenden Quaders mit den Bauwerken des |455| antiken Roms" konkurrieren (S. 299). Für *Erich Hubala* (1968) ist der Palast nach der Peterskirche das "beste Beispiel der maniera grande" (Vasari), die er zunächst mit Wölfflin als die "Steigerung der absoluten Größenverhältnisse einerseits und Vereinfachung und Vereinheitlichung der Komposition andererseits" kennzeichnet, dann aber - wie Burckhardt - im Hinblick auf die *Wirkung* ihrer "Erscheinung": "Ein gewaltiger Bauquader, allseits stehend, mit der Piazza Farnese davor, die mit dem Palast allmählich geschaffen wurde und genau auf die Ansicht und Wirkung der dreistöckigen Hauptfront von 59 m Länge berechnet ist". *Michelangelo* gestaltete das Fenster über dem Portal "als merkwürdig sperrigen, durch Säulengruppen gedrängten, architravierten Mittelakzent; dem oberen Abschluß aber drückte er seinen Stempel auf, indem er die Mauern des 3. Stockwerks erhöhte und so

sein rein durchgebildetes, vielteiliges Kranzgesims wie über einer Stirn frei zur Wirkung brachte" (Hubala, S. 43).

Auch bei den *Höfen* beider Paläste wird man den Vorrang im graphischen Spiel der beiden verschieden hohen Rund-Bogenarkaden der *Cancelleria [B 38/1]* von der Wirkungseinheit plastischer Kontraste angesichts des *Palazzo Farnese [B 38/2]* unterscheiden können. Über zwei Rundbogengeschossen mit Säulenbildungen das dritte mit Pilastern, die Ordnungen im Wechsel von dorisch über ionisch zu korinthisch, die Fenster im Kontrast von Dreiecks- und Segmentgiebeln. *Michelangelo* gibt (nach Wölfflin, S. 110) "dem Obergeschoß eine größere Höhe, gliedert es mit Pilasterbündeln, dazu unruhige Fenster" und das "lebhafte Gesims aus kleinen Teilen, alles als Kontrast gedacht zu dem wuchtigen Ernst der unteren Teile".

Burckhardt nennt, ohne hier auf die Unterschiede einzugehen, diese beiden Palasthöfe nebeneinander. Sie sind die ersten Beispiele in einer größeren Reihe von Belegen des Leitsatzes: |456|

> "Die Palasthöfe Roms umfassen alle innerhalb dieses Stils denkbaren Kombinationen, den erhabensten Pfeilerbau mit Halbsäulen, die schönsten Säulenhallen, die geistvollsten Fiktionen, welche große Motive in einen kleinen Raum zaubern, endlich die genialsten Hilfsmittel, um mit wenigem Stoff und Raum einen noch immer monumentalen Eindruck hervorzubringen. Es sind zum Teil Triumphe des Proportional-Wohltuenden und des Optisch-Schönen" (S. 150).

Die Verbindung des Erhabensten mit dem Schönen und Geistvollsten macht die Palasthöfe Roms zu Triumphen des *Proportional-Wohltuenden* und *Optisch-Schönen.* In dieser Verbindung des Großen mit dem Schönen, von Gesetz und Spiel formuliert Burckhardt die Verbindung zweier Beispielakzente in diesen Notizen zum römischen Palast.

Was Burckhardt hier an Beispielen wie dem nur durch einen Kupferstich bekannten "Haus des Branconio d'Aquila" (S. 149) oder einem Modell für den ("nie ganz zur Ausführung gelangten") Hof der Loggien des Vatikan nur andeutet, das findet sich weiter ausgeführt und leichter illustrierbar an einem Beispiel dargelegt, auf das Burckhardt später, in einem Paragraphen über die 'Villen der Hochrenaissance' (§ 119; S. 179) und dann noch einmal, zusammen mit den Loggien des Vatikan selbst und der Villa Farnesina, in dem Paragraphen 'Raffael und Giovanni da Udine' innerhalb des Dekorations-Teils (§ 175; S. 274) eingeht. Es ist die nach Plänen Raffaels erbaute und von Giovanni da Udine dekorierte *Halle der Villa Madama* [B 45/1][B 45/3].

"Diese dreigliedrige, gewölbte, monumentale Gartenhalle bildet nur einen Teil einer weitläufigen, niemals aber vollendeten Palastvilla, die Kardinal Giulio de' Medici

[der spätere Papst Clemens VII.] um 1518 auf den Abhängen des Monte Mario nordwestlich des Vatikan nach Entwürfen Raffaels begann" (Erich Hubala, S. 31). Auch dieser Teil der Villa wurde während des Saccos 1527 beschädigt. In dem Paragraphen über 'Raffael und Giovanni da Udine' (auf den wir später noch - unter d 3 - zu sprechen kommen) notiert Burckhardt über die Halle: |457|

> "Schon als Bauwerk durch die Abwechslung der Gewölbe-formen für den vielseitigsten Reichtum der Dekoration und durch ihre Nischen für die Aufnahme von Statuen bestimmt, gewährt die Halle noch in ihrem jetzigen Ruin eine unvergleichliche Ergänzung zu den Loggien" (S. 274).

Über die architektonische Gestaltung Raffaels selbst hatte Burckhardt in dem Kapitel über die Villen notiert:

> "Das Innere der Halle, selbst abgesehen von den Dekorationen, von wunderbar reichem Anblick durch große Nischen und Abwechslung aller Gewölbegattungen" (S. 180).

Damit wird - zusammen mit dem (hier vorausgehenden) Beispiel der Farnesina - innerhalb dieses Paragraphen über 'die Villen der Hochrenaissance' (§ 119) dessen Leitsatz erläutert:

> "Im 16. Jahrhundert wird vorzüglich die *Villa suburbana* ein Gegenstand der größten und edelsten künstlerischen Anstrengung; es entsteht eine Reihe von Denkmälern voll der anmutigsten Phantasie ohne Phantastik" (S. 179).

Erich Hubala spricht (S. 31) von der *"Raumphantasie"* der "Malerarchitekten" Bramante und Raffael. ("Auch Bramante war ursprünglich ausschließlich Maler, ehe er am Hofe L. Moros in Mailand, wo auch Leonardo tätig gewesen ist, Baumeister wurde"; S. 31) Beide waren keine Römer, aber sie haben die "monumentale Bauweise" Roms nach 1500 geprägt: "Ein Massenbau aus Ziegeln und Gußmauerwerk mit den altrömischen Gewölbeformen (Kreuzgrat, Tonne, Kuppel)", "dessen hauptsächliches Merkmal neue, suggestive räumliche Wirkungen sind". Die "mächtige Raumphantasie" Bramantes ist "heute leider nur mehr im Innern der Peterskirche zu erahnen ..., während Raffaels weichere, aber lebhaftere Raumgestaltung ausgezeichnet in der Gartenhalle der Villa Madama zu erfassen ist". Hubalas Charakteristik dieses Zeugnisses der "suggestiven räumlichen Wirkung" der Bauweise Roms erläutert Burckhardts Urteil über die Villa suburbana im 16. Jahrhundert: Denkmäler "voll anmutigster Phantasie ohne Phantastik". "Das Ganze wirkt wie aus weicher Masse herausmodelliert, Wände und Gewölbe bilden eine kontinuierliche Mittelschicht, die Form, Proportion und Charakter der umschlossenen |458| Volumina zum Ausdruck bringt, so wie ein Resonanzkasten eines Instruments die Töne zum Klang verstärkt und verbindet. Dementsprechend sind die Hauptmotive

der Gliederung Nische und Lisene, typische Motive des Ziegelbaus. Große Apsiden runden sich gegenüber den einstmals unverglasten Gartentüren, runde und rechtwinkelige kleine Nischen sind abwechselnd in die Mauern eingetieft, die Lisenen wirken nur als Reliefgrad der Mantelformen. - Die Ausmaße sind übermenschlich [in unserer Abbildung an den Sitzbänken links und rechts vorn zu erkennen], - die Raumwirkung aber ist nicht un-menschlich. Denn die absoluten Dimensionen werden von der bunten Stuckdekoration, die alles auskleidet, im Sinne eines tektonischen Musters interpretiert und außerdem formal und inhaltlich uns Menschen nahegebracht." "Was uns aber diese Dekoration so nahebringt, das ist das Element des Humors, das schon die Römer als unerläßlichen Bestandteil der 'humanitas' schätzen und das hier dem festlichen Grundton der Architektur den warmen Schimmer des Heiteren gibt."

Dieses Beispiel einer "Palastvilla" Raffaels illustriert die Ergänzung und Erweiterung, die das Paradigma des Palazzo Farnese in den beiden Paragraphen zum *römischen Palastbau* (§ 96 und § 97) durch die Hinweise auf *Palastbauten Raffaels* erfährt. Diese Zeugnisse römischen Baugeistes mildern die Strenge der Vereinfachung und der Kontrastierung, die den Palazzo Farnese auszeichnet, in einer Weise, die dessen eigene Raum-"Wirkung" im plastischen "Ausdruck" noch steigert. Der 'Raffael'-Leitsatz, der sich an den 'Farnese'-Leitsatz in § 96 (hier S. 454 / 341) anschließt, lautet:

> "Raffael dagegen, welcher die stärkste und vielartigste plastische Ausdrucksweise vertritt, fügt gerne Halbsäulenordnungen, sogar verdoppelte, und Nischen hinzu; Flächen werden als quadratische Mauerfelder eingerahmt" (S. 147). |459|

Was diese empirische Notiz an Einsicht enthält, wird aus den - hier vorausgeschickten - Parallelstellen bei Burckhardt selber und den jüngeren 'Belegen' zu entnehmen sein. Man wird die "Baugesinnung", den eigenen "Kunstgeist" Roms den *Sinn für Größe* nennen können. Man muß dann nur den Umfang der Paradigmen Burckhardts vor Augen haben, die vom Umfang eben dieser Baugesinnung zeugen. Diese deckt sich nicht mit. der "maniera grande" Vasaris, die allein dem Mächtigen gilt. Was Bramante von Raffael, diesen von Michelangelo, diesen vom Jacobo Sansovino dem jüngeren in der Arbeit unterscheidet, das gehört doch jedem dieser großen Baumeister latent mit zu, macht ihren "Kunstgeist" aus. Größe besagt hier *prinzipiell,* daß aus der "größten und edelsten künstlerischen Anstrengung" "Denkmäler der anmutigsten Phantasie" hervorgegangen sind, "Triumphe des Proportional-Wohltuenden und des Optisch-Schönen".

Diese auf "Wirkung", auf "Erscheinung" abzielende Baugesinnung könnte man - mit Berufung auf Burckhardt selber - *"malerisch"* nennen, wenn dieser Ausdruck nicht später (seit Wölfflin) auf die typologisch-formale Bedeutung einer bestimmten Stilverfassung eingeschränkt worden wäre (des 'Barocken' als eines wiederholbaren

Typus). In dem Grundzug der *"Wirkung*", der *"Erscheinung"* ist zwar zwischen "wahrer Wirkung" und "bloßer Wirkung", zwischen Phantasie und Phantastik zu unterscheiden, - nach Gegensätzen also, denen selber ein Epochen-Maß zukommt; Aber wenn es auch schon in der Antike - im Hellenismus - eine Tendenz zum "Malerischen" gab, dann ist dieser Vorbote der europäischen Perspektivierung und Subjektivierung nicht so sehr die Abschlußphase in einem zyklischen Prozeß, als vielmehr das Zeichen einer geschichtlichen Krise, das am "Kunstgeist" der Renaissance selber geschichtlich beteiligt ist. Indem es in neuer, verwandelter Gestalt (in der des 'Humanismus') auftritt, wird es zum Anstoß ihrer Antwort. Der Ausdruck "malerisch" könnte dann den nun auch die Baukunst (und die Skulptur) prägenden *Bild*-Charakter bezeichnen, in dem alle 'bildenden' Künste - und auch die Musik und die Dichtung - von Giotto und Dante bis zu Rubens und Bach ihren eigenen - den anderen großen Kunstphasen ebenbürtigen - Ernst gewinnen. |460|

Die *"monumentale Baugesinnung"* gehört im Falle der italienischen Renaissance zum Kennzeichen dieses Zeitalters. Schon in dem "modernen Ruhmsinn" und dem "Wetteifer", die aus den literarischen Zeugnissen der Zeit sprechen, tritt der "monumentale Sinn" als die "höchste Triebkraft" dieses Zeitalters hervor. Die Eigenart aber *dieses,* des spät- und nachmittelalterlich-italienischen Monumentalsinns ist damit noch nicht ausgesprochen. Man nähert sich ihm, wenn man den Zug zur Rationalität, zum Gleichmaß in den Rusticafassaden der Toscana ebenso wie in den Straßenkorrektionen Mittel- und Norditaliens beachtet und dessen Übereinkunft mit der "Einheit und Symmetrie" (von Nähe und Ferne, von Innen und Außen), in der Burckhardt eine der großen"Ideen" des *Zentralbaus* sieht (hier S. 437 / 328), und darin wiederum den Willen zur *Wirkung* in der "Erscheinung". *Dieser* Grundzug der florentinischen Frührenaissance steigert sich noch in der "malerischen" Monumentalität der Hochrenaissance (das Beispiel des Palazzo Farnese), auch wenn hier nun "das Mächtige" mit dem "Zierlichen" (§ 1, s. S. 426 / 320) eine Verbindung eingeht, in der das eine am anderen teil hat, - exemplarisch dafür: die Potenzierung des Monumentalen zur Zierde in Bramantes Tempietto und die Bildung des Großen ins Heitere in der Halle der Villa Madama.

Als ein Name für diesen Zug der italienischen Baugesinnung, der im Rom der Hochrenaissance kulminiert, aber auch schon für das Florenz der Frührenaissance und das (noch weithin "byzantinische") Venedig kennzeichnend ist, bietet sich Burckhardts Wort *"Baulust"* an. Zwar wird in der Ausführung des Paragraphen, der die Betrachtung des römischen Palastbaus einleitet (§ 95: 'Rom und seine Bauherrn') diese "Prämisse" nur als eine unter anderen genannt. Nach dem "Bauluxus" reicher Kaufleute und Kardinäle zählt Burckhardt hier die Baumotive kleinerer Bauherrn der Kurie auf, von denen "mehrere der wichtigsten kleinern Paläste und Häuser" gebaut sind: "Zum Teil wohl, weil es keine sichere Anlage des Vermögens gab und weil man keine Leibeserben hatte. Dazu die Baulust und die Sorge für die Unvergänglichkeit des Namens, den man gerne in allen Friesen wiederholte." Danach nennt Burckhardt -

auch hier - noch den "Bauwetteifer", der bei weltlichen Familien "einen bestimmten Rang |461| gleichartig auszudrücken suchte, bei geistlichen Herrn "frei der Originalität hingegeben" war (S. 146f.). Aber in

dem *Einleitungskapitel* wird der "moderne Sinn der italienischen Renaissance" wiederholt als die "Lust" oder sogar die "Begeisterung" am Bauen bezeichnet. Wir erinnern daran: in dem Paragraphen über die 'Gesinnung des Privatbaus' (§ 9; hier S. 438 / 329) leitet Burckhardt eine Äußerung, die einen der Leitsätze des ganzen Buches darstellt - "Schöne und große Bauwerke sind eine natürliche Äußerung des veredelten italienischen Lebens" - mit der Bemerkung ein:

> "Auch bei Privatleuten zeigt sich in Italien frühe eine begeisterte Baugesinnung" (S. 13).

Dem gehen ähnliche Bemerkungen über den Baugeist der "Gewaltherrscher" wie der Päpste voraus. Die "Denkweise der Gewaltherrscher" (§ 5) sieht Burckhardt durch die Verbindung von Baulust und Ruhmsinn gekennzeichnet. Nach dem Leitsatz des Paragraphen (s. hier S. 433 / 325) waren diese Herrscher "kraft psychologischer Notwendigkeit" "baulustig": "Bauten waren ein dauerndes Sinnbild der Macht" und zudem die Bürgen der Dynastie (S. 8). Innerhalb der beiden Paragraphen über die Päpste hat der erste (§ 7) die Überschrift 'Monumentaler Sinn Papst Nikolaus V.'. Der Leitsatz lautet hier:

> "In dem zerrütteten Rom erhoben sich die ersten Päpste nach dem Schisma kaum über Reparaturen. In Nikolaus V. (1447-1455) aber war Bauen und Büchersammeln zu Einer übermächtigen Leidenschaft gediehen, zu deren Gunsten der Papst selber erhabene sowohl als praktische Gesichtspunkte geltend machte" (S. 11).

Der zweite (§ 8) nennt 'die übrigen Päpste bis auf Julius II.' Diesem ist der mittlere der drei Leitsätze gewidmet:

> "Der gewaltige Julius II. (1503-1513), schon als Kardinal baulustig bis zur höchsten Anstrengung seiner Kräfte, unternahm den Neubau von S. Peter und dem Vatikan in einem freien und großen Sinne, wie ihn kaum je ein Bauherr gehabt hat" (S. 12).

In der Ausführung dieses Leitsatzes wird "die wunderbare Begeisterung des Bauens" eines der "großen Gaben" dieses Papstes genannt. Sie habe sich ausgewirkt in seinem Umgang mit "Bramante, |462| Raffael, Baldassar Peruzzi, Antonio Sangallo, Michelangelo u.a."

> "Bramante, damals als der größte von allen geltend, hatte endlich einen Papst

gefunden, wie er ihn wünschte; beredt, wie er war, gewann er ihn für einen Neubau von S. Peter, welcher der Größe des päpstlichen Namens und der Majestät des Apostels würdig wäre. Er ließ den Papst bald Ansichten, bald andere Zeichnungen für die künftige Kirche sehen, kam immer wieder von neuem darauf zurück und schwur dem Papst, daß dieser Bau ihm einen ewigen Ruhm sichern werde. Julius II. in seinem hohen und weiten Sinn, wo für kleine Dinge keine Stelle war, stets auf das Kolossale gerichtet - *magnarum semper molium avidus* -, ließ sich von dem Meister gewinnen und beschloß die Zerstörung der alten und den Aufbau einer gewaltigen neuen Peterskirche" (S. 13).

Ist die übermächtige Bau-Leidenschaft Nikolaus V., Julius II. wunderbare Begeisterung des Bauens ein Zeichen der Verweltlichung der Renaissancepäpste, der Wendung vom überirdischen zum Irdischen? Zumindest aber doch eine Wendung von christlicher Frömmigkeit zu humanistischer Philosophie und antikem Kultus? Dann wäre in der gemeinsamen "Begeisterung" von Baumeister und Bauherrn zum Neubau einer Kirche, die "der Größe des päpstlichen Namens und der Majestät des Apostels würdig wäre", das religiöse Moment ein bloßer - von den Beteiligten selbst nicht durchschauter - Vorwand zu dieser Höchstleistung des - in Wahrheit - 'paganen' Bautriebs gewesen. In einem dritten, abschließenden Leitsatz dieses Paragraphen, den Burckhardt nach der Erinnerung an die Verbindung Bramantes mit Julius II. im Enthusiasmus für den Plan einer neuen Peterskirche noch über den Bau selbst anfügt, könnte man eine solche - reformatorische - Ansicht, wonach der geistliche Zweck zum bloßen Mittel einer weltlichen Prunklust herabgesetzt wird, bestätigt sehen:

"Mit diesem Bau, so schwankend seine Schicksale einstweilen waren, stellte sich das Papsttum auf lange Zeit an die Spitze alles Monumentalen im ganzen Abendlande. Zur Zeit der Gegenreformation hatte dies nicht bloß formale, sondern auch weltgeschichtliche Folgen" (S. 13).

Dann hätte man aber übersehen, was Burckhardt mit seiner Rede von dem"freien und hohen Sinn" dieses Papstes meint, "seinem |463| hohen und weiten Sinn", der darum"aufs Kolossale gerichtet" war, weil hier "für kleine Dinge keine Stelle war". Das für Burckhardt "Wunderbare" *dieser* "Begeisterung des Bauens" wird in derselben *Verbindung* von "modernem Ruhm" und (altem) "Bedürfnis der Frömmigkeit" zu suchen sein, auf die Burckhardt im Einleitungsparagraphen anspielt und die der *Doppelsinn* in seiner Bemerkung zum Bau der Domkuppel von Florenz durch Brunelleschi ausspricht: "Das mächtigste Verlangen und Vermögen zu seiner Vollendung" suchte hier das Höchste, "weil der Dom seit vielen Generationen als Höchstes galt" (s. oben S. 436 / 327). Was hier (auch in § 2) die Verbindung des religiös "Höchsten" mit dem "municipalen Stolz" ausmacht, das weitet sich im Rom Nikolaus V., Pius II. und Julius II. zu einem weltgeschichtlichen Anspruch mit weltgeschichtlichen Folgen aus. Ausdrücklich unterscheidet Burckhardt (in der Aufzählung der Päpste nach Nikolaus V.) von Pius II. ebenso wie von Julius II. Sixtus

IV. mit seinem "vorherrschend profanem Bausinn" (S12). Das "monumentale Bedürfnis", das Burckhardt nach dem Schisma zuerst wieder an Nikolaus V. bezeugt sieht, ist ein Bedürfnis der *Kirche.* Die Erklärung des Papstes "an die um sein Sterbebett versammelten Kardinäle": die *turbae populorum* könnten "nur durch die Größe dessen, was sie sähen, in ihrem schwachen und bedrohten Glauben bestärkt werden", ist in dieser Zeit und an diesem Ort mehr als nur eine Herablassung zu 'dem Volk', das nur glaubt, was es sieht. Es ist die Erhöhung zur Einsicht in die Wahrheit des Sich-Zeigens, die für die Maler dieser Zeit die Bilder der Epiphanie - die Verkündigung an Maria, die Anbetung der Hirten, die heiligen drei Könige - zu Bildern des *Bildes* überhaupt werden ließ. In jener Abschiedsszene Nikolaus V. lautet der Schluß des Passus, den Burckhardt zitiert:

> " ... nicht aus Ehrgeiz, aus Prachtliebe, aus leerer Ruhmsucht und Begier, Unsern Namen zu verewigen, haben Wir dieses große Ganze von Gebäuden angefangen, sondern zur Erhöhung des Ansehens des apostolischen Stuhles bei der ganzen Christenheit" (S. 11).

In dem Kapitel über 'die Komposition der Kirchen' nennt Burckhardt *Bramantes* Plan der Peterskirche "die höchste Bauidee seiner Zeit" (§ 65, S. 91). Und zur Kuppel *Michelangelos [B 19][B 20]* sagt |464| er in diesem Buch, das die "Künstlergeschichte" durch eine "Darstellung nach Sachen und Gattungen" ergänzen möchte:

> "Die welthistorische Stellung Michelangelos beruht auf den verschiedensten Tätigkeiten, 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" (§ 66, S. 98).

Die Renaissance: die Vorbereitung der Neuzeit, der europäischen Weltzeit in der Subjektivierung durch den modernen Individualismus und der Objektivierung im Maßstab der "reinen Sachlichkeit". Diese *Vorbereitung* besteht im Bildwerden von Raum und Skulptur, im Aufkommen von 'Kunst' *als* 'Kunst': als Wirken, als 'Darstellen'. Aber das *ist* noch nicht die moderne Subjektivität und Objektivität, in der es keinen Raum mehr gibt, sondern nur noch Fassaden oder Gründe, und kein Erscheinen, sondern nur noch Medien und Programme. Daran gemessen steht die Peterskirche Bramantes und Michelangelos dem Pantheon und auch dem Poseidontempel in Paestum näher als jedem Bau des Klassizismus und der Neorenaissance in Burckhardts eigenem Jahrhundert. Und ohne an den *Kirchenbau* zu denken, wird man auch an dem *Palastbau* -, ohne an die Bauleidenschaft Nikolaus V., Pius II. oder Julius II. zu denken, wird man auch an der "begeisterten Baugesinnung" von Privatleuten im Italien der Renaissance nicht gewahr werden, was hier *Baukunst* war.

Nach diesem Versuch, im Blick auf das ganze Buch die Gesichtspunkte zu entfalten, nach denen Burckhardt in dem ersten Kapitel den *"monumentalen Sinn der italienischen Architektur"* umreißt, brauchen wir im Folgenden die verschiedenen Aspekte, in denen dieser Ansatz selber sich entfaltet - in den weiteren vier Kapiteln des 'kulturgeschichtlichen' Einleitungsteils (s. hier S. 364 / 273) wie in den verschiedenen Kapiteln und Paragraphen der kunstgeschichtlichen Detailarbeit und Hauptarbeit dieses Werkes - nur noch in eigener "Umriß"-Form anzuzeigen. Dabei soll das dem ersten Abschnitt (a) ähnliche Einteilungsschema der folgenden Abschnitte (b - d) das trotz des geringeren Umfangs ähnliche Gewicht ihrer Inhalte kenntlich machen. |465|

b Die "Kunst"

1 Die Kennerschaft der Auftraggeber

In der Bauleidenschaft verbindet sich den Zeugnissen nach in freien Städten wie Florenz und Siena der municipale Stolz mit dem Willen zur Wirkung, bei "Gewaltherrschern" wie den Visconti und den Sforza in Mailand, den Gonzagen von Mantua der Ruhmsinn mit der Intelligenz (§ 5 mit dem Hinweis auf die 'Cultur der Renaissance' S. 5 und S. 89-96), unter Päpsten das monumentale Bedürfnis der Kirche mit dem Sinn für Größe; und bei den privaten Bauherren schließlich, in der Frührenaissance wie in der Hochrenaissance, werden zwei Grundfaktoren dieser monumentalen Baugesinnung zu den Haupttriebkräften: der moderne Ruhmsinn und der italienische Sinn für Schönheit. Dieser - vielfach motivierten - Baulust der Auftraggeber in Städten und unter Fürsten, beim Privatbau wie beim Kirchenbau entspricht bei den einzelnen Bauherren deren *"eigene Kennerschaft"* (§ 11, S. 16). Die Überschrift des II. Kapitels würde den knappen Inhalt seiner fünf Paragraphen vollständig wiedergeben, wenn sie umständlicher lautete: "Bauherrn als Dilettanten und Verbindung des Baumeisters mit dem Bauherrn".

Die Bauleidenschaft hat erstens zur Konsequenz, daß der *Auftraggeber* "stellenweise zum Baumeister" wird (wie Burckhardt gleich im Eingangsleitsatz sagt), und zweitens, daß der Architekt (und auch der Dekorateur) vom Ausführenden zum selber schon beim "Auftrag" Mitberatenden oder sogar - wie Michelangelo - zum 'autonom' Gestaltenden wird. In allen Fällen aber - vom Verhältnis zwischen der Signoria und Brunelleschi bis zum Verhältnis zwischen Julius II. und Bramante - sind Bauherr und Baumeister Partner.

In den Beispielen, an denen Burckhardt in dem ersten Paragraphen dieses Kapitels 'Kunstgelehrte Bauherrn des 15. Jahrhunderts' die Kennerschaft der Auftraggeber bezeugt sieht, wird meist auch schon die Steigerung der Kennerschaft zur |466| eigenen Baugestaltung bezeugt: der Bauherr wird selber zum Baumeister.

> *"Nikolaus V.* [hier S. 464 / 348] wird beim projektierten Neubau von S. Peter geradezu selbst der Architekt genannt und deshalb nicht mit Salomo, sondern mit Hiram Abif verglichen, als wäre Bernardo Rossellino nur sein Exekutant gewesen. - *Pius II.* verrät bei der Schilderung seiner Bauten in Pienza [hier S. 529f. / 399f.] eine solche Detailkenntnis, daß anzunehmen ist, es möchte manches daran nicht von Bernardo Rossellino, sondern vom Papste selbst angegeben sein... - *Federigo von Urbino* [hier S. 558f. / 423f.] erschien, wenn man ihn hörte, als Baumeister

von Hause aus, und nicht nur kein anderer Fürst, sondern auch kein Privatmann war ihm darin gleich ... - *Lorenzo magnifico* [hier S. 244-254 / 190-196] mischte sich in das ganze florentinische Bauwesen, führte so scharfe Urteile über die Architekten von Toscana wie Federigo, verschaffte denselben dann wieder Aufträge in der Ferne, präsidierte und entschied die Beratung über eine neue Domfassade 1491, scheint aber selber nicht gezeichnet zu haben ... (Anm. 467/1) - In *Siena* beweisen mehrere, schon einer frühen Zeit angehörende auffallend genaue Kontrakte für Palastbauten eine genaue Kennerschaft der Betreffenden" (S. 16f.).

Solchen Beispielen aus der Frührenaissance, die sich in der Hochrenaissance fortsetzen und in der Zusammenarbeit Julius II. mit fast allen großen Baumeistern der Zeit bei der Planung der neuen Peterskirche eine Krönung finden, kennzeichnen die vom Mittelalter wie von der Moderne verschiedene Stellung der Baukunst in der Weltgeschichte während der italienischen Renaissance.

Der Unterschied zum Mittelalter: Im "Dilettantismus" der Fürsten und Päpste kommt ein neuartiges *Bewußtsein* des Künstlerischen der Kunst zur Sprache. An Bauten und Schmuck wird ebenso wie der Wille zur *Wirkung* auch die Erkenntnis des *Erwirkens* zu einem eigenen Maßstab des Gestaltens. Wenn es das, was nun 'Kunst' heißt, auch schon in Chartres und Ravenna gab, an den Zeugnissen des alten Rom und den aus Griechenland stammenden Funden sogar zu Mustern der neuen Kunst werden konnte, dann war das doch |467| (von hellenistischen und römischen Vorklängen abgesehen) noch nicht *als* Kunst aufgetreten. Diesem neuen Verhältnis zur Kunst entspricht die neue Gestalt der Kunst, die sich zunächst an dem *"Erscheinungs"-Charakter,* der eigenen *Bildhaftigkeit* kennzeichnen ließ und die Burckhardt selber als *"Raumstil"* bezeichnet. Wir werden darauf im folgenden Abschnitt eingehen. Hier tritt dieser 'Bild'-Charakter der Kunst - der auch die Baukunst dieser Zeit prägt - in der neuen Gestalt des Auftraggebers wie des Architekten selbst hervor: Der eine ist nicht nur Kaufmann, Kondottiere, Kardinal oder Papst, sondern - als "Dilettant" - selber auch *Künstler.* Der andere ist nicht nur Architekt, Goldschmied oder Stukkateur sondern *Baumeister,* auf verantwortliche Weise am *Bilde* dessen beteiligt, was - als Platz und Palast, als Kirche, als Kloster - zum "Höchsten" gehört.

Der Unterschied zur Moderne (seit der Mitte des 18. Jahrhunderts): *Heute* ist 'der Künstler' *nur* noch Künstler. Kunstdilettantismus kann in Wirtschaft, Politik und Kirche noch als Freizeitbeschäftigung vorkommen und Verdienste im Sammeln erwerben. "Kunst am Bau" ist das Gegenteil des Bauwerks selbst. Wieweit dieses mit 'Kunst' zu tun hat, ist eine Streitfrage. Und in Erinnerung an Versuche unseres Jahrhunderts und unseres Landes, die Baukunst erneut in den Dienst des modernen Ruhmsinns zu stellen, im Bunde mit dem Dilettantismus eines höchsten Auftraggebers, sollte Burckhardt uns warnen, den Mißmut über öffentliches und privates Bauen in der Gegenwart voreilig mit Zeitkritik gleichzusetzen. In dem Paragraphen über die Baulust der Gewaltherrscher (§ 5) notiert Burckhardt:

"Gleich der Anfang der italischen Tyrannis ist bezeichnet durch den Baugeist des schrecklichen Ezzelino da Romano (+ 1259), der Paläste über Paläste baute, um nie darin zu wohnen, und Bergschlösser und Stadtburgen, als erwartete er täglich eine Belagerung; alles, um Schrecken und Bewunderung einzuflößen und den Ruhm seines Nahmens jedem Gemüt so einzuprägen, daß für ihn keine Vergessenheit mehr möglich wäre" (S. 8) |468|

Und über den Auftraggeber von S. Francesco in Rimini sagt er:

"Der Ruhmsinn, verbunden mit einer entsetzlichen Gemütsart, in Sigismondo Malatesta, Fürsten von Rimini (+ 1467), dem Zerstörer dessen, was Andere gebaut, um das Material neu zu vernutzen und kein Andenken als das eigene am Leben zu lassen. Für sein S. Francesco (seit 1447), das er eigentlich sich selbst und der schönen Isotta zu Ehren baute, wurde der Hafen und viel andere Gebäude, Grabmäler, ein Stiftshaus und ein Glockenturm zu Rimini zerstört und zu Ravenna der Marmor aus drei alten Kirchen geraubt" (S. 10).

2 Vielseitigkeit und Originalität des Künstlers

Der Paragraph, der in dem Kapitel über Bauherrn und Baumeister dem Künstler gewidmet ist, handelt von der "Vielseitigkeit der Architekten" (§ 14). Und an diesem Kennzeichen des Architekten *als* eines *Künstlers* hebt Burckhardt in dem (oben, S. 327f., schon erwähnten) Leitsatz den *Gegensatz* zu unserer Zeit hervor, - den Gegensatz nicht nur zu dem modernen Architekten, sondern zur Moderne selbst:

"Die Vielseitigkeit der meisten der damaligen Künstler, welche unserm Jahrhundert der Arbeitsteilung wie ein Rätsel vorkommt, war für die Baukunst von besonderm Werte" (S. 1 8) .

Die beiden großen Beispiele aus der Frührenaissance, die Burckhardt hier nennt (im Falle des zweiten mit einem Verweis auf die 'Cultur der Renaissance' - S. 94-96 -), sind *Brunelleschi* und *Alberti.*

In welcher Weise diese Vielseitigkeit dem Kunstwerk selbst zugute kommt, sagt Burckhardt in der Ausführung dieses Paragraphen. Die kunstgeschichtliche Präzision dieser Bemerkung übersieht man, wenn man in ihr nur ein generelles Lob der Renaissancekunst sieht. Wir wiederholen zunächst den Anfang dieser Bemerkung über die Bedeutung der Vielseitigkeit des Baumeisters für die Gestalt des Bauwerks, das wir schon bei Gelegenheit der Einteilungsfrage zitiert hatten (hier S. 328 / 246): |469|

"Die schöne frische Erscheinung der Renaissancebauten hängt wesentlich davon ab, daß die Meister nicht bloß die Reißfeder führten, sondern als Bildhauer, Maler und Holzarbeiter jeden Stoff und jede Art von Formen in ihrer Wirkung kannten. Sie vermochten einen ganzen Bau und dessen ganzen Schmuck zusammen zu empfinden und zu berechnen" (S. 19).

Nach dem inzwischen Bedachten wird uns Burckhardts Rede von der "schönen frischen Erscheinung" zusammen mit der von der Kenntnis der "Wirkung" als Kennzeichnung der geschichtlichen Eigenart (und erst in *dieser* dann auch des 'überzeitlichen' Ranges) der Baukunst der Renaissance in Italien lesbar geworden sein. Die folgende Bemerkung, die die Aufzählung der großen Beispiele von Giotto bis zu Raffael, Leonardo und Michelangelo einleitet, bestätigt das, auch wenn das Entscheidende wiederum im Ton des Generellen ("Das Außerordentlich beginnt, sobald ein Meister ...") "verhehlt" wird. Die Bemerkung sagt: das Außerordentliche des Neuen *begann,* als ein Meister *wie Giotto ...*:

"Im Mittelalter war die Vielseitigkeit um so leichter zu erreichen, als die Aufgaben in allen Künsten homogener und einfacher, und besonders in Skulptur und Malerei konventionelle Ausdrucksweisen herrschend waren. Das Außerordentliche beginnt, sobald ein Meister mehrere, in gewaltigem Aufschwung begriffene, auf neue Probleme gerichtete Künste umfaßt, d.h. mit den berühmten Toscanern des 14. Jahrhunderts, welche eine neue Welt der malerischen Darstellung, eine Skulptur von zartester Vollendung, einen ganz eigenen Stil des großartigsten Kirchenbaues und dann noch eine bisher unerhörte Entwicklung des Nutzbaues, der Hydraulik und Mechanik in ihrer Person vereinigten (S. 19).

Es ist eine neue Art von Kunst: die der *"malerischen Darstellung*", welche eine neue Welt prägt. Ihr gehört nicht nur die Malerei selbst zu, sondern auch eine neue Gestalt der Skulptur, die den Charakter "zartester Vollendung" hat, und eine neuartige Verfassung des Kirchenbaus, der in ähnlicher Weise in der Eigenständigkeit des *Künstlerischen* gründet (im Zentralbau), wie umgekehrt im Nutzbau die autonome Entfaltung technischer Dynamik beginnt. Alle diese Kunstzweige können wie zu dieser Zeit bei Giotto, in der Hochrenaissance bei dem "Tausendkünstler" |470| Leonardo (§ 14, S. 20) in einem Künstler vereinigt sein.

Einen zweiten Grundzug dieser, ein neues Zeitalter heraufführenden Idee des *Künstlers* nennt Burckhardt zu Beginn des Kapitels über das 'Studium der antiken Bauten und des Vitruv'. Der Paragraph, der dieses Kapitel einleitet, nennt den "allgemeinen Charakter der Neuerung". Und dieser besteht in dem Sachverhalt, mit dem der mittlere Leitsatz dieses Paragraphen beginnt:

"Die neue Kunst tritt gleich auf mit dem Bewußtsein, daß sie mit der Tradition

breche und daß außer der Freiheit die höchste Anspannung aller Kräfte, aber auch der höchste Ruhm ihre Bestimmung sei" (§ 24, S. 32).

Das Neue dieser Epoche besteht im Bewußtsein und im Willen *des Neuen.* Eben dies sieht Burckhardt in der Zuwendung der Italiener zur "Antike" seit dem 14. und 15. Jahrhundert bezeugt. Und der eigene Grundzug dieser Entscheidung zum Neuen als dem Neuen, das ist der Gedanke und Vollzug der *künstlerischen Tat,* woraus dann später (eine eigene neue Blütezeit der Dichtung und Musik begründend) der Gedanke der künstlerischen *Originalität* geworden ist. Das große Anfangszeugnis dieses Merkmals der "Kunst" und des "Künstlers" und seine Anfangs-Tat zugleich sieht Burckhardt in *Brunelleschis* Bau der Domkuppel von Florenz, mit dessen "wesentlich konstruktiver Leistung" zugleich "die große formale, stilistische Neuerung" siegt, "zu welcher ihn die vor 1407 in Rom begonnenen Studien befähigten" (S. 33, vgl. hier S. 398 / 299). Den darauf abzielenden Leitsatz wiederholen wir hier:

"Die Entscheidung zugunsten des Neuen konnte nur kommen durch eine große Tat eines außerordentlichen Mannes, welcher mit dieser Tat auch für sein und seiner Genossen sonstiges Streben die Bahn öffnete" (a. a. O.). (Anm. 471/1)

Von diesem Notizen, die Burckhardt bei Gelegenheit des Namens-Themas "Renaissance" ('Studium der antiken Bauten und des Vitruv') macht, fällt ein Licht auf eine der Einleitungsnotizen des vorausgehenden Kapitels 'Die Protorenaissance und das Gotische', die die "Selbständigkeit" betonen, welche der |471| "Wiedererweckung der Bauformen des alten Rom" auch schon zur Zeit der Gotik in Rom und der Toscana eigen ist (§ 16, S. 22, vgl. hier S. 413 / 310). Damit verbindet Burckhardt seine Kritik an der Wirkung des Ausdrucks *"rinascita*", da damit "die freie Originalität, womit das wiedergewonnene Altertum aufgenommen und verarbeitet wird, die Fülle ganz eigentümlichen modernen Geistes, welche bei der großen Bewegung sich mit offenbart", "nicht zu ihrem Rechte" kommen (S. 22). Für diesen Geist, der mit dem Bewußtsein auftritt, mit "der Tradition zu brechen", ist die *"freie Originalität"* ein Grundzug seiner Eigentümlichkeit und von Giotto und Brunelleschi bis zu Raffael und Michelangelo, bis zu Tizian und Rubens das Element seiner "Fülle".

Daß mit der Originalität des "Künstlers" der Wille zum Neuen selber das Neue dieser Kunstepoche prägt, kann eine spätere Bemerkung Burckhardts zur *Bauhütte der Gotik* (aus dem 1874 begonnenen Zyklus zur 'Kunstgeschichte') am Kontrast noch ergänzen:

"Die Bauhütten; ihr wirklicher Zweck: die Oberlieferung der Lehre, der handwerklichen Fähigkeiten und das korporative Leben" (bei Kaegi VI, S. 416 f.).

Wenn in den Notizen zur Baukunst der Renaissance, vielleicht auch im Ganzen des

Buches zur 'Cultur der Renaissance' die Eigenart dieser Epoche als der Vorzug dieser Epoche gekennzeichnet wird, zumal der großen Zeugnisse der Architektur und Dekoration der Frührenaissance und aller Kunst der Hochrenaissance, so bedarf es doch nur der Erinnerung an Burckhardts Verhältnis zur Kunst des Mittelalters in allen seinen Arbeitsstadien, um ihm auch hier kein 'Renaissance'-*Ideal* zu unterstellen. In dem großen Passus über die Skulpturen des *Michelangelo* im 'Cicerone' (II, S. 68 - 78) spricht Burckhardt von zwei in ihm streitenden Geistern. "Der eine möchte durch rastlose anatomische Studien alle Ursachen und Äußerungen der menschlichen Form und Bewegung ergründen", "der andere aber sucht das übermenschliche auf" (S. 70). Beide Bestrebungen gründen in dem Renaissance-Geist Michelangelos, der, wie Burckhardt hier sagt, "das gerade Gegenteil der Alten" ist, "welche ihre Motive langsam reiften und ein halbes Jahrtausend hindurch nachbildeten; er sucht stets neue |472| Möglichkeiten zu erschöpfen und kann deshalb de/ moderne Künstler in vorzugsweisen Sinne heißen" (S. 70). Im Gedanken daran, daß Burckhardt den Bildhauer Michelangelo im 'Cicerone' als einen "Prometheus" bezeichnet, sagt W. Kaegi in seinem Referat dieses Passus (III, S. 510 - 512): "Michelangelo vollzieht in Burckhardts Vorstellung den Durchbruch des modernen Geistes zum Titanischen" (S. 512). Auch die Äußerungen, in denen der Burckhardt des 'Cicerone' diesen Durchbruch nennt, seien hier in der Darstellung Werner Kaegis wiedergegeben: "In Michelangelos Schöpfungen fand er 'wesentliche Aufschlüsse über das Wesen des modernen Geistes' ('Cicerone', II, S. 78). Solche Sätze wirken wie ein Präludium zur 'Kultur der Renaissance in Italien'. Aber diesem Präludium fehlt der jubilierende Ton, den die breite Leserschaft dann der Schilderung von 1860 unterschieben sollte: 'Die Signatur der letzten drei Jahrhunderte, die *Subjektivität,* tritt hier in Gestalt eines absolut schrankenlosen Schaffens auf. Und zwar nicht unfreiwillig und unbewußt, wie sonst in so vielen Geistesregungen des 16. Jahrhunderts, sondern mit gewaltiger Absicht" (Kaegi III, S. 70). Burckhardt beschließt im Anschluß an die von Kaegi zitierte Bemerkung den Passus über den Bildhauer Michelangelo im 'Cicerone':

> "Es scheint, als ob Michelangelo von der die Welt postulierenden und schaffenden Kunst beinahe so systematisch gedacht habe wie einzelne Philosophen von dem weltschaffenden Ich" (II, S. 78).

3 Das Baumodell

An bedeutender Stelle - zwischen dem Abschluß der beiden großen Kapitel über die "Formenbehandlung" der Frührenaissance und des 16. Jahrhunderts und vor dem Beginn der beiden anderen (nur von einem Einschnitt über Klöster und Ordensbauten unterbrochenen) großen Kapiteln dieses Buches: über "Die Komposition der Kirchen" und des "Palastbaus" - und mit dem Gewicht eines eigenen Kapitels- behandelt Burckhardt (in nur drei Paragraphen: über die gotische Zeit, die Frührenaissance und die Hochrenaissance) *das Baumodell.* Wir haben davon schon

bei Gelegenheit der Einteilung des Baukunst-Buches (hier S. 410 f. / 308) gesprochen, und wir werden nochmals |473| bei Burckhardts Gedanken des "Raumstils" davon sprechen müssen. Hier empfiehlt es sich, auf dieses Kapitel, das in seiner Schlüsselstellung nur noch mit dem ihm vorausgehenden Paragraphen über "die Verhältnisse" vergleichbar ist, einzugehen, weil von ihm ein Licht auf die eigentümliche Verbindung von Bauherrn und Baumeister zur Zeit der Renaissance fällt.

Burckhardt spricht in diesem Kapitel von drei Gründen, die im Unterschied zum bloßen *Bauriß* (der "im übrigen Europa", "oft in kühner Abwechslung von rein geometrischer und perspektivischer Darstellung", genügt) die Verwendung des *Baumodells* zu einem eigenen Signum der italienischen Renaissance werden ließ.

Zwei davon erwähnten wir schon (oben S. 410 f. / 308f.). Sie sind im Leitsatz des mittleren dieser drei Paragraphen ('Die Modelle der Frührenaissance') ausgesprochen:

> "Im 15. Jahrhundert gleich mit Brunellesco wird das Modell zur allgemeinen Regel, weil der neue Stil seine ungewohnte Erscheinung rechtfertigen muß und kraft seiner innern Gesetze sich zu einer Darstellung dieser Art vorzugsweise eignet" (S. 81).

Das Neue muß sich in seiner Neuheit eigens *rechtfertigen.* Und die *"kubische"* Verfassung dieses "neuen Stils", dessen *Raum-Wirkung,* ist selber nur am kubischen Modell zu erproben. Das Baumodell gehört zu dem Bestreben der Renaissance, sich "auf jede Weise" "des wahrhaft Wirksamen zu versichern (§ 50, S. 68; hier S. 450-453 / 338-340).

Diese beiden Beweggründe: die Rechtfertigung des Neuen in seiner Neuheit und dessen eigene "kubische" Verfassung, demonstriert Burckhardt für die Frührenaissance an Zeugnissen über die Arbeitsweise *Brunnelleschis* und an den Schriften *Albertis,* für die Hochrenaissance (wo sich "das Modellieren mehr auf große und komplizierte Bauten ... beschränkt zu haben" scheint, S. 83) an Beispielen wie dem - den Berichten nach - "wunderbaren" Modell *Bramantes* "für den vatikanischen Hauptbau", *Raffaels* "hölzernes Modell für den Hof der Loggien" und dem "beständigen Modellieren" *Michelangelos.* ("Sein Modell der Treppe für die Laurenziana 1559 kam 'in einem Schächtelchen' von Rom nach Florenz"(S. 83.) | 474|

Burckhardt erinnert an dieser Stelle an eine schon früher (in dem Kapitel über 'die Formenbehandlung des 16. Jahrhunderts', § 50, S. 68) von ihm angeführte Vasari-Notiz über "Michelangelos 6 Braccien hohes Modell einer Ecke des Kranzgesimmses für Pal. Farnese" (vgl. hier S. 456 / 343). Bereits dort hatte er bemerkt: "Seine Gebäude scheinen dieses Verfahren durch eigenen Formenausdruck zu verraten" (a. a.

O.).

Mit diesen beiden geschichtlichen Beweggründen des Baumodells der italienischen Renaissance: dem der *"Originalität"* (der "Rechtfertigung" des Neuen) und dem der *Raum-Wirkung* (des "Kubisch"-Plastischen) hängt der dritte zusammen. Dieses kubische Erproben der Wirkung brauchte der Baumeister nicht nur im Gang der eigenen Arbeit und zur Anleitung der Baugehilfen, sondern auch zum Überzeugen, zum Belehren und Begeistern des Bauherrn:

> "Es ist eine Rechenschaft, die der Künstler nicht sich selber, sondern dem Bauherrn gibt, um der Phantasie desselben nachzuhelfen in einer Zeit, da bei jedem großen Bau nach dem Originellen, Abweichenden und selbst nach dem Ungeheurn gestrebt wird) unentbehrlich zumal bei Kuppelbauten und beim Zentralbau überhaupt" (§ 58, S. 80).

Burckhardts Beispiel dafür, das Eingangsbeispiel dieses ganzen Kapitels, sind die Berichte "über Arnolfos Modell und die davon vorhandenen Reste" zum Bau der Kuppel des Doms von Florenz:

> "In Italien zur gotischen Zeit genügt für einfachere Kirchen und für Paläste einstweilen die bloße Zeichnung ... und selbst z. B. beim neuen Dom von Siena werden nur Pergamentzeichnungen erwähnt. - Für den florentinischen Domkuppelbau dagegen (1298) war nur durch ein Modell die nötige Überzeugung und Begeisterung hervorzubringen" (S. 8o).

Die "kubische" Wirkung prägt selber schon die Arbeit, ja sie prägt auch schon die Art der Zusammenarbeit zwischen Bauherrn und Baumeister. Ein eigentümlicher Zug des *Gestaltens* bringt eine so noch nie vorher und auch später (nach dem Ende der Barockzeit) nicht wieder gekannte Einheit zwischen Planung und Vollendung, zwischen den verschiedenen Einzelkünsten - Architektur und Malerei, Plastik und Dekor - und zwischen den Künstlern und ihrer "Welt", verkörpert in den kommunalen und persönlichen |475| Auftraggebern, hervor. Die individuelle "Originalität" (des Künstlers, des Papstes, der Stadt) und das allgemeine Bedürfnis der 'Kunst': Monumentalität, Schönheit und Frömmigkeit, bedingen sich hier wechselseitig.

Dem ersten Beispiel Burckhardts: Arnolfos Modell für den florentinischen Domkuppelbau in dem Paragraphen über 'Die Modelle der gotischen Zeit', steht das Beispiel, das Burckhardt in dem letzten dieser drei Paragraphen: 'Die Modelle der Hochrenaissance', aus der Baugeschichte der Peterskirche anführt, gegenüber. (Burckhardt gibt das Zeugnis in der zeitgenössischen deutschen Übersetzung wieder, durch die es überliefert ist.)

> "Julius II., der Sage nach umdrängt von Holzarbeitern mit lauter Modellen für S.

Peter, die wie Scheunen anzusehen waren, antwortet lachend: Wir habend nit mehr dann ein Kirchen zu bawen, darzu ist Uns ein Modell genugsam, ein sollichen habend wir zum volkomnesten, was wolt ihr dann mit disen ewern Hüttlen machen?" (S. 83). |476|

c Schönheit

I "Raumschönheit"

Wenn man in dem Baukunst-Buch Burckhardts selber so etwas wie ein Baumodell suchen wollte, dann fände man das in den beiden Doppelkapiteln über die "Formenbehandlung" der Frührenaissance und des 16. Jahrhunderts und der "Komposition" der Kirchen und des Palastbaus. Die Erörterung der *"Formenbehandlung"* und der*"Komposition"* stellt hier aber nicht darum die Grundlage einer Baukunst der Renaissance in Italien dar, weil Burckhardt eben doch - trotz aller 'kulturhistorischen' Rahmeninteressen - ein Formalist wäre, oder weil er "die Baukunst" überhaupt mit so etwas wie Formenbehandlung und Komposition identifizierte, sondern darum, weil die - in seinem Verständnis - *"culturgeschichtliche"* Situation der Renaissancekunst die Formenbehandlung, die Komposition zu einem eigenen epochalen Grundzug dieser Kunst-Gattung "Architektur" werden ließ.

Burckhardts Name dafür ist sein Ausdruck *"Raumstil*". Dieser Name ist für uns - und wohl auch schon für Burckhardts eigne Zeit - ähnlich schwierig aufzunehmen, wie der Kontrastbegriff *"organischer Stil*". Ist das Innere einer gotischen Kathedrale kein "Raum"? Und sind in der Pazzi-Kapelle Brunelleschis, in der Mediceischen Kapelle Michelangelos nicht alle architektonischen und bildhaften, alle strukturalen und ornamentalen Teile in einen bewundernswerten organischen Zusammenhang gebracht, - einen noch entschiedeneren sogar, als es der "additiv" veränderliche einer gotischen Kathedrale ist?

Wir werden zu Burckhardts Rede vom "Raumstil", diesen Modell-Gedanken in seiner Erörterung der Renaissance-Baukunst, zuerst (unter I, 1) einen Zugang öffnen, indem wir den Sinn der *Kontrastierung* von "organischen Stilen" und "Raumstilen" skizzieren, - dies noch ohne ausdrücklichen Bezug auf Text- und Beispielstellen. Diese werden im letzten dieser drei Stücke (unter I, 3) behandelt werden. Das eine der beiden Grundmerkmale eines "Raumstils", nämlich ein "abgeleiteter Stil" zu sein, legt es nahe, Burckhardts eigene Beachtung *des Anfangs* der Renaissance- |477| baukunst im Gesamtwerk Brunelleschis unsererseits besonders zu beachten. Dem ist das - relativ ausführliche - mittlere Stück (I, 2) gewidmet. - Die mehr den Mangel ausdrückende Bezeichnung "abgeleiteter Stil" hat ihr positives Pendant in dem Namen "Raumschönheit", mit dem wir diesen ganzen Abschnitt überschrieben haben.

1 Die Kunst der Renaissance: ein "abgeleiteter Stil"

Daß Burckhardt einer besonderen und noch dazu der (nach damaliger Ansicht) letzten Epoche der Baukunst das Prädikat der "Raumschönheit" zuspricht, sagt nicht, daß die (älteren) "organischen Stile", der griechische Tempel, die gotische Kathedrale, nicht "schön" wären, sondern nur, daß Schönheit erst bei Brunelleschi und Alberti eine Sache des "Raumes" wird. Das war sie in der Plastizität des griechischen Säulenumgangs, im Gefüge des griechischen Tempelbaus nicht. Das war sie auch nicht im "Kreuzgewölbe" und dem bildnerisch-skulpturalen Schmuck der "nordischen" Kathedralen.

Wenn Burckhardt einen "Raumstil" von "organischen Stilen" unterscheidet, so steht diese Unterscheidung, auch wenn der "Raumstil" das Jüngere, die "organischen Stile" das Ältere sind, quer zur Stilgeschichte, den Abgrenzungen also eines griechischen von einem römischen, eines romanischen von einem gotischen Stil, des Stils der Renaissancezeit von dem der Barockzeit. In Burckhardts Unterscheidung zwischen "organischen Stilen" und "Raumstil" ist der *Kontrast* das Entscheidende. Es handelt sich dabei nicht um zwei Stil-*Arten* (die man um weitere vermehren könnte), sondern um eine Dichotomie von sich wechselseitig ausschließenden "Stil"-*Gattungen.* Es gibt *"organische"* Baustile, die unter sich so verschieden sein können wie die zwischen altgriechischer Architektur und nordalpiner Gotik. Und es gibt *nicht "organische"* Stile, von denen sich - im Gedanken an Burckhardt - sagen ließe, sie können so verschiedenen Stilen zugehören wie die Pazzi-Kapelle Brunelleschis und die von Balthasar Neumann und Tiepolo geschaffene Würzburger Residenz. Gleichwohl ist der "Raumstil" aber noch ein "Stil": im Unterschied nämlich zu einer |478| dritten Gattung, die eine (von Burckhardt unausgesprochene) Antithese zum Ganzen jener Dichotomie darstellt. Das ist diejenige Art von Stil-Losigkeit, die die eigene Gemeinsamkeit aller *historischen 'Stile'* ausmacht, - von der Neugotik (seit 1750) und dem jüngeren (nachbarocken) Klassizismus über die Neorenaissance und den Neubarock bis zur heutigen 'Postmoderne'. Diese 'Stile' sind nur noch "abgeleitet".

Mit dem Merkmal "abgeleitet" kann beispielsweise zunächst - um davon die ursprüngliche Stil-Struktur der antiken und mittelalterlichen Baukunst abzuheben - auch schon die Baukunst der Renaissance in Italien gekennzeichnet werden. Doch dieses Merkmal einer *Schwäche:* als ein "abgeleiteter" kein eigener Stil, hat hier nur den Zweck, sogleich das Merkmal einer dennoch vorhandenen eigenen *Stärke* hervorheben zu lassen. Dieses nennt Burckhardt "Raumstil".

An ihm läßt sich, noch bevor wir auf seinen Inhalt eingehen, schon aus der genannten Kontrastfunktion zu einem *ursprünglichen "Stil"* zweierlei entnehmen: erstens *kein genuiner* (kein "organischer") "Stil", zweitens aber gleichwohl ein "Stil", nichts *bloß* "Abgeleitetes", - wie die nachbarocken Surrogat-Architekturen, die den Mangel an

architektonischer Substanz mit dem Namen eines Stils verkleiden.

Dem "Raumstil" *fehlt* das Boden Gebende und Schicksal Öffnende der griechischen "Archi-tektur", der *Stand* zwischen Erde und Himmel; ihm *fehlt* die Konstruktivität und Funktionalität des gotischen Gerüst-Baus, die *Verwandlung* des Irdischen ins Himmlische in jener "diaphanen Raumstruktur", die Hans Jantzen als ein "Symbol des Raumlosen" erklärt hat (Anm. 479/1). Dem "Raumstil" *fehlt aber nicht* die Welthaftigkeit, die allen - nur noch abgeleiteten -Stil'-Surrogaten abgeht. Er übernimmt zwar, in wechselnder Verteilung, die *Einzelformen* aus den antiken und den mittelalterlichen Überlieferungen. Aber er gewinnt daraus eine eigene, selber nicht mehr abgeleitete neue *Einheit*. |479|

Diese besteht - im Unterschied zu dem "organisch"-körperlichen *Stand* des Ringhallentempels und dem "organisch"-konstruktiven *Leben,* in dem die Fassade, das Portal, das 'Innere' einer gotischen Kathedrale ruhen,- in dem dreidimensionalen Spiel der "Verhältnisse", das auf die eigene "Raum"-bildende künstlerische Tätigkeit des Betrachters angewiesen ist. Was jetzt das Bauwerk bildet, seinen "Raum", muß der Besucher selber bilden.

Dieses neue Maß der Renaissance-Baukunst tritt erstmals in Erscheinung in Brunelleschis Sakristei (der "Alten Sakristei") von *S. Lorenzo,* die zwischen 1419 und 1428 erbaut wurde [B 29][B 30]. Burckhardt nennt sie - zusammen mit der später errichteten Pazzi-Kapelle Brunelleschis - in dem Paragraphen, der den "einzelnen an Kirchen angebauten Kapellen und Sakristeien" gewidmet ist (§ 80; S. 122-127). Diese gehörten "zu den besten Leistungen der Renaissance, schon weil diesselbe hier innerhalb ihres wahrsten Elementes arbeitet, indem es nämlich größten Teils zentrale Anlagen sind" (S. 122 f.). In der Alten Sakristei von S. Lorenzo und der Pazzi-Kapelle sieht Burckhardt zwei durch Reichtum und Großartigkeit (S. 124) ausgezeichnete Zeugnisse des "von Florenz ausgehenden Typus", der im 15. Jahrhundert dominiert (S. 123):

> "ein größerer viereckiger Raum mit Kuppel, dahinter ein kleinerer mit Kupolette" (S. 123).

Der "Biograph Brunelleschis" berichtet von der Erbauung der Alten Sakristei: "Sie erstaunte alle aus der Stadt wie auch die Fremden, die dazu gelangten, sie zu sehen, durch ihre neue Gestaltung und Schönheit - *per la sua nuova foggia e bella* - Und es versammelten sich ständig viele Menschen, die zur größten Belästigung wurden für die, die an ihr arbeiteten" (ed. Holtzinger, S. 48).

Dieses Zeugnis bekundet nicht nur die Sensibilität der Zeitgenossen für das epochal Neue schon bei der Entstehung der Sakristei. Es nennt zugleich auch - unterschwellig - die Beschaffenheit dieses Neuen selbst. Das Neue eines solchen Baus besteht darin,

die Bewohner der Stadt wie die Fremden durch seine Schönheit anzuziehen. Die neue "Art" zu bauen (la nuova foggia) beruht in der "Schönheit" (la bella) des Baus. |480|

Was meint *Burckhardt,* wenn er in der Alten Sakristei und der Pazzi-Kapelle Brunelleschis "beste Leistungen der Renaissance" sieht, weil es *"zentrale Anlagen"* sind, und diese Erklärung selber noch mit der Kennzeichnung jener beiden Bauten präzisiert: *"ein größerer viereckiger Raum mit Kuppel, dahinter ein kleinerer mit Kupolette*"?

Wir untergliedern diese Kennzeichnung in die beiden Hauptakzente, zunächst die Merkmale des jeweils größeren Raumes dieser zweiteiligen Bauten: ein "viereckiger Raum mit Kuppel" (1), und sodann die Zweiteiligkeit selbst in Gestalt eines Gegenübers verschiedengroßer Kuppelräume (2). (Anm. 481/1)

(1) Ein *viereckiger Raum* mit *Kuppel:* damit ist in einer selber absoluten Weise nachvollziehbar, 'betretbar', erfahrbar gemacht, was die beiden absoluten Maße *Kreis* und *Quadrat, Kugel* und *Kubus* auszeichnet.

"Die alte Sakristei", so beschreibt Fanelli (1973) diesen ersten Sakralbau der Renaissance (S. 47, S. 52f.) "ist über einem quadratischen Grundriß errichtet. Sie ist nach oben hin von einer kleinen halbkugeligen Kuppel mit Gewölberippen abgeschlossen und erhebt sich auf einem kreisförmigen Gesims. Das Gewölbe wird von den Zwickeln gestützt, die durch die vier Halbkreise der oberen Wände gebildet werden und somit die Kuppel mit dem Kubus des Raumes verbinden. Zum großen Raum gesellt sich ein kleinerer, der ebenfalls quadratisch und mit einer kleinen Kuppel abgeschlossen ist." "Das Quadrat (Kubus) und der Kreis (Kugel) als reine geometrische Formen sind die wesentlichen Bezugssysteme des Raumes ... Die Raumstruktur wird durch die Lisenen, den Architrav, die Leibungen der Bögen und die Rippen der Kuppel definiert; sie alle sind aus grauem Sandstein gestaltet und begrenzen die weiß verputzten Felder der Wandflächen. Alle sekundären Elemente der Raumkomposition - die Felder, die Medaillons, die Rahmung der Nischen im Bereich des Altars - folgen tangential der Hauptlinienführung, sodaß ihre Lagebeziehung zum Raum klar gekennzeichnet ist. - Im Gegensatz zu den mittelalterlichen Innenräumen, deren Oberflächen mit Dekorationen bedeckt waren, |481| sind hier die Oberflächenqualitäten auf zwei Aussagen reduziert: Die Lineatur der Baukörper in Reliefform und die reinen Oberflächen der Wände. Die dominierenden Figuren des Quadrates und des Kreises der Raumgestaltung, die durch die lineare Struktur der Bauglieder und das damit zusammenhängende reziproke Spiel der Flächen verdeutlicht werden, sind die beiden fundamentalen Gedanken zur Architektur der Sakristei."

Diese *innere* Verbindung zwischen Kugel und Quadrat, zwischen der Kreisform der Kuppel und dem "reziproken Spiel der Flächen", läßt den Interpreten von einer

"kreisförmigen Bewegung des Raumes" sprechen. "Wie sich in der Kuppel die verschiedenen Kreisbewegungen des Gewölbes, der Laterne und der Kuppel wiederholen, entfaltet sich hier das Quadrat der vier Wände wie in einer kreisförmigen Bewegung; es folgt die Wiederholung der Bögen und schließlich die Kuppel auf ihrem kreisförmigen Gesims und die runde Öffnung der Laterne im Mittelpunkt ... Entsprechend der Kreisbewegung des Raumes werden die vier Wände zu Projektionsfeldern (Alberti: 'Jede Oberfläche enthält ihre eigene Pyramide') für die Linienzeichnung und die Proportionen der umrahmten Felder: auf ihnen manifestiert sich das Zusammentreffen des inneren und des äußeren Raumes. Die vier großen Bogen über dem Architrav nehmen in diesem Sinne die Funktion des Horizonts ein. Jeder für sich steht in einer der Hauptrichtungen des Raumes und tangential zu diesen verhält sich der Basisring der Kuppel, der die Horizontlinien der vier Himmelsrichtungen zu einem kreisrunden Horizont vereint."

Mit dem Rund der Kuppel, der Symmetrie der vier Wände wird ein solcher Innenraum zu einer wirklich erfahrbaren, einer sichtbar betretbaren Imagination der Unendlichkeit des Universums (in der zu jener Zeit noch immer "rund" gedachten Einheit von Schöpfer und Schöpfung) (Anm. 482/1). Diese Imagination ist eben insofern universal, als sie selber autonom ist. Sie ist - mit *Cusanus* zu sprechen - ein "Symbol" des Absoluten, indem sie selber absolut ist. "Brunelleschis Innenräume sind absolute Räume, die andere ausschließen" (Fanelli, S. 52). |482|

(2) Die Bedeutung, die der *Verdoppelung* dieser kubisch-kreisenden Raumstruktur durch den kleineren Altarraum "mit Kupolette" - bei der Alten Sakristei wie der Pazzi-Kapelle - zukommt, wird ebenfalls in *Fanellis* Beschreibung der Alten Sakristei angedeutet (S. 52): "Brunelleschi schafft in der Sakristei einen Raum, der von der Idee her stellvertretend für jede Möglichkeit von Raum ist. Daher kann die Apsis nicht umhin, diesen selben Raum zu reproduzieren. Die Wiederholung der Raumelemente der Sakristei in der Apsis unterstreicht die Gleichwertigkeit mit Hilfe perspektivischer Mittel, zwischen einer wirklichen Tiefe und einer komprimierten Tiefe in der Wandgestaltung. Diese Konzeption sollte ihre Vollendung in der Capella Pazzi finden."

Eine nähere Erläuterung findet dieses "perspektivische Mittel" einer Wiederholung der Elemente des Besucherraumes in der Gestaltung des Altarraumes in einem 1980 erschienenen Aufsatz 'Das "Bildhafte" in der Architektur Brunelleschis' von *Ursula Schlegel.* Mit dem Titel ist die *Bildhaftigkeit* gemeint, die den einheitlichen Grundzug in den beiden großen Arbeitsphasen Brunelleschis (vor und nach seinem zweiten Romaufenthalt) ausmacht: die des "dreidimensionalen Wandbildes" (das der Aufsatz an dem Verhältnis des Altarraums zum Besucherraum in der Alten Sakristei und der Pazzi-Kapelle erläutert) und das *"architektonische Raumbild"* (das seine Vollendung in der Kirche S. Spirito findet).

Die Apsis der Alten Sakristei stellt erstmals "die Gestaltung der Wand zu einem gleichsam dreidimensionalen Bilde" dar (S. 154). "Die Wände sind nicht [wie etwa im Hochaltar von S. Croce] Interpretation des Altars, sondern seine Rahmung. Sein Platz wird also nicht interpretiert und inhaltlich ergänzt, sondern formal hervorgehoben und so aufs neue, in der Absicht gewiß nicht profanerer Weise betont durch ein klares, begrenztes architektonisches Wandbild. Aus der anschaulich beredten Interpretation ist eine abstrakt dekorative geworden. Diese hat nun die ganz wesentliche Eigenschaft, dreidimensional zu sein. Der Altar steht also nicht mehr wie in der mittelalterlichen Kirche vor der Wand, sondern gewissermaßen in ihr, d.h. in einem Raumteil, der formal eine Einheit mit der ihn rahmenden Wand bildet. |483|

Durch die eigene Raumhaftigkeit des Wandbildes aber ist zugleich auch eine zwingende Verbindung zu dem Hauptraum hergestellt, die sowohl ein 'Gegenüber' als auch Kommunikation bedeutet und in der gegenseitigen Bedingtheit ein erstes Ineinandergehen des dreidimensionalen Wandbildes in den Raum des Betrachters" (S. 159).

Der"Hauptraum" (der Besucherraum) - mit Kuppel - und der kleinere Altarraum - mit Kupolette - stehen in einer *Verbindung* die sowohl *"Gegenüber"* als auch *"Kommunikation"* bedeutet. Genau genommen bleibt ja wie in der mittelalterlichen Kirche auch hier der Ort des Altars die Hauptsache. Nur wird er jetzt zur Hauptsache für die *"Betrachter*". Das "Gegenüber" von Besucherraum und Altarraum stellt ihrer "räumlichen" Intention nach das einheitliche "Ineinander" einer *dreidimensionalen "Projektion"* dar: Einheit der Perspektivität (der Optik), aber zugleich Vielheit der Mehrdimensionalität (des Kubus). Nur wenn man beide Aspekte dieses einen Sachverhaltes würdigt, wird man dem Gedanken in Burckhardts Formel des "Raumstils" gerecht: dem im Unterschied zu Mittelalter und Antike Neuen der "Projektion", dem - von Burckhardts eigener Epoche aus gemessen - immer noch Alten der Mehrdimensionalität (des Bauens überhaupt).

Diese neuartige *Verräumlichung der Fläche* als einer Konsequenz der räumlichen Perspektivität überhaupt wird unterstrichen durch Brunelleschis ärger über die vom Freunde Donatello später mit Säulen und Giebeln geschmückten Türen vor der Apsis, wovon Menetti, der Biograph Brunelleschis, berichtet (ed. Holtzinger S. 49 (Anm. 484/1)). Ein Vergleich mit dem Gegenstück zu dieser Altarseite der Alten Sakristei in der Pazzi-Kapelle kann diesen Bericht bestätigen.

Der Bezeichnung "Raumstil" mit seinem zunächst befremdlich wirkenden Anspruch: einer gotischen Kathedrale, einem griechischen Tempel gegenüber nicht von "Raum" sprechen zu wollen, kommt die Erörterung der Alten Sakristei in dem Aufsatz von Ursula Schlegel nahe. Wenn in diesem Aufsatz auch allein das Neue, die Perspektivität, betont wird, so ist doch in dem Merkmal der *"Raum-Ordnung"* - und damit dem Vorbildlichen der Alten Sakristei sowohl für Brunelleschis letztes Werk,

Santo Spirito, wie auch für die Neue Sakristei, die Medici-Kapelle Michelangelos - auch |484| das Alte, der Unterschied zur bloßen Optik des nachbarocken Historismus und 'Realismus' ausgesprochen.

Ursula Schlegel zieht aus ihrer Erörterung das Fazit: "Ist im italienischen mittelalterlichen Bau der Raum praktische Notwendigkeit, dessen Eigenwert vergleichsweise sekundär bleibt, so ist bei Brunelleschi der Raum als solcher die Aufgabe, an deren Bewältigung er während seines Lebens arbeitet und die zugleich das eigentümlich Neue, vom Mittelalter fundamental Abweichende ist. Das entscheidende Mittel, das Brunelleschi für die Verwirklichung seiner Raumidee anwendet, das Mittel der Projektion der gliedernden Formen, zeigt den grundlegenden Wandel der Vorstellung, es ist seine Schöpfung und nicht - wie die Detailformen - entlehnt. Durch die Erfindung des dreidimensionalen Wandbildes, das geboren wurde aus dem perspektivischen Sehen und geschaffen mit dem Mittel der Projektion der Glieder in einer vorbestimmten Ordnung, unterscheidet sich der von Brunelleschi gestaltete Raum ebenso stark von der Antike wie vom Mittelalter" (S. 160).

Vielleicht kann man die modernen Versuche, zu einem Verständnis der Renaissance zu gelangen (die Renaissance-Forschung) nach zwei Polen hin unterteilen. Entweder wird darüber diskutiert, in welchem Maß und welcher Weise 'mittelalterliche' und 'antike' Traditionen hier zusammenwirken; oder aber, man sucht das trotz der Übernahme platonischer und neuplatonischer Gedanken, spätgriechischer und kaiserzeitlich-römischer, italisch-byzantinischer und nordisch-gotischer Detailbildungen unvergleichlich Eigene, den nicht in Kontinuitäten auflösbaren Geschichtsort dieser Welt- und Kunstepoche aufzufinden.

2 Die Anfänge der Renaissancebaukunst bei Brunelleschi

Innerhalb des Kapitels über "die Komposition der Kirchen" handelt der erste Paragraph der chronologisch gegliederten Paragraphengruppe von den *"frühesten Zentralbauten der Renaissance"* (§ 63; S. 87 f.). Darin stellt Burckhardt zwei Werken *Brunelleschis,* in denen er "die wahre Aufgabe" erfüllt sieht, Werke *Albertis* |485| gegenüber, mit neuen dieser, ebenso wie auch in seinem "Lehrbuch" der Architektur (Burckhardt verweist auf "Buch" VI, Abschnitt 10 und 15), "den wahren Zentralbau" übergeht.

Die beiden Brunelleschi-Beispiele dokumentieren die "neuen Motive", die den Zentralbau der Renaissance von Zentralbauten früherer Epochen unterscheidet. Der Leitsatz des Paragraphen lautet:

"Die Phantasie des 15. Jahrhunderts war schon mit Rund- und Polygonbauten erfüllt, als Brunellesco an zwei nur untergeordneten Kirchen den Zentralbau in ganz neuer Gestalt zur Erscheinung brachte" (S. 87).

Nicht weniger als viermal wird dieser Akzent des "Neuen", des Epochalen also, in dem nur wenig mehr als eine Seite umfassenden Paragraphen ausgesprochen: "in ganz neuer Gestalt", "die neuen Motive", "die wahre Aufgabe", "der wahre Zentralbau" (wobei mit "wahr" das jetzt Wahre gemeint ist).

Jene beiden, ihrer Funktion nach "untergeordneten", ihrem Zeugnisrang nach außerordentlichen Beispiele sind *"Brunellescos nur angefangenes Polygon bei den Angeli in Florenz"* [B 27/1][B 27/2] und - "wirklich ausgeführt" - die *Pazzi-Kapelle. [B 32/1]* An ihnen kennzeichnet Burckhardt in drei Momenten "die neuen Motive", nachdem er zunächst auf andere Zentralbauten der Frührenaissance, die diese Motive noch nicht aufweisen, hingewiesen hat und bevor er dann, in der zweiten Hälfte dieses Paragraphen, am Kontrast zweier Kuppelbauten Albertis (auch hier der eine nur geplant: S. Francesco in Rimini, der andere ausgeführt: die Annunziata in Florenz) und einem Hinweis auf sein "Lehrbuch" die an Brunelleschi angezeigten Merkmale der wahren Aufgabe noch via negationis verdeutlicht. Die Verbindung zweier verschiedener Zeugnisse Brunelleschi einerseits, der Kontrast zu den Gegenbeispielen Albertis andererseits gibt dem Leser die Möglichkeit, die auch hier wieder sehr knapp gehaltene Kennzeichnung der "neuen Motive" selber noch "auszuführen".

Burckhardt nennt die *"neuen Motive"* mit dem Blick auf das erste seiner Beispiele, den "Polygon" der Angeli; aber er muß erwarten, daß man die Pazzi-Kapelle dabei schon mit im Blick hat, wenn diese, wie er gleich danach sagt, eben jene Motive "wirklich ausführt. |486|

"Achtseitiger Kuppelraum mit ebensovielen hochgeöffneten Kapellen ...; reines Oberlicht durch acht Fenster; in den Mauerdicken die ersten Nischen der modernen Baukunst, gewiß nicht bloß zur Stoffersparnis, sondern damit das Prinzip des Kuppelbaus auch im Einzelraum ausklinge" (S. 87).

(1) Das Neue an dem Motiv *"achtseitiger Kuppelraum mit ebensovielen hochgeöffneten Kapellen*" kann weder in der Achtseitigkeit als solcher, noch in der Gleichzahl von Kapellen liegen. Einerseits kann (wie Burckhardt einleitend sagt) "ein achteckiger Kuppelbau" auf Gemälden und Reliefs der Frührenaissance, einmal auch "wirklich ausgeführt" (S. Giacomo bei Tivoli), eine "einfache Reminiszens der schlichtern Baptisterien des Mittelalters" sein, andererseits ist der Hauptraum der Pazzi-Kapelle quadratisch; und sie hat nur eine Kapelle. Nach dem von uns schon aus anderen Stellen Bemerkten wird mit diesem neuen Motiv die Zusammengehörigkeit zweier Aspekte gemeint sein. Das eine ist das Gestaltungsprinzip sichtbarer,

erfahrbarer *Einheit* durch Kreis und Quadrat. Das Oktogon ist *hier* als eine Entfaltung der Spiegelgleichheit des Quadrats aufzufassen. Die "vielen hochgeöffneten Kapellen" im ersten -, die hochgeöffnete Kuppel und die eine Kapelle (mit "Kupolette") im zweiten Beispiel kommen überein in dem neuen Gestaltungsprinzip der *Sichtbarkeit,* der *Erfahrbarkeit* selbst. Der Raum, den Achteck (oder Quadrat) und Kuppel bilden, wird in der Beziehung zu den Räumen des Kapellenkranzes hier, im Gegenüber zu dem analogen Raum der einen Kapelle dort zu dem jetzt vom Besucher selbst zu gestaltenden Element des "Bauwerks". Kuppel und Quadrat, Kapellenkranz, Kapellen-Spiegel machen die Einheit des "Projektions"-Raums aus.

(2) Das *"reine Oberlicht*", das durch die acht Fenster in der Kuppel der Angeli, die zwölf der Pazzi-Kuppel jeweils den Raum erhellt, ist insofern "rein", als es - im Unterschied zur Antike - dem Inneren sein *eigenes* Licht gibt und zugleich - im Unterschied zum Mittelalter - zu einem Faktor der einheitlichen |487| Raumgestaltung wird. Die Paragraphenfolge über die Zentralbauten innerhalb des Kapitels über 'die Komposition der Kirchen' gipfelt in dem Paragraphen 'Bramante und S. Peter in Rom' (§ 66). Das Beispiel, das Burckhardt hier als erstes anführt, die Kirche *della Consolazione* bei Todi, begonnen 1510 [B 33/1], geht, wenn auch nicht von Bramante erbaut, so doch mit Wahrscheinlichkeit auf Vorbilder, wenn nicht sogar Ratschläge von ihm zurück (Decker, S. 216). An dieser "reinsten Verkörperung der Zentralbauidee innerhalb der Renaissance" (Decker, a. a. O.) rühmt Burckhardt, sie sei "innen von großartigster Wirkung durch Höhe, Einheit des Raumes und Oberlicht" (§ 66, S. 93).

Was Burckhardt hier und an anderen Stellen als die "Wirkung" des Oberlichtes hervorhebt, das läßt sich an Brunelleschis Spätwerk *Santo Spirito* als ein Moment der Gestaltung des Inneren zu einem eigenen - autonomen oder "absoluten" - *Raum* besonders deutlich erkennen. "Die genau durchdachte Lichtführung" (auch wenn sie sich "heute durch verschiedene Eingriffe als verändert darstellt") "vergegenwärtigt in dieser Kirche mehr als in jedem anderen Werk Brunelleschis das Ideal des sich zerstreuenden Lichts, das den Raum noch mehr abstrahieren und idealisieren soll" (Fanelli, S. 75).

(3) Die Bedeutung der *Nischen* für die Raumgestaltung der Renaissance hebt Burckhardt selber an *S. Spirito* hervor: "die sämtlichen Wände in halbrunde Nischen aufgelöst" (§ 74, S. 110). Burckhardt bemerkt damit an diesem Langbau, dessen eigener Rang eben darin besteht, der Basilika den Charakter eines Zentralbaus zu verleihen (darüber hier unter c II, bes. S. 515f. / 388f.), dasselbe, was er als die künstlerische Bedeutung der Nischen an dem Anfangsbeispiel des Zentralbaus der Renaissance, dem *Polygon der Angeli [B 27/2]* hervorgehoben hat: "in den Mauerdicken die ersten Nischen der modernen Baukunst, gewiß nicht bloß zur Stoffersparnis, sondern damit das Prinzip des Kuppelbaus auch im Einzelraum ausklinge" (oben S. 487 / 367). |488|

Mit dem *"Prinzip"* des Kuppelbaus wird nach dem Ganzen dieses Paragraphen (und dieser Paragraphenfolge) über den Zentralbau der *Renaissance* das "Wahre" des Zentralbaus eben dieser Kunstepoche ausgesprochen sein, also nicht ein Kuppelbauprinzip aller Kunstepochen. Die wahre Aufgabe, dieses neue Motiv verlangt darum, daß das Prinzip des Kuppelbaus auch in den *Einzelformen* ausklinge, weil es *selber* schon ein solches Ausklingen ist. Wir haben uns das an dem Prinzip der Zweiteiligkeit von Besucher-und Altarraum, in dem die Alte Sakristei mit der Pazzi-Kapelle übereinkommt, klar gemacht. Man könnte es (mit Ursula Schlegel) das *Projektions*-Prinzip nennen.

Dabei ist die Apsis der *Alten Sakristei* selber durch Nischen strukturiert. Ihre Mauern "nischen sich" (wie Georg Kauffmann, S. 122, sagt) "nach allen Seiten hin muldenartig aus. Es ist, als blähe sich die Wand. Die Dynamik einer vom Zentrum her formenden Kraft (Kennzeichen von S. Spirito, Kapellenreihen!) kündigt sich hier an." Dieselbe Analogie zwischen Alter Sakristei und *S. Spirito* betont Ursula Schlegel: "So wie der kleine Altarraum der Alten Sakristei, so ist hier [in S. Spirito] die ganze Kirche von Nischen umgeben." Diese "besondere Gestaltung des umgebenden Gliederungssystems" sei es erst, "die dessen Wirkung auf den Raum hervorruft" (S. 170). Der nischenförmige Kapellenkranz rund um das ganze Kirchen-innere schaffe nicht nur, "wie in der Angeli", "eine die Raummitte hinterfangende Raumzone", sondern bedeute "eine optische Erweiterung des Mittelschiffs über die Seitenschiffe hinaus bis an die Außenmauern" (S. 171). (Nach Brunelleschis Plänen hätte der innere Kapellenkranz in konvexen Rundungen auch nach außen hin sichtbar werden sollen.) Georg Kauffmann bemerkt zu diesem Nischenkranz der Kirche, in ihm komme ein "nicht mehr allein aus der geometrischen Grundkomposition zu erklärendes Moment ins Spiel. Als würde der Raum aktiv, buchten von innen ausstrahlende Kräfte in jedem Joch die Kirchenwand nach außen vor" (S. 292).

Wenn Burckhardt an dem Beispiel des Polygons der Angeli von einem Zusammenhang der *Nischen* bei Brunelleschi mit dem "Prinzip des Kuppelbaus" spricht, dann läßt sich das unmittelbar durch die |489| Nachbarschaft zu der (früher entstandenen) Alten Sakristei und der (späteren) Kirche S. Spirito verständlich machen. Wie reimt sich dieses "neue Motiv" aber mit Burckhardts eigenem Parallelbeispiel, der *Pazzi-Kapelle,* die frei von Nischen bleibt?

Einen Wink zur Antwort werden wir schon in dem Zusammenhang jenes Nischenmotivs mit dem "Projektions"-Charakter der Raumgestaltung Brunelleschis sehen dürfen. Das neue *Prinzip* des Kuppelbaus könnte dann das "Motiv" der "Raum"-Erweiterung, der "projektiven" Raumgestaltung, dem die Nischenbildung dient, auch auf andere Weise ausführen. Vielleicht kann man in diesem zweifach (mit der Vorhalle sogar dreifach) "hintereinander sich schichtenden 'Kulissenbau" (Georg Kauffmann, S. 74) das Motiv der "Nische" so sehr "wirklich ausgeführt" sehen, daß

die Nischenhaftigkeit des Ganzen durch einzelne Nischen beeinträchtigt worden wäre.

Die drei "Motive" der "neuen Gestalt" des Zentralbaus, die Burckhardt mit dem Blick auf jene beiden "untergeordneten Kirchen" Brunelleschis ausspricht: Achtseitiger (quadratischer) Kuppelraum mit ebensovielen hochgeöffneten Kapellen; reines Oberlicht durch einen polygonalen Fensterkreis; in den Mauerdicken Nischen, damit das Prinzip des Zentralbaus anklinge, - diese dreifache Motivation nennt Burckhardt in ihrem einheitlichen Grundzug, wenn er in den beiden Kuppelbauten *Albertis* die "wahre Aufgabe" nicht gefördert sieht, nämlich eine *"über lichtem Unterbau schwebende Kuppel*". Was diese Kennzeichnung des Grundmotivs besagt, läßt sich Burckhardts Kennzeichnung der Kuppelbauten Albertis im Kontrast entnehmen.

Es handelt sich um den - nicht zur Ausführung gelangten - Plan zur Kuppel für S. Francesco in Rimini, den Bau des Sigismondo Malatesta (s. hier S. 469 / 353) und "den Kuppelbau an der Annunziata zu Florenz, gestiftet 1451 von dem Feldherrn des Staates, Lodovico Gonzaga von Mantua, welcher darin Beute, Waffen und Fahnen seiner Kriegszüge anbringen wollte" (S. 87f.). Der Leitsatz dieses Kontrastteils zu dem Brunelleschi-Teil lautet: |490|

> "Alberti fördert die wahre Aufgabe einer über lichtem Unterbau schwebenden Kuppel nicht; seine zwei Kuppeln, wesentlich als Denkmäler eines Gewaltherrschers und eines Condottiere entworfen, sollten in römischer Weise auf heruntergehenden Stockmauern ruhen" (S. 87).

Alberti verfehlt die "wahre Aufgabe" insofern als er sich zu wenig von den altrömischen Vorbildern löst: Die Kuppel Sigismondo Malatestas sollte, wie Burckhardt in der Ausführung sagt, "den Proportionen des Pantheon oder der Thermenrundsäle" folgen; im Kuppelbau der Annunziata sieht Burckhardt die Nachbildung eines römischen "Thermenraumes" (S. 88). Und in seinem "Lehrbuch *de re aedificatoria*" "übergeht Alberti den wahren Zentralbau" insofern, als er "absichtlich christliche und heidnische Rundbauten" "vermischt" (a. a. O.).

Daß *Brunelleschi* nicht weniger als Alberti am "Studium der antiken Bauten" beteiligt war, daran erinnert Burckhardt gleich zu Beginn des Paragraphen über 'Studien des 15. Jahrhunderts nach den römischen Bauresten' (§ 26; S. 54), Und auch seine Bewunderung des Baptisteriums zu Florenz war mit der Überzeugung verbunden, in seiner architektonischen Gestalt einen antiken Bau vor sich zu haben. Wenn also Brunelleschi im Unterschied zu Alberti "den Zentralbau in ganz *neuer Gestalt* zu Erscheinung brachte", so übertraf ihn Alberti an *historischer* Wahrheit.

Was Burckhardt in der Kontrastierung: "über lichtem Unterbau schwebend" - "auf heruntergehenden Stockmauern ruhend", andeutet, das hat er schon im Einleitungsteil

dargelegt: in der Kontrastierung des *Baptisteriums* zu Florenz (für ihn ein Zeugnis der "Protorenaissance") mit dem *Pantheon*. Der Paragraph 'San Miniato und das Baptisterium' (§ 17) handelt von der Zuwendung "der Florentiner" zu "den altrömischen Formen". Von dem (zwischen 1060 und 1150 erbauten) Baptisterium, das vor dem Neubau des Doms zeitweise als Kathedrale fungierte, sagt Burckhardt im Leitsatz:

> "Ihre Kathedrale bauten sie um 1150 formell abhängig, konstruktiv unabhängig vom Pantheon zu Rom und erklärten damit den Zentralbau zu ihrem Ideal" (S. 23). |491|

Die *konstruktive Unabhängigkeit* erläutert Burckhardt in der ersten Hälfte der Ausführung. (Die zweite Hälfte, die auf die Wirkung der formalen Abhängigkeit, die aus dem "Weiterleben der antiken Formen" gespeiste "Ansicht, das Baptisterium sei ein antiker Tempel", eingeht, kann hier außer Betracht bleiben.) Die erste Hälfte der Ausführung zu dem Leitsatz über das Baptisterium lautet:

> "Es ist das jetzige Baptisterium S. Giovanni, ein Achteck, welches mit seinem innern Durchmesser von 78 (n.a. 84) Fuß alle Kuppelbauten der nächstvorhergegangenen Jahrhunderte weit hinter sich läßt und auch von seinem Vorbild wesentlich abweicht; im Pantheon ruht eine halbsphärische Kuppel auf einer enorm dicken Stockmauer mit gefahrlosen Nischen [ohne Gefahr nämlich für die tragende Kraft der Mauermasse] ; im Baptisterium eine stark zugespitzte Kuppel auf einer viel mäßigern und überdies durch untere und obere Galerien verringerten Mauermasse. Diese Galerien sind wesentlich nur für das Auge da, ein Zugeständnis an den schönen Schein, wie es sonst nur der spätantike und der moderne Stil kennen. (Die Triforien nordisch-gotischer Kirchen haben ihre praktische Bedeutung.)"

Was für eine Abweichung vom Vorbild ist das? Im Pantheon [B16][B 16/1] *ruht* das halbsphärische Gewölbe auf der enorm dicken Mauermasse der (gleichhohen) Rotunde. Dem Innenraum des Baptisteriums verleiht die zugespitzte Kuppel, die in ihrer eigenen Achtteiligkeit das Oktogon der Wände fortsetzt, eine einheitliche, dem jüngsten Gericht des Kuppelmosaiks mit Christus als dem Weltenrichter entsprechende vertikale *Dynamik.*

Nicht nur, daß im Pantheon die Glocke des Himmels deutlich auf dem flachen Rund des irdischen Bereiches *aufliegt,* ausdrücklich vermittelt durch die Zwischenzone (die mit ihrer ursprünglichen Ausstattung diese Vermittlung klarer und zarter leistete als die barocken Giebelfenster in ihrer einseitigen Verbindung mit der unteren Zone (Anm. 492/1)). Noch tiefer greifend ist die Abweichung in dem, was man den Unterschied der räumlichen Substanz dieser beiden Kuppelräume nennen könnte. Was bedeutet nämlich die *Verringerung der Mauermasse* durch die beiden "Galerien"

des Wand- |492| umgangs? Wand, Kuppel und Boden des *Pantheon* erscheinen als das, was sie 'sind': tragende Masse der Mauer, gespannte Kraft des Gewölbes, zentrierte Ebene darunter. Von dieser Rotunde gebildet, zugleich aber als das selber Materielose auch wieder von ihr geschieden, befindet sich 'in' ihr der lichterfüllte Raum. Er entspricht in *seiner,* von der Mitte aus überwältigend zu erfahrenden *Einheit* dem Gewölbe, das selber wieder, in seiner vollen Rundung, der Kuppel des wirklichen Himmels (dessen Licht ihn ja auch füllt) entspricht. In dieser Einheit ist der Raum klar abgehoben von der Senkrechten der Wand und der Ebene des Bodens, wie auch von beider Gegensätzlichkeit. Dieser Uneinheitlichkeit der materiellen Bauteile entspricht ihrerseits die vielfach bewegte untere Zone, die spezifisch irdische, die spezifisch menschliche Zone. - Das Innere des Baptisteriums läßt sich nicht in einen solchen Dualismus von gegliederter Raumumgrenzung und materielosem, einheitlichem 'Raum' selbst differenzieren. In der gleichen Weise, wie in der durchbrochenen "Mauermasse" der Wände und dem eigenen Raum des Mosaikbildes die Baustoffe selbst zu 'Raumträgern' werden, zu den Elementen der *räumlichen Wirkung,* in dem gleichen Maß ist eben das, was der Besucher hier als Raum erfährt, selber das der "Masse", der Wand und der Kuppel Eigene. Es ist derselbe Sachverhalt der Abweichung vom Vorbild, den man einerseits Verräumlichung der Materie, andererseits Veranschaulichung des Raumes nennen kann. (Anm. 493/1)

Zur *Verräumlichung der Materie* gehört die Abkehr vom Ausdruck der Schwere, - auf das Ganze des Pantheon- und des BaptisteriumInneren hin gesehen: die Abkehr von dem antiken Kontrastbezug des Tragens und Lastens, des nach oben *Ragens* der Wandhülle und des auf ihr *Ruhens* der Himmelswölbung. Was so - am Maßstab der Antike - als ein Mangel formuliert wird, wird in seinem eigenen Gewinn genannt, wenn man an den Kuppelräumen der Renaissance und "Proto-Renaissance" das "*Schwebende*" hervorhebt. Diesen Eigenwert des Zentralbaus in seiner "neuen Gestalt" (das Gegenteil also von 'Renaissance' im wörtlichen Sinn) vermißt Burckhardt an den Kuppelbauten *Albertis,* wenn er bei diesen die Aufgabe "einer über *lichtem* Unterbau *schwebenden* Kuppel" |493| nicht gefördert sieht, während sie in der Pazzi-Kapelle, "wo eine *leichte* niedrige Kuppel *auf zwei Seitenbogen* ruht" (§ 87; S. 87; Hervorhebungen v. Verf.), ähnlich vollkommen verwirklicht ist wie ein Jahrhundert später in der Medici-Kapelle Michelangelos, in deren "kubischen Verhältnissen" und "allgemeiner Wirkung" Burckhardt "die allergrößte Schönheit" erreicht sieht:

> "Architektur und Skulptur sind so zusammengedacht, als hätte der Meister aus einem und demselben Ton Sarkophage, Statuen, Pilaster, Simse, Nischen, Türen und Fenster modelliert. Höchste Einheit von Raum, Licht und Formen" (§ 80, S. 127).

Zur *Veranschaulichung des Raums* gehört eben jene "Wirkung" der Formen, für die

ein Beispiel der Renaissance-Gebrauch der *Nischen* ist. In Burckhardts Gegenüberstellung von Baptisterium und Pantheon innerhalb des Kapitels über die "Protorenaissance" ist dieser Sachverhalt angesprochen mit dem Unterschied von "gefahrlosen", also nicht selber raumstiftenden Nischen im Pantheon, der Verringerung der Mauermasse "durch untere und obere Galerien" im Baptisterium. Wenn Burckhardt diesen Hinweis auf die Bedeutung der "Galerien" für die nichtantike Raumsubstanz dieses Zentralbaus noch einen erläuternden Zusatz anfügt, so spürt man bei der Neigung zur Schweigsamkeit im Stil dieser Notizen das Gewicht, das der Inhalt dieser Beifügung für Burckhardt hat. (Wir wiederholen den Schluß des schon S. 492 erwähnten Passus.)

> "Im Baptisterium eine stark zugespitzte Kuppelauf einer ... durch untere und obere Galerien verringerten Mauermasse. Diese Galerien sind wesentlich nur für das Auge da, ein Zugeständnis an den schönen Schein, wie es sonst nur der spätantike und der moderne Stil kennen. (Die Triforien nordisch-gotischer Kirchen haben ihre praktische Bedeutung.)"

Man muß auf den Zusammenhang der beiden Bemerkungen über die "Galerien" des Baptisteriums achten: Diese sind eben insofern "nur für das Auge da, ein Zugeständnis an den schönen Schein", als sie die Mauermasse verringern. Diesem *Arkadenprinzip* des Baptisteriums kommt somit schon eine ähnlich raumbildende Bedeutung zu wie später dann, vorbereitet bei Brunelleschi, ent- |494| schieden im 16. Jahrhundert, den *Nischen.* Diese gehören zu den *"Wirkungsmitteln"* ihrer Zeit. In der Verräumlichung der Mauermasse durch Ausdehnung und Ausbuchtung sind sie an der Veranschaulichung des Raumes selbst beteiligt. Sie sind - wie Burckhardt in einem Paragraphen über die "neuen Wirkungsmittel des 16. Jahrhunderts" von ihrer Rolle für die "Verstärkung der Formen" sagt (§51, S. 68) - *"für das Auge"* da:

> "Wie die stärkere Plastik der vortreibenden Teile, so wirkt sie zurücktretend; ihr Schatten ist wie der aller Rundflächen der schönste" (S. 69; vgl. oben S. 450f. / 339f.).

Erst damit ist ausgesprochen, was die Verringerung der Mauermasse *hier* bedeutet: das Gegenteil nämlich jener *Funktionalisierung* der Bauträger, durch die das nordisch-gotische Kreuzgewölbe in eine Analogie zu der tektonischen Masselosigkeit des griechischen Peripteraltempels tritt. Die Kathedrale löst die römische Mauermasse auf, indem sie die Konstruktion des Baugefüges unverhüllt zur Geltung kommen läßt. "Protorenaissance" und Renaissance dagegen verwandeln das Tragen und Lasten der römischen *Mauermasse* zur selber raumstiftenden "projektiv"-dynamischen und insofern "aktiven" (Anm. 495/1) *Wandmasse.* Sie verwandeln das römische Raumgefüge (des Pantheons wie der Thermen) in das italienische Raumgebilde. Wird im Gerüstbau der Kathedrale die Masse eliminiert, so wird sie in den Proportionen des kubischen 'Rundbaus' (der Kirchen wie der Paläste)

mobilisiert.

Diese beiden - unter sich selbst sehr verschiedenen - Abweichungen von der römischen Antike, die nordalpin-gotische und die nachantik-italienische, nennt Burckhardt gleich im Anschluß an seinen Vergleich des Baptisterium mit dem Pantheon. Der auf den Paragraphen 'San Miniato und das Baptisterium' folgende Paragraph: 'Eindringen und Machtumfang des Gotischen' (§ 18), beginnt mit dem Leitsatz:

> "Mit dem 13. Jahrhundert drang der neue, in Frankreich entstandene Baustil, welchen man den gotischen nennt, auch in Italien ein. Sein Erfolg beruhte nirgends und auch hier nicht auf den Vorzügen seiner dekorativen Erscheinung; er siegte als gewaltigste Form des gewölbten Hochbaus mit möglichst wenig Material" (S. 24). |495|

Der darauf folgende Paragraph: 'Charakter der italienischen Gotik' (§ 19), der zunächst (in seinem ersten Leitsatz) auf die Einwirkung Frankreichs und Deutschlands im "neuen Sieg des Longitudinalbaues an den Kirchen" verweist, macht die Verwandlung der nordischen zur "italienischen Gotik" zu seinem mittleren Leitsatz. (Ein dritter Leitsatz nennt dann noch das für Burckhardt wichtigste Merkmal dieser Verwandlung: die Verbindung von Kuppelbau und Langschiff und deren Konsequenz in der Isolierung des Turmbaus; vgl hier S. 504f. / 380f.). Der Grundzug der Verwandlung ist schon in einer Notiz des vorausgehenden Paragraphen angedeutet:

> "Man nimmt dem Jacopo Tedesco und den übrigen die neuen konstruktiven Prinzipien aus den Händen, um etwas ganz anderes damit anzufangen" (S. 24).

Mit den neuen Prinzipien wird etwas ganz anderes, also etwas nicht Konstruierbares angefangen. Auf das zuerst genannte Merkmal der Verwandlung, die italienische Verbindung des gotischen Longitudinalbaues mit dem Zentralbau, werden wir später (unter c II) eingehen. Die Abkehr von den kostruktiven Prinzipien ist auch schon - wie etwa im Dom von Florenz (hier S. 221f. / 174f.) - am Longitudinalbau selber zu erkennen. Der mittlere Leitsatz des Paragraphen über die italienische Gotik innerhalb des Kapitels über die "Protorenaissance" lautet:

> "Im Longitudinalbau aber wird das eben übernommene konstruktive Programm sofort nach allen Seiten hin verändert, ja völlig gesprengt, und weite Spannungen, geringe Zahl der Stützen, oblonge Einteilung der Nebenschiffe, geringe Höhe der Obermauern des Mittelschiffes treten an die Stelle des unbedingten Hochbaues, der Vielheit der Stützen, des hohen Mittelschiffes und der quadratischen Einteilung der Nebenschiffe. Statt der Entwicklung der Form nach oben wird die Schönheit der Räume, Flächen und Massen das Ziel der italienischen Architektur überhaupt" (S.

25).

Die Schönheit der Räume, Flächen, Massen tritt in demselben Maße hervor, wie die *konstruktiven Prinzipien* zurücktreten. Gleich die erste erläuternde Bemerkung der Ausführung dieses mittleren Leitsatzes (die sich an das hier zuerst genannte Beispiel: Jacopo Tedescos Dom in Arezzo, anschließt) lautet: |496|

> "Das sichtbare Gerüstwesen der nordischen Gotik, Strebepfeiler und Strebebogen usw., wird hier kaum angedeutet, ja eher versteckt" (S. 25).

In dem letzten Paragraphen des Kapitels über die Formenbehandlung der Frührenaissance (§ 48), der von dem "Widerwillen der Renaissance gegen das Kreuzgewölbe" handelt (s. hier S. 400 / 300) kennzeichnet Burckhardt den Unterschied in der Geltung wie in der Gestalt des *Gewölbes* zwischen dem "Gotischen des Nordens" und dem Beginn der Renaissance in Italien, indem er den "*aus Pfeilern emporsteigenden Gurten und Rippen"* der Gotik die Unterbrechung der konstruktiv-funktionalen Zusammenhänge "durch starke Horizontalen", durch "antikes Gebälk" über den Stützen und damit der Gestaltung des Gewölbes als einer *"deckenden Masse"* gegenüberstellt. Diese findet ihren "strengen Detailausdruck" in der *"römischen Kassette*", ihren reicheren in einer "rasch und hoch entwickelten" *"dekorativen Kunst"* (S. 65).

Wenn sich das Ziel der italienischen "Architektur überhaupt" als"die Schönheit der Räume, Flächen und Massen" kennzeichnen läßt, dann ist damit (wie in diesem Einleitungskapitel über die"Protorenaissance" schon die Übereinstimmung der beiden "Gotik"-Paragraphen mit dem vorausgehenden Vergleich zwischen dem Baptisterium und dem Pantheon zeigt) die doppelte Unterscheidung der italienischen Renaissance: sowohl von der Tektonik der griechischen und römischen Antike als auch von dem Gerüstbau (der konstruktiven Struktur) der nordischen Gotik, umschrieben. Will man diesen der Antike wie dem nordalpinen Mittelalter gegenüber neuen "Motiv"-Kern der Renaissance-Architektur an einem Zeichen demonstrieren, dann bietet sich dafür die verschiedenartige Verwendung *der Säule* an.

Zuerst eine Bemerkung Burckhardts zur *Übernahme* dieses antiken und mittelalterlichen Baumotivs. Gleich zu Beginn des Kapitels über die 'Protorenaissance' beschließt Burckhardt die erste Formulierung des Leitgedankens dieses Kapitels, seinen Vorbehalt gegen den Ausdruck *rinascita,* der "die freie Orginalität, womit das wiedergewonnene Altertum aufgenommen und verarbeitet wird", "nicht zu ihrem Rechte" kommen läßt (s. hier S. 413f. / 310f.), |497| mit einer ausführlichen Bemerkung über die *Begeisterung für die Säule:*

> "Rom und Toscana bleiben zunächst der altchristlichen flachgedeckten Säulenkirche, der Basilika treu; sie vernutzen viel mehr antike Bauteile und

müssen dieselben, wo sie fehlen, genauer nachbilden. So stirbt besonders die Begeisterung für die Säule nie aus; die Fassaden der toscanischen Kirchen bedecken sich mit mehreren Säulenreihen übereinander oder mit deren Nachahmung als Blindgalerien von Halbsäulen. Am Turm von Pisa die schönste Verklärung, deren seine zylindrische Form fähig war: sechs lichte Säulenhallen übereinander" (§ 16; S. 22).

Inwiefern damit exemplarisch die allgemeine Veränderung bezeugt ist, die Burckhardt zuvor notiert hatte: "die Rolle ganz eigentümlich modernen Geistes, welche bei der großen Bewegung [der "rinascita"] sich mit offenbart", kann der Leser hier nur vermuten. Ausgesprochen ist sie an späterer Stelle. In dem Kapitel über 'die Formenbehandlung der Frührenaissance' hat der dritte Paragraph (§ 35) das Thema 'Die Säule, der Bogen und das gerade Gebälk'. Danach offenbart sich der moderne Geist in einer *neuartigen* Begeisterung für das alte Motiv der Säule. Das "Lehrbuch *Albertis*" (vgl. § 63; hier S. 491 / 370) wird hier der "wahren Aufgabe" gerecht. Die Renaissance folgt bei der Verwendung der Säule den *"Gesetzen ihrer optischen Erscheinung*". Und das ist - ohne daß Burckhardt hier darauf einzugehen brauchte - nicht das maßgebliche Motiv des antiken und erst recht nicht des nordisch-gotischen Gebrauchs der Säule. (Im Hellenismus und im späten Rom finden sich erste Ansätze einer solchen "optischen" Verwendung der Säule, sowohl nach ihrer Einzelerscheinung wie nach ihrer Reihung.)

Mit einer Erinnerung an den Paragraphen über Alberti in dem vorausgehenden Kapitel 'Die Theoretiker' (§ 30), wo er notiert hatte:

"Von der Schönheit der Säule ist Alberti wie die späteren Theoretiker bis zum lauten Enthusiasmus durchdrungen" (S. 41),

bemerkt Burckhardt jetzt: |498|

"Die Begeisterung für die Säule als solche § 30. Von den Gesetzen ihrer optischen Erscheinung weiß Alberti u.a.: daß Säulen, wenn sie sich von der Luft abheben, schlanker erscheinen als vor einer Wand und daß schon deshalb die Ecksäule entweder dicker gebildet werden oder mehr Kannelüren erhalten müsse, was optisch denselben Dienst tue. (Letzteres aus Vitruv IV, 4, aber in neuer Anwendung.) (§ 35; S. 47.)

Erich Hubala sieht den "prinzipiellen Gegensatz" der Renaissance zum Mittelalter daran deutlich werden, daß die Bauglieder Proportionen dienen, die "für den Anblick" gedacht sind. "Das Verhältnis von Ornament und Bau regelt sich ganz neu. 'Ornament' ist nun jede Vokabel dieser Formensprache, auch die 'Stütze', denn sie wird ja als Bildwerk aufgefaßt" (S. 10).

Für dieses *Bildwerden der "Stütze"* können hier nochmals die Kirchen *Brunnelleschis* als Beispiel dienen. "In der Kirche S. Spirito wird die Säule ein vorbildliches Strukturelement, eine ideale Form, die ihren eigenen Raum schafft, vergleichbar der menschlichen Figur in der Kunst Masaccios" (Fanelli, S. 74). (Anm. 499/1) - Burckhardt selbst führt - in dem Kapitel über 'die Komposition der Kirchen' - *San Lorenzo* und *Santo Spirito* als Zeugnisse für den "großen Eindruck" an, den "die florentinischen Basiliken der Protorenaissance" auf Brunelleschi machen. Der Passus (der im Fortgang an S. Spirito die Auflösung der Wände 'in halbrunde Nischen vermerkt (s. hier S. 488 / 368), beginnt:

> "Vorzüglich an S. Lorenzo entwickelt er die ganze Macht und Bedeutung seines Säulenbaues mit Bogen und die volle Reife des Raumgefühls. (Das Intervall von Säule zu Säule gleich dem von der Säule zum entsprechenden Wandpfeiler und gleich der Hälfte des Mittelschiffes)" (§ 74; S. 109).

[B 32/2] Was man mit Burckhardt beim Inneren von S. Lorenzo und S. Spirito das *raumbildende Gesetz der optischen Erscheinung* nennen könnte, das findet seine Bestätigung in dem Verhältnis der florentinischen Frührenaissance auch zum Äußeren einer Kirche. Das gilt schon von dem (1419 begonnenen) *Portikus des Findelhauses* [B 28], der in dem ausdrücklichen Bezug zu dem Platz, mit dem er das Innere |499| der 'Ospedale degli Ignocenti' verbindet, die Absicht des Architekten, "eine befreiende Raumwirkung hervorzurufen", erkennen läßt. (Anm. 500/1) Wenn Burckhardt in dem Paragraphen über den 'Platz im monumentalen Sinn' (§ 114; vgl. hier S. 377 / 282) notiert:

> "In Florenz gestaltete sich der Annunziatenplatz erst im Lauf der Zeit symmetrisch, indem zu Brunellescos Halle der Innocenti ein Gegenstück durch Antonio da Sangallo d.ä. erbaut wurde",

so wird die Mustergültigkeit, die der Halle Brunelleschis für die spätere Gestaltung des Platzes zukam, allenfalls angedeutet. Brunelleschis - leider niemals ausgeführter - Plan von Santo Spirito zum Arno einen Platz anzulegen, wird dagegen von Burckhardt an derselben Stelle ausdrücklich als ein Zeugnis für den an diesem Ort zu dieser Zeit erwachten Sinn für bildhafte Wirkung angeführt:

> "Die Anlage eines Platzes zugunsten des Anblicks eines Gebäudes wurde in Florenz wenigstens frühe erstrebt; *Brunellesco,* welcher zwischen dem Chor von S. Spirito und dem Arno einen Platz verlangte" (§ 114; S. 172).

Das "Gesetz der optischen Erscheinung" der Bauglieder, das im Inneren einer Kirche die "volle Reife des Raumgefühls" erwirkt, die Anlage eines Platzes "zugunsten des Anblicks eines Gebäudes", die Galerien des Baptisteriums in der Protorenaissance (ähnlich in der Hochrenaissance: die Nischen von Bramantes Tempietto, § 69; hier S.

451 / 338) "wesentlich für das Auge da, ein Zugeständnis an den schönen Schein": der Raum des Baus ist hier der Raum der *ars*, des *Bildes*. Dieses "Bild" ist seinerseits aber, im Unterschied zur nachbarocken Optik, immer noch wirkliche Plastik (wie die des Tempietto), wirkliche Rundung (wie die des Baptisteriums), wirklicher Platz (in den Plänen Brunelleschis nicht anders als beim Marcus-Platz vor der napoleonischen Nivellierung des Westflügels der Prokuratien (Anm. 500/2) oder der Piazza Navona), wirkliches Raumgefühl erwirkend und nicht nur 'Raum'-Vorstellung imaginierend. Diese doppelte Abgrenzung: gegen den Welt-Ort des Tempels, den Himmels-Raum der Kathedrale einerseits, das mediale 'Bild', die bloße Optik andererseits, soll hier als *Bild-Raum* bezeichnet werden. Damit |500| möchte Burckhardts Name "Raumstil" in seiner kategorialen Bedeutung wiedergegeben werden. Was den "Raumstil" den ihm eigenen Doppelcharakter der *Bildhaftigkeit* und damit des auf die Tätigkeit des Sehens Angewiesenseins (im Unterschied zu den früheren "organischen Stilen") einerseits, der *Mehrdimensionalität* und damit Gegenwärtigkeit (im Unterschied zu den nachfolgenden Realitäts- und Intentionalitäts-Imitationen) andererseits verleiht, kann man mit dem Merkmal, das Burckhardt am Schluß des wichtigsten der drei "Raumstil"-Paragraphen (§ 32) dieser "Stil"-Kategorie zuschreibt, und das "in der Renaissance" seine "volle Höhe" erreicht hat, *"Raumschönheit"* nennen.

3. "Organische Stile" und "Raumstil"

Diese thematische Schlüsselstelle des Baukunst-Buches fällt mit seiner methodologischen Schlüsselstelle zusammen (vgl. hier S. 391-394 / 293-296). Nach den Bemerkungen zu Alberti (§ 30), seinen "Nachfolgern bis auf Serlio" (§ 31) und die "bauliche Phantastik" des Polifilo (Anfang von § 32) lautet das Fazit dieses kurzen 'Theorie'-Kapitels - in seinem Leitsatz und seiner Ausführung - :

> "Indes werden weder Theoretiker noch Poeten so klar, als wir es wünschen möchten, von dem großen Obergang reden, der sich unter ihren Augen und zum Teil durch sie selbst vollzieht. Teils sind sie sich der Dinge nicht bewußt, teils verstehen sich diese für sie von selbst. Eine spätere Zeit erst konnte *die Renaissance als den Stil der Verhältnisse in Raum und Flächen* im Gegensatz zu allem früheren erkennen.
>
> Der Raumstil, der das neue Weltalter in der Baukunst mit sich führt, ist ein exkludierender Gegensatz der organischen Stile, was ihn nicht hindert, die von diesen hervorgebrachten Formen auf seine Weise aufzubrauchen. - Die organischen Stile haben immer nur Einen Haupttypus, der griechische den oblongen rechtwinkligen Tempel, der gotische die mehr- |501| schiffige Kathedrale mit Fronttürmen. Sobald sie zur abgeleiteten Anwendung, namentlich zu kombinierten Grundplänen übergehen, bereiten sie sich vor, in Raumstile umzuschlagen. Der spätromanische Stil ist schon nahe an diesem Übergang und entwickelt eine

bedeutende Raumschönheit, die dann im byzantinischen, römischen und italienischgotischen Stil in ungleichem Grade weiterlebt, in der Renaissance aber ihre volle Höhe erreicht" (§ 32, zweite Hälfte; S. 42 - 44).

Von den "organischen "Stilen" der Baukunst wie dem des griechischen Tempels oder dem der gotischen Kathedrale unterscheiden sich die "Raumstile" (wie der der Renaissance oder - wie wir ergänzen dürfen - der des Barock) dadurch, daß sie von jenen *"abgeleitete* Stile" sind. Der Grundzug der italienischen Renaissance ist danach nicht die Annäherung an die 'Antike' und Abkehr vom Mittelalter' (also ihr 'Klassizismus'), sondern das eigentümliche 'Renaissance'-Prinzip als solches: die von anfänglichen Stilen *abgeleiteten* Einzelformen auf eine - sich selbst als 'rinascita' verstehende - *neue Weise* "aufzubrauchen". Um eine 'Renaissance' wie diejenige des Italien der "Protorenaissance" und des 15. und 16. Jahrhunderts zu studieren, kann es dann nicht darauf ankommen, auf das je und je übernommene zurückzugehen. Es wird vielmehr darauf ankommen, auf die Umwandlung zu achten, in der - wie das Beispiel der Säule zeigt - das Alte "aufgenommen und verarbeitet" wird (§ 16; hier S. 497 / 375). Die Paragraphenfolge über den "*Zentralbau*", mit der Burckhardt das Kapitel über 'die Komposition der Kirchen' beginnt, wird selber mit dem Leitsatz eingeleitet:

"Die Renaissance konnte keinen eigenen organischen und auch keinen eigenen sakralen Stil ausbilden im Sinne des griechischen Tempelstils und des nordisch-gotischen Kirchenstils. Sie wendet im Kirchenbau die antiken Formen und Anlagen an aus Bewunderung, weil sie dieselben für das Vollkomendste hält, braucht sie dann aber ohne Bedenken auch im Profanbau" (§ 61; S. 84).

Das damit angesprochene Verhältnis zwischen Kunst und Religion, zwischen Heiligkeit und Schönheit, um dessentwillen Burckhardt in dieser Paragraphenfolge über den Zentralbau an die früher |502| notierte Unterscheidung von "organischen Stilen" und "Raumstil" erinnert, wird uns in dem folgenden Stück (c II) noch beschäftigen. Hier achten wir zunächst nur auf Burckhardts Gebrauch des Namens *"Raumstil"* als der positiven Qualifizierung jener Gattung von "Stilen", die als*"abgeleitete"* in ihrer Bedürftigkeit (ihrer Angewiesenheit auf die "organischen Stile") bezeichnet sind. Ein "abgeleiteter Stil", so sagt Burckhardt hier in der Ausführung, kann "in entlehnten Einzelformen eigene und neue Gesamtgedanken ausdrücken". Ein Zeugnis dafür ist schon die byzantinische und die romanische Kunst:

"So hatte die altchristliche Baukunst nicht bloß die Einzelformen, sondern sogar die Baustücke von profanen wie von heiligen Römerbauten entlehnt und damit ihr großes Neues geschaffen" (a.a. O.).

Die Konsequenz aus diesem historischen Prototyp von 'Renaissance' gilt auch für den

Kirchenbau der eigentlichen Renaissance:

> "Nun hat aber der abgeleitete Stil seine eigenen und großen Aufgaben, welche ein organischer Stil gar nicht würde innerhalb seiner Gesetze lösen können. - Er hat zunächst als *Raumstil* [Burckhardt verweist dabei auf die Paragraphen 30 und 32 des 'Theorie'-Kapitels] ein *Recht* auf die Formen der vor ihm dagewesenen organischen und anderen Stile und soll sie nach seinem innern Bedürfnis aufbrauchen, wobei ihn sein Genius führen wird ... Charakter und Bestimmung des Baues sind hier nur in der Gesamtform ausgedrückt; das Detail ist dem Heiligtum und dem Profanen gemeinsam" (a.a. O.).

Der "abgeleitete Stil" kann Aufgaben erfüllen, die innerhalb der eigenen Gesetze seiner Vorbilder nicht zu lösen waren, denn er kann vermittelst der "entlehnten Einzelformen" zu einer eigenen und neuen *Gesamtform* gelangen.

Auf diesen Doppelsinn: nicht ohne Ableitung möglich, zugleich aber auch nicht in ihr beruhend, der mit der neuartigen "Gesamtform" den "eigenen und neuen Gesamtgedanken" eines Renaissance-Bauwerkes ausmacht, zielt Burckhardts Name "*Raumstil*" ab. Die Einzelformen der Vorbilder werden - ähnlich wie im früheren Mittelalter die "Baustücke" der Vorgänger - als Faktoren einer neuen Einheit "aufgebraucht". Diese Einheit *ist* das, was hier |503| *"Raum"* heißt. Bei dem Ausdruck "Raumstil" wie bei dem der "organischen Stile" muß man den wechselseitigen Kontrastbezug heraushören, um die Brauchbarkeit dieses Begriffspaares zu erkennen,- das gewöhnlich in dem Magazin längst überholter Anfangsversuche der Stilgeschichtsschreibung verwahrt bleibt.

In dem Paragraphen 'Wesen und Anfang des Palastes der Renaissance' (§ 90) erläutert Burckhardt die Leitsatz-Bemerkung, "die ideale, allgemeine Aufgabe des Zivilbaues" spreche sich am klarsten an Privatpalästen aus, weil diese "die Einheit des Willens und des Zweckes an der Stirne tragen" (vgl. hier S. 445 / 334), in der Ausführung:

> "Einen Organismus im strengern Sinn kann man von dem Palazzo nicht verlangen, da das Viele und Verschiedene, das er umfaßt, sich eben nicht als Vieles, als Kongregat ausdrücken darf, sondern einer großen künstlerischen Fiktion untertan wird" (S. 139).

Diese neue Art von Einheit, die *"Raum"-Einheit,* kann an dem Kontrast zu einem peripher erscheinenden Bauteil "organischer" Architektur demonstriert werden, der - als *nicht* in einer Umwandlung "verbrauchbar" - das Gegenstück zu dem "Renaissance"-Paradigma *der Säule* darstellt. Das ist der mittelalterliche *Turm*. Schon in der "italienischen Gotik", deren Ziel bereits die "Schönheit der Räume, Flächen, Massen"ist (§ 195, S. 25; vgl. §131; hier S. 388 / 291) wird der Turm von der Kirche getrennt:

> "Der Kuppelbau" "als höchste Potenz, welche die Architektur kennt", machte "die Mitherrschaft des Turmbaues unmöglich, so daß die Fassaden frei und für jede Art von Schmuck zur Verfügung blieben" (§ 19; S. 26).

In dem Kapitel 'Die Komposition der Kirchen' ist ein ganzer Paragraph dem 'Glockenturm der Frührenaissance' gewidmet (§ 78). Sein Leitsatz lautet:

> "Der Glockenturm, im Mittelalter meist getrennt von der Kirche, aber bisweilen als mächtiges Prachtstück behandelt, ist für die Renaissance im Ganzen nur ein notwendiges übel" (S. 120) .

In Fällen, "wo der Kirchturm zugleich als Stadtturm eine edlere Gestalt verlangte", bewies die Renaissance bei dem Versuch, "ihn mit antiken Ordnungen und zwar mit mehreren übereinander zu be- |504| kleiden", "große Ratlosigkeit, zumal in Betreff des oberen Abschlusses".

> "Hier erscheint das nordisch Gotische, dessen Turm lauter organisches Leben und das Vorbild der ganzen Formenwelt ist, im unvergleichlichen Vorteil" (S. 121).

Daß sich die erste und die am weitesten reichende Bemerkung von Burckhardts Gegenüberstellung zweier "Stil"-Gattungen am Beginn des Kapitels über 'die Theoretiker', in dem *Alberti* gewidmeten *Paragraphen 30* findet, hat selber einen doppelten Grund: einerseits den (im letzten der drei Paragraphen dieses Kapitels - s. hier 393f. / 294f. - genannten) der hermeneutischen *Theorie-Grenze* (von den zeitgenössischen Theoretikern kann das Epochen-Bewußtsein der Nachgeborenen nicht erwartet werden), andererseits den der eigenen hermeneutischen *Selbst-Transzendenz,* die der Theorie, wie hier, für die Nachgeborenen zukommen kann. Wo nämlich der Zeitgenosse und Mitbegründer der Epoche - wie in diesem Fall Alberti - überzeugt ist, das Neue gegenüber der (nordischen) Gotik sei die Wiederkehr des(römischen) Alten, zeigen diese Schriften dem modernen Leser das von der bewunderten Antike ebenso wie vom gescholtenen Norden Abweichende der neuen Kunsttendenz. Man muß sie nur 'gegen den Strich' lesen. Burckhardt gibt hier das Fazit einer solchen Art der Lektüre, indem er (in der Ausführung) auf den - schlechthin unantiken - Zusammenhang verweist, in dem das theoretische Hauptwerk Albertis sein Lehrbuch über die Architektur, mit seiner früheren Schrift 'über die Malerei' steht.

Mit dieser Jugendschrift nämlich kommt der neue "*malerische Standpunkt*" aller bildenden Künste zur Sprache:

> "In der ... Jugendschrift delle pittura leitet er sogar die Baukunst von einer präexistierenden Malerei ab: der Baumeister habe erst von dem Maler seine Säulen

> und Gebälke gelernt; - die stärkste Aussage für den malerischen Standpunkt der Frührenaissance gegenüber den Bauformen (§ 30; S. 40). |505|

Und umgekehrt zeigt Alberti dem modernen Leser in seinem "Hauptwerk" *de re aedificatoria* mit dem

> "Gesetz der Abwechslung, des anmutigen Kontrastes in Verbindung mit der Symmetrie" (Beispiel: die "Schönheit der Säule"),

durch seine

> "ästhetische Festsetzung der kubischen Verhältnisse der Innenräume"

und schließlich - wie sehr auch immer seine "allgemeine Bauästhetik" "durch Einmischung älterer Definitionen getrübt" ist - mit seinem "höchsten Ausdruck"

> *"concinnitas,* d.h. wohl das völlig Harmonische" (S. 40f.),

die eigene *Raum-Dimension,* die den "malerischen Standpunkt" *der Renaissance* (und des Barock) als einen immer noch *architektonischen* von der modernen Optik unterscheidet.

Der Leitsatz, der diesem Thesenüberblick über das theoretische Werk Albertis vorausgeht, lautet:

> "Die gotische Baukunst war lauter Rhythmus der Bewegung die der Renaissance ist Rhythmus der Massen; dort sprach sich der Kunstgehalt im Organismus aus, hier liegt er wesentlich in den geometrischen und kubischen Verhältnissen. Alberti beruft sich daher nicht auf Triebkräfte, die im Einzelnen ausgedrückt sein müßten, sondern auf das Bild, welches der Bau gewährt, und auf das Auge, das dieses Bild betrachtet und genießt" (S. 40).

Ein *"Rhythmus der Bewegung"* ist ebenso wie die eschatologische Bewegung des gotischen Kirchenschiffs in der Richtung zum Chor und die vertikal-aufsteigende Bewegung des mittelalterlichen Baugerüstes auch der Säulentanz des "oblongen rechtwinkligen Tempels" (hier S. 501 / 378) und das Spannungsspiel, der Polemos zwischen Basis, Stand und Dach, die Bewegungsvielfalt also, wie sie Burckhardt am Poseidon-Tempel zu Paestum im 'Cicerone' beschreibt (hier S. 213-216 / 167-170). Der *"Rhythmus der Massen"* dagegen, das sind die "geometrischen und kubischen Verhältnisse", in denen Boden und Kuppel, Säulen und Bögen, Nischen und Schmuck einen Raum für "das Auge" darbieten. Dieser Bild-Raum braucht die selber bildend-bauende Aktivität des Betrachters, um zum |506| Stand zu gelangen. Das Bild, "welches der Bau gewährt", entsteht nur mit dem Auge, "das dieses Bild betrachtet

und genießt".

Ein von Burckhardt erst im Alter verfaßter Zusatz zu dieser Notiz (der in späteren Auflagen als *§ 32 a* den Schluß des Kapitels über 'die Theoretiker' bildet) demonstriert die "Bild"-Struktur des "Raumstils", die Gestaltung des Bauwerks für "das Auge", an den *'Baulichkeiten in den Gemälden'.* Hier lautet der Leitsatz:

> "Eine weitere Kunde des Baugeistes der Renaissance in ihren jeweiligen Wandlungen ist zu gewinnen aus den in der Malerei dargestellten Architekturen, indem dieselben ungehemmt auch solche Gedanken verwirklichen, welchen die Ausführung versagt war" (S. 44).

Von den verschiedenen Zeugnissen dieses "malerischen" Baugeistes der Renaissance, die Burckhardt in der Ausführung (in chronologischer Abfolge) skizziert, nennen wir hier das erste und die beiden letzten:

> "Perspektivische Idealansichten seit Brunellesco, welcher laut Vasari zunächst vorhandene Gebäudegruppen, wie z. B. die Umgebung des Baptisteriums und des Signorenpalastes vollkommen linienrichtig aufnahm (Anm. 507/1), daneben aber den Intarsiatoren die Darstellung von Gebäuden beibrachte, und diese waren und blieben perspektivisch genaue Zentralbauten."

> "Mit dem 16. Jahrhundert sofort bei Raffael die berühmte Räumlichkeit der Schule von Athen, nach einer Skizze von Bramante... - Zugleich an Wänden und Sälen gemalte Hallenprospekte als Scheinerweiterungen des Raumes, ja mit der Absicht der Täuschung. (Baldassare Peruzzi im ersten obern Saal der Farnesina; schon bei ihm dieselbe Kunst im Zusammenhang mit der Szenenmalerei für die Theater.) ... Durch den fortdauernden Zusammenhang mit der allmählich sehr wichtigen Theatermalerei blieb auch der Prospekt in Fresko noch immer in einer gewissen Höhe und ergänzt nun für die geschichtliche Betrachtung des allgemeine Bild des Barocco" (S. 44). |507|

Erich Hubala sieht in Burckhardts Begriff des "Raumstils" eine Möglichkeit, die künstlerische Epoche der Baukunst, die von den Frühwerken Brunelleschis bis zu den Spätwerken Balthasar Neumanns einen gegen das Vorhergehende wie das Nachfolgende einschneidenden inneren Zusammenhang darstellt, in ihrer Einheit zu benennen. Mit Ausschnitten aus dem Abschnitt *'Renaissance und Barockarchitektur als Raumstile'* in der Einleitung zu seinem Buch 'Renaissance und Barock' in der Reihe 'Epochen der Architektur' (1968) beschließen wir diesen Versuch, Burckhardts "Raumstil"-Begriff aus dem Text- und Beispielumkreis seines Baukunst-Buches zu erläutern.

Hubala beginnt den Passus mit einem Hinweis auf das Innere der Peterskirche, um

nach einer generellen Kennzeichnung der Baustruktur von italienischer Renaissance und europäischem Barock als einer Vielfalt von "Raumstilen" eben diese Vielfalt als die Entfaltung einer "gemeinsamen künstlerischen Problemstellung" durch Hinweise auf Werke Albertis, Raffaels, Michelangelos, Palladios, J. M. Fischers und Balthasar Neumanns anzudeuten. Damit bereitet er zugleich auf Umkreis und Gruppierung der einhundert in dem Buch abgebildeten und besprochenen Beispiele vor. Wir können uns hier auf das Ausgangsbeispiel jenes Schlußpassus der Einleitung und die allgemeine Kennzeichnung beschränken.

"Wer die römische Peterskirche aus eigener Anschauung kennt, wird vielleicht erstaunt sein zu hören, daß in der Tambourkuppel von der lichten Weite des Pantheon die fünfschiffige Kathedrale von Bourges und darunter das ganze Ulmer Münster Platz finden könnte. Die Lehre dieses Gedankenexperiments ist klar. Der Eindruck im Innern von St. Peter hängt nicht mehr allein von den faktischen Ausmaßen ab und wird nicht bestimmt von der Konstruktion, sondern von Verhältnissen, welche von der Gliederung der kolossalen Architektur erst hervorgerufen sind. Alles wirkt hier zu einer einzigen, endlichen, konzentrischen und gegliederten *Raumgestalt* zusammen." |508|

"Solche Erfahrungen ... erklären das Urteil Jacob Burckhardts, der zur Unterscheidung von der Gotik die Renaissance einen 'Raumstil' nannte, was füglich auch für den Barock zutrifft. 'Raum', dieses unbequem gewordene, weil unsinnig mißbrauchte Wort, bezeichnet hier nicht eine physikalische oder philosophische Kategorie, sondern die baukünstlerische Gestalt, die wir im Anblick auffassen und sympathisch verstehen. Sie ... stellt eine neue Möglichkeit europäischer Baukunst dar. Diese Gestalt ist endlich, deshalb vermag sie mit uns zu kommuni- zieren; sie ist konzentrisch, deshalb löst sie die auseinanderstrebenden Dimensionen der Höhe, der Breite und der Länge in einer anschaulichen Qualität der *Weite* auf; sie gliedert, zeigt sich also auch im partiellen Anblick als ein Ganzes, das mehr ist als die Summe der wahrgenommenen Teile.

Die neue Möglichkeit, Raumgestalten zu schaffen, erklärt vieles in [dieser] Epoche. So z. B. die Bedeutung der Perspektive und des optischen Maßstabs für die Baukunst, die bildmäßige Erscheinung von Außenbau und Innenraum, die nicht dazu verführen sollte, vom Verlust des Architektonischen hier zu sprechenein neuer Begriff von Architektur vor- liegt. Man versteht unter dem Aspekt des Raumstils, daß diese Epoche in Italien ihren Ursprung hatte, wo bereits die Kirchenräume des späten Mittelalters eine Ahnung von Raumgestalt geben ...

Es liegt in der Natur dieser Raumstile [bis zum Ende des Barock] daß sie jedes überlieferte Bauschema der Sakralarchitektur für ihre Zwecke nutzen konnten und so schließlich zu der Verbindung, Kreuzung und Ineinanderbildung dieser Schemata gelangen mußten" (Hubala, S. 11f.) |509|

II "Allgemeine Ansicht vom Kirchenbau"

1 Der "Mangel eines besondern kirchlichen Formensystems"

Daß die Kunst der Renaissance im Unterschied zu den "organischen Stilen" ein *"abgeleiteter Stil"* ist, zeigt sich daran, daß sie "keinen eigenen sakralen Stil" "im Sinne des griechischen Tempelstils und des nordisch-gotischen Kirchenstils" ausbilden konnte. Mit dieser *Bedeutung* des Abgeleitetseins beginnt das umfangreichste Kapitel des Baukunst-Buches 'Die *Komposition der Kirchen'.* Zwar werden die Merkmale des Nicht-"organischen" und des Nicht-"sakralen" in dem Einleitungs-Leitsatz dieses Kapitels nur nebeneinander gestellt (s. hie: S. 502f.), aber nach der Überschrift des Einleitungs-Paragraphen kann an dem Konsequenzzusammenhang der beiden Merkmale, dem äußeren der historischen *Nachfolge,* dem inneren der potentiellen *Profanierung,* kein Zweifel bestehen. Der Einleitungs-Paragraph ist überschrieben: *"Mangel eines besondern kirchlichen Formensys*tems".

Mit dieser Eingangsfeststellung hat Burckhardt die Erfahrung aufgenommen, die die mythisch-religiöse Kunst Griechenlands, die kirchlich-religiöse Kunst des Mittelalters durch eine unüberbrückbare Kluft von der nur noch künstlerischen Kunst, die auch den schönsten Kirchenbauten der Renaissance das Gepräge gibt, getrennt sieht. S. Croce oder S. Maria Novella innerhalb von Florenz, Siena innerhalb der Toscana, Ravenna innerhalb Italiens: das ist jeweils mehr als bloße Kunst. Das ist für den modernen Besucher aus Frankreich oder Deutschland um desselben Ernstes willen akzeptabel, dem diese Bauten einstmals dienten.

Ein solcher *Vorbehalt* gegenüber dem Kunstreichtum und der Kunstvielfalt der italienischen Renaissance zeichnet gerade diejenigen Besucher aus, die außerhalb der Bildungs- und DiskussionsBetriebsamkeit Orte suchen, an denen sie, erwartet oder unerwartet, verweilen können. Das ist keine Verwechslung von Kunst mit Religion, keine touristische Bekräftigung der Konfession - die läßt sich zu Kirchenfesten vor der Peterskirche leichter erfüllen. Es ist die Unterscheidung zwischen Fülle und Fassade |510| angesichts der *Komposition* der Kirchen, die Unterscheidung von Ernst und Spiel angesichts des kirchlichen *Formensystems.* An diesem durchaus künstlerischen und nur nicht lediglich bildungsgeschichtlichen Maßstab gemessen, scheint der Abstand zwischen dem Inneren von S. Croce und der Pazzi-Kapelle, zwischen S. Maria Novella und S. Spirito in dem gleichen Maß unüberbrückbar zu sein, wie umgekehrt Ravenna und Trier, die Reichenauer Buchmalerei und Ikonen Andrej Rubljows in demselben Daseinsernst verbunden sind.

Als ein Zeugnis dieses Burckhardt nahen Maßstabs kunstgeschichtlicher Studien stehe hier die Kennzeichnung florentinischer Architektur der Frührenaissance durch den einstmaligen Freiburger Kunsthistoriker *Kurt Bauch.* In dem 'Renaissance'-Kapitel seines Buches 'Abendländische Kunst' von 1952 (Anm. 511/1) hebt er die mit Masaccio beginnende, in Raffaels 'Schule von Athen' kulminierende neue "Anschauung" der zentralperspektivischen *"Bildbühne"* der Renaissance-Malerei hervor (S. 181). Diese "Grundsätze der Sichtbarkeit" (S. 182) prägen auch die Architektur der Renaissance. Bauch zeigt das an Masaccios "Zeitgenossen" *Brunelleschi.*

"Brunelleso hat, als er die Verkürzungen der Kuben im Bilde in ein lehrbar-lernbar festes Schema brachte, die Kunst des Mittelalters beendet, indem er sie grundsätzlich auf das Betrachtetwerden statt auf das Bedeuten aufbaute. Und das gilt nicht nur für die darstellenden Künste, sondern gerade auch für Brunellescos eigentliches Feld, die Baukunst. - Brunellescos Frühwerk, die *'Alte Sakristei'* von S. Lorenzo, wirkt in ihrer Schauwand wie eine Rationalisierung von Giottos Arenakapelle. Aber jetzt ist alles mathematisch geworden: Quadrat, Halbkreis, Kreis, sphärische Dreiecke, Halbkugel fassen den Raum ein. Die Zeichnung der Sakristei wiederholt sich genau in der ebenfalls quadratischen Chorkapelle." Die Pilaster sind "Bestandteil einer reinen Scheinarchitektur, einer vorgeblendeten 'Ordnung', die nicht mehr ihrem Tun, sondern ihrem Aussehen nach Folgerichtigkeit hat. Darin aber erscheint alles einzeln und vollständig, genormt, auswechselbar. In den geometrischen Verhältnissen und der Einheit des Aspektes liegt das Besondere dieses umwälzenden Baues." |511|

Gegenüber den altitalienisch-byzantinischen Vorbildern Brunelleschis, S. Miniato und dem Florentiner Baptisterium, war das Neue "die wissenschaftliche Rationalisierung, das gleichmäßige kühle Licht. Die neue heitere Verstandesklarheit verabscheute die unreinen, der gotischen Funktionsstrenge, dem bunten, starren Byzantinismus verhafteten Formen und stellte sie frei in gelöster Sichtbarkeit dar. Eine Kirche wie *S. Spirito* sieht gegenüber S. Maria Novella zunächst wie eine byzantinische Basilika aus, und alle einzelnen Elemente lassen sich dort nachweisen. Allein das unsichtbare Netz der geometrischen Zeichnung, das Ineinandergreifen aller Teile, der Rhythmus der imaginären Quadrate und Würfel, das entstammt als Prinzip dem nordischen Mittelalter. Nur daß es nicht mehr konstruktive Notwendigkeit ist, die diese Formlogik bewirkt, sondern eine rein künstlerische Bemessung der Form nach den Forderungen der Sichtbarkeit" (S. 182 f.). - "In völliger Sichtbarkeit, hell, zwischen genauen Grenzen erstreckt sich das Ganze ... Das Seitenschiff ist durchlaufend um die Querarme und auch um das Quadrat jenseits der Vierung herumgeführt ... Es gibt keinen Chor. Der Altar - ursprünglich bescheidener als der aufwendige heutige überbau - steht in der Mitte des Vierungsquadrats unter der Kuppel. Das geometrische Bauen ist hier zu einer gläsernen Stereometrie geführt, die jede Richtung aufhebt. - Die Kapellen sind nicht nach Bedürfnis gestiftet und

angebaut, sondern sie sind als Form erdacht. Es sind so viele, wie Joche an jeder Seite des Hauptraumes sind. Richtungslos, bewegungslos, geheimnislos umstehen die haarscharf gezeichneten Fronten den Mittelraum. Der Altar steht, von allen Seiten sichtbar und zugänglich, fast profan ausgesetzt, öffentlich da, von den 40 Altären der Kapelle umstellt. - Der künstlerische Scharfsinn, die Vollendung der Form in der neuen Sphäre der reinen Kunst - das ist das Werk des großen Florentiner Brunellesco" (S. 169). - "Nicht die Kirche, sondern ihre Kunst wurde die eigentliche Sphäre des geistigen Geschehens" (S. 183).

Diese Erfahrung des Unterschiedes von Kirche und Kunst ist in ihrem Ernst vergleichbar der Erfahrung des Unterschiedes von griechischer Kunst und dem humanistisch-klassizistischen Bild von der griechischen Kunst, die den Impuls zu der Basler Erstlingsschrift Nietzsches, 'Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste |512| der Musik', und zwei Generationen später den Impuls zur Erkenntnis der archaischen und frühklassischen Bildkunst der Griechen ausgemacht hat. Wenn Burckhardt den "organischen Stilen" des alten Griechenland und des nordischen Mittelalters die Würde des"Sakralen" zuspricht, einem "abgeleiteten Stil" wie dem der Renaissance einen "eigenen" "sakralen Stil" abspricht, dann ist damit eine solche nach dem *Gewicht* der Formen fragende Erfahrung anerkannt. Und *wir* müssen uns fragen, wie Burckhardts Apologie der Renaissance-Architektur als eines "Raumstils" mit dieser Erfahrung vereinbar ist.

In der Ausführung des Paragraphen, der das Kapitel über 'die Komposition der Kirchen' einleitet, wird diese Apologie zunächst in die Bemerkung gefaßt: es könne

> "ein abgeleiteter Stil" "im Dienst einer nicht minder starken religiösen Absicht stehen [als ein sakraler Stil] und in entlehnten Einzelformen eigene und neue Gesamtgedanken ausdrücken" (S. 84).

Danach ist die Abwesenheit eines "sakralen Stils" noch kein Beweis für die Abwesenheit des religiösen Geistes. Es ist vielmehr

> "sehr bedenklich, ... sich auf die geringere Religiosität des damaligen Italiens im Vergleich mit der gotischen Blütezeit des Nordens zu berufen, ganz als ob man Religiosität und kirchliche Rechtgläubigkeit unserer nordischen Baumeister des 13. und 14. Jahrhunderts genau messen könnte" (a.a. O.).

Die "abgeleiteten Stile" müssen nicht von geringerer religiöser Würde sein, nur weil sie abgeleitet sind. Burckhardt zielt damit auf eine Unterscheidung, die dem Ernst des religiösen Maßstabs gerecht wird, ohne dessen Konsequenz teilen zu müssen, - eine Unterscheidung nämlich der "Ableitungen" selbst."Raumstile" haben nicht nur den *historischen* Gegensatz in Gestalt der "organischen Stile", sondern auch einen substantiellen Gegensatz in Gestalt von 'Stilen', die man *raumlos* nennen könnte. Eine

solche Unterscheidung *innerhalb* der Neuzeit würde derjenigen Unterscheidung innerhalb der älteren Zeiten, innerhalb der "sakralen Stile" entsprechen, nach der Burckhardt selbst |513| den "griechischen Tempelstil" und den "nordisch-gotischen Kirchenstil" von andersartigen "sakralen Baustilen" abhebt, denen der künstlerische Rang des "Organischen" nicht zukommt. Er nennt sie die "bloß sakralen Baustile". (Wenn Burckhardt nur zwei "organische Stile" - wir werden annehmen dürfen: innerhalb des Abendlandes - gelten läßt, und als das Beispiel eines *bloß* "sakralen", eines gestaltungsschwachen "Stils" die "rohen Urvölker" nennt, so braucht die Problematik der Beispielzahl im einen, der Beispielwahl im anderen Fall kein Einwand gegen den *Maßstab* der Unterscheidung zu sein.)

> "Die Schöpfung eines organischen Stiles hängt von einer hohen Anlage und hohem Glück ab, ... und es hat seine Gründe, daß das Phänomen nur zweimal in der Kunstgeschichte vorgekommen ist. - Einen bloß sakralen Stil aber haben auch die rohen Urvölker und es ist ein Aberglaube, daß ein solcher einem Volke oder einer Kulturepoche größere Ehre bringe als ein abgeleiteter Stil, welcher ja im Dienste einer nicht minder starken religiösen Absicht stehen und in entlehnten Einzelformen eigene und neue Gesamtgedanken ausdrücken kann" (a.a. O.).

Muß ein "sakraler Stil" nicht schon darum, weil er sakral ist, von künstlerischem Rang sein, so muß ein *"abgeleiteter Stil"* nicht schon darum, weil ihm die Merkmale eines "*sakralen Stils"* abgehen, im Falle der italienischen Renaissance: weil den Kompositionen ihrer Kirchen "ein besonderes kirchliches Formensystem" fehlt, das Zeichen einer "minder starken religiösen Absicht" sein.

Dieser Gedanke der starken religiösen Absicht im Kirchenbau der italienischen Renaissance trotz der Abwesenheit eines sakralen Stils verbindet alle zweiundzwanzig Paragraphen dieses umfangreichen Kapitels. Das Bindeglied ist mit der Überschrift und dem Eingangsleitsatz des *zweiten Paragraphen* ausgesprochen (wobei das "aber" an den Leitsatz des Eingangsparagraphen anschließt: "Die Renaissance konnte keinen ... eigenen sakralen Stil ausbilden ..." (hier S. 502 / 379). |514|

"§ 62

Wesen des Zentralbaus

> Wohl aber hat die Renaissance die höchste, allem Gotischen wesentlich überlegene Bauform, den Zentralbau, bis nahe an die absolute Vollendung ausgebildet und einer künftigen Religiosität zum Vermächtnis hinterlassen" (S. 85).

Das eigentümlich Erscheinung und Wunsch verbindende Pathos, das diese Bemerkung noch in eine Nachbarschaft zu dem Schlußsatz der 'Cultur der

Renaissance' stellt (hier S. 254 / 196), braucht in seinem Singularitätsanspuch nicht verteidigt zu werden. Wir brauchen nur an Burckhardts früher und später bezeugte Bewunderung der gotischen Kathedrale zu denken. Zwei Jahre nach der Veröffentlichung des Baukunst-Buches, in der Vorlesung über das 'Studium der Geschichte', stellt Burckhardt der gegenwärtigen Kultur der "Sekurität" die "riskirten Zeiten" gegenüber, "deren freie Kraft des idealen Willens in hundert hochthürmigen Cathedralen gen Himmel steigt" (G. S. 133, Z. 17 - 19; WB. S. 48). (Anm. 515/1) Im Blick auf das Ganze des Baukunst-Buches und den Gang dieses Kapitels sieht man, daß hier trotz des exklusiven Tons nur der Renaissance-Zusammenhang von Zentralbau und Religiosität *neben* dem griechischen Tempel und der gotischen Kathedrale als die These des Kapitels ausgesprochen ist.

Die zehn Paragraphen - fast die Hälfte also -, die in diesem Kapitel dem *Langhaus* gewidmet sind (§§ 68 - 77, § 81), haben ihr eigenes Gewicht in der Bestätigung dieser These auch noch aus ihrer scheinbaren Einschränkung: Sechs Paragraphen (§§ 68 - 73), die sich mit verschiedenen Gruppen von Langbau-*Fassaden* beschäftigen, entfalten den Gedanken, daß es eben die Fassade ist, die italienische Liebe zur Pracht der Erscheinung (wie sie sich auch schon in den Fassaden von S. Miniato al Monte oder der Badia in Fiesole ausspricht), die den hauptsächlichen Grund für die Ausbildung von Langhausbauten trotz der Vorliebe der Zeit zum Zentralbau ausmacht (vgl. hier § 15, S. 387 / 290 und 398f. / 299f.). Damit wird diese partielle Abkehr vom Zentralbau in einem *Motiv* erkannt, das in seiner eigenen Geometrie des Bildes mit dem "Raumstil"-Motiv des Zentralbaus trotz der gegenläufigen Aus- |515| wirkung eng verwandt ist. Diesen - untergründigen - Leitgedanken der Paragraphengruppe über die Fassaden spricht Burckhardt zuletzt auch selber aus:

> "Die wahrste Aufgabe der Renaissance, den Zentralbau, konnte, wie hier absichtlich wiederholt werden muß, entweder die Fassaden entbehren oder er ordnete sie dem Ganzen, zumal der Kuppel unter. Die einseitige Ausbildung der hievon emanzipierten Fassade war ein Unglück" (§ 73; S. 107).

Die nächste Paragraphengruppe: über die "innere Anlage der Langkirchen" (§§ 74 - 77), zeigt an der Bedeutung von Kuppel und Mittelschiff (unter den Beispielen auch Albertis s Langhaus von S. Andrea in Mantua [B 33/4] ; § 73), an Kreisbewegungen im Grundriß (wie bei S. Spirito; § 73) den Zug zur Zentralisierung auch beim Langhaus in der Zeit der Renaissance. Der letzte Paragraph dieser Gruppe (§ 77, 'Dreischiffige Gewölbekirchen') demonstriert an Beispielen wie dem Dom von Pavia, der Kirche Pius II. zu Pienza einerseits, S. Giustina in Padua, der Burckhardt die "großartigste Raum-und Lichtwirkung" zuspricht (S. 120), andererseits die beiden folgenden Leitpunkte:

> "Die dreischiffigen gewölbten Kirchen zeigen alle möglichen Formen, Ausschmückungs- und Beleuchtungsweisen. Die schönsten darunter sind solche,

die aus relativ wenigen, den Formen des Zentralbaus sich nähernden Teilen bestehen" (S. 116). - "Die glücklichen Lösungen beginnen da, wo die Longitudinalbewegung des Gewölbes (die Aufgabe des Gotischen) im Wesentlichen aufgegeben wird und das Langhaus sich in lauter einzelne kuppelartige Räume gliedert" (S. 119).

Und schließlich wird auch "das Äußere der Langkirchen" (§ 81) für Burckhardt zu einem Zeugnis dafür, daß die wahre Aufgabe der Renaissance der Zentralbau ist. (In der Ausführung hebt er, als einen Bau "von hohem und einzigem Werte", "die weißmarmorne Kathedrale von Como" hervor, "eines der schönsten Bauwerke Italiens"; S. 127 f.). Der Leitsatz dieses Paragraphen lautet:

"Die Durchbildung des Äußeren an den Langkirchen, abgesehen von der Fassade und vom Chor- und Kuppelbau, der vom Zentralbau entlehnt wird, blieb im ganzen ziemlich vernachlässigt" (S. 127). |516|

Hat man die Beharrlichkeit, mit der Burckhardt an dem Zentralbaugedanken der ersten Hälfte dieses Kapitels auch in den Paragraphen über das Langhaus der Renaissancekirchen festhält, bemerkt, dann begreift man, daß der Leitsatz des vorletzten Paragraphen: *'Allgemeine Ansicht vom Kirchenbau'* (§ 82), auf den Eingangsparagraphen: 'Mangel eines besonders kirchlichen Formensystems', zurückweist. Dessen These: "kein sakraler Stil" und dennoch "nicht minder starke religiöse Absicht", sieht er durch den Gang des Kapitels ausgeführt:

"§ 82

Allgemeine Ansicht vom Kirchenbau

Die Renaissance verläßt sich beim Kirchenbau darauf, daß durch Hoheit und Schönheit des architektonischen Eindruckes ein wahres Gefühl alles Höchsten hervorzubringen sei. Sie bedarf keines sakralen Stiles; ihr souveränes Werk, zumal der Zentralbau, wäre ein Heiligtum in ihrem Sinne auch abgesehen von allem Zweck und auch ohne Kirchenweihe" (S. 128).

2 Die "architektonische Gesamtwirkung"

Der Schlüssel in Burckhardts Erklärung seiner Behauptung, die Baukunst der Renaissance folge trotz der Abwesenheit eines sakralen Stiles einer nicht minder starken religiösen Absicht als der griechische Tempelstil und der nordisch-gotische Kirchenstil, liegt offenbar in dem Sachverhalt, daß es sich bei dem neuen *bildhaften* "Eindruck" gleichwohl um einen *"architektonischen"* Eindruck handelt. Der Angelpunkt von Burckhardts emphatischer Kritik an der Säkularisationstheorie

älterer und jüngerer Renaissancedeutungen ist die Verwechslung des damals neuen Bild-*Raumes* mit der dadurch zwar vorbereiteten, aber gerade noch. nicht erstrebten und erlangten eigentlich modernen Bild-*Flucht.*

Mit diesem Ausdruck möchten wir den neuartigen Sinn der Perspektivität kennzeichnen, den man, zum Unglück einer sachgemäßen Renaissancerezeption, schon der 'Entdeckung' Brunelleschis unterstellt, obwohl sie (nach ersten Ansätzen im Manierismus) |517| erst in der Umwandlung der barocken Dynamik durch Newton und Leibniz den modernen Zug der infinitesimalen Raum- und Zeitüberwindung gewonnen hat. Erst damit wird die Zentralperspektive, die "wissenschaftliche Perspektive" zum Signum der Perspektivierung der Welt auf den erkennend-erzeugenden 'Gesichtswinkel' (die "transzendentale Apperzeption") hin. Erst damit tritt an die Stelle der in der Renaissance (und dann noch mehrfach bis zum Spätbarock) erstrebten und erlangten neuen *Gegenwart* der Welt im Raum der Bilder wie im Bild der Räume die permanente Transzendenz einer immer *nur projizierten* Präsenz. Diesen Perspektivismus des modernen Automatismus meint *Heidegger,* wenn er die Neuzeit die "Zeit des Weltbildes" nennt, *Rilke,* wenn er die Moderne als ein "Tun ohne Bild" bezeichnet. (Anm. 518/1)

Mit dem Doppelsinn des Namens Bild-Flucht: Flucht im Bild und Flucht vom Bild, möchte jener doppelte Aspekt des modernen Perspektivismus bezeichnet sein, der in der Radikalisierung der nachmittelalterlichen Verbildlichung einerseits besteht (die *Welt* wird zum 'Bild'), in der Ersetzung des Bild-Raumes der Kunst durch den Tendenz-Kreis der - neuzeitlichen - Technik andererseits (das menschliche Bilden, das Bauen und Pflegen, ist zum weltvernichtenden Produzieren geworden).

Diesem neuzeitlich-modernen Grundzug des Perspektivismus stehen die großen Zeugnisse der Renaissance-*Baukunst* ebenso fern wie die mit ihr verbundenen großen Zeugnisse der *Malerei,* der *Skulptur* und der *Musik* der Renaissance - bei Masaccio, Donatello und dem von Burgund wie von Italien geprägten Dufay (Anm. 518/2) in der Frührenaissance, der neuen Einheit aller Bildkünste und deren Verbindung mit der Dichtung und der Musik in der Hochrenaissance.

Der *Bild-Raum* der Renaissance hat mit der zwischen Galilei und Newton, zwischen Descartes und Leibniz beginnenden, aber von der Kunst des Barock noch bezwungenen neuzeitlich-modernen *Bild-Flucht* gemeinsam die Entfernung von der griechischen und mittelalterlichen Welteinheit. Der Mensch selbst muß die Einheit der Welt *sehend* erzeugen. Sie hat nicht mehr die griechische (und schattenhaft auch noch: byzantinische) Nähe des *von sich her* |518| Erscheinens (der 'Epiphanie') und auch nicht die des nordisch-mittelalterlichen *von sich aus* Umfangens

(von der irischen und ottonischen Buchmalerei bis zur "diaphanen Raumstruktur" der gotischen Kathedrale). Als *Bild,* als *ars* bedarf die Welt der eignen Schöpfungskraft

des Menschen selbst, um - wie vor den Fresken der Brancacci-Kapelle, im Inneren von S. Spirito - in ihrer Einheit erfahrbar zu werden, um - wie vor den Stanzen des Vatikan, unter der Kuppel der Peterskirche - die Menschen in ihrer Einheit umfangen zu können.

Von der neuzeitlich-modernen Bild-Flucht *unterscheidet* den Bild-Raum der Renaissance aber auch sein Gegenzug gegen die unantik-nachmittelalterliche Unendlichkeits-Tendenz. Die seit dem Ende des 'Mittelalters' in unerreichbare Ferne entweichende Welteinheit gelangt vermittels des gemalten wie des gebauten "Bildes" der Kunst (der ars) zu neuer Gegenwart. (Anm. 519/1)

Man kann diese beiden Seiten von Burckhardts "Raumstil"-Gedanken schon in der verschiedenartigen Akzentuierung seiner Bewunderung Albertis und Brunelleschis bemerken. Sowohl die Neigung zur Fassade (und zum Fassadenhaften) in Albertis eigenem architektonischen Schaffen, als auch die Dominanz der (vermeintlich antiken) "Natur"-Ähnlichkeit im Gebrauch der Perspektive in seinen Lehrschriften läßt mit dem "Bild", "welches der Bau gewährt", und dem "Auge", "das dieses Bild betrachtet und genießt", leichter die Tendenz zur neuzeitlich-perspektivischen Raum-Flucht verbinden, als dies bei einem - von den Theorien dieser Zeit unbefangenen - Blick auf die Werke Brunelleschis möglich ist. Hier kann man den Bezug von "Bild" und "Auge" nicht von den "geometrischen und kubischen Verhältnissen" lösen, die das eigene *architektonische Vernehmen* des Sehens (ähnlich wie in der Musik seit 1430: das des Hörens) (Anm. 519/2) brauchen, während ein 'Stil', der - wie der Klassizismus und der 'Realismus' der Nachbarockzeit - *nur* noch abgeleitet ist (ohne das "Raumstil"-Äquivalent eines "organischen Stils" zu besitzen), wo also an Stelle der eigenen |519| Mathematik des Bildes die bloße Optik der 'Wirklichkeits'-Information getreten ist, das bauende Vernehmen einem fließenden Erleben gewichen ist. Statt ein *Bild* zu sehen, indem man in *seinen* Raum eintritt, blickt man durch ein Fenster oder in einen Spiegel. Dabei wird der Weltverlust verdrängt durch die Frage nach der 'Bedeutung', die *hinter* der 'Erscheinung' liegt, und, belehrend oder appellierend, über sie hinausweist.

Ein Zentralbau, ein *"wahrer* Zentralbau" wie die Alte oder (nach Burckhardts Überzeugung) auch die Neue Sakristei, die Consolazione bei Todi [B 33/1],

die Kuppel der Peterskirche, bringt *insofern* "ein wahres Gefühl alles Höchsten" hervor, als dem *"architektonischen Eindruck"* das Signum der "Hoheit und Schönheit" zukommt. Es ist die *Bau*-Kunst, es ist die *Komposition* der kirchlichen Architektur, kraft deren Kirchen der Renaissance (und des Barock (Anm. 520/1)) trotz des Mangels eines besondern kirchlichen Formensystems einer nicht minder starken religiösen Absicht dienen können als der griechische Tempel oder die

nordische Kathedrale.

Läßt Burckhardt sich mit Alberti, lassen wir uns von Theodor Hetzer und im Gedanken an Giotto darüber belehren, daß die Baukunst der Renaissance "von einer präexistenten Malerei" abzuleiten ist, sodaß "den Bauformen" dieser Epoche "*ein malerischer Standpunkt"* zukommt, dann gehört zu *dieser* Einsicht in die Baukunst der Renaissance die Korrespondenz-Einsicht in *die eigene Architektonik* der Malerei von Giotto bis zum Ende des Barock. Das ist (mit dem Schlüsselgedanken Hetzers, mit dem sich Burckhardts - für uns mißverständlicher - Ausdruck der "Idealität" im Unterschied zum bloß illusionistischen "Realismus" berührt) die Mathematik der Fläche. Der Schlüssel zum Verständnis der eigenen Wirklichkeits-*Verfassung* der Malerei (der großen Malerei) von Giotto bis Tiepolo liegt in der im *Bild-Bau* beruhenden Mehrdimensionalität, zu der sich hier die Fläche selbst verwandelt, - und der die zentralperspektivische Raum-Illusion als ein eigener Faktor unterworfen wird. |520|

Der architektonischen Raum-*Gestaltung* (mit den Mitteln der Fläche selbst) wird die perspektivische Raum-*Illusion* (mit den Mitteln der Optik) eingegliedert. Dank dieser zweifachen Mathematik - der wissenschaftlichen Optik *und* der bildnerischen Geometrie - kann das Bilden, die ars der Renaissance, die Vielfalt der Welt versammeln und damit ihre Einheit vergegenwärtigen. Wo die Perspektivität zum Zentrum wird, der Wille zur Raumüberwindung das Bauen durch Machen ersetzt hat, kann große Kunst nur noch unzeitgemäß sein und sie wird - wie Cézanne oder Brancusi - angesichts der Krise der Gestaltungswege diese zu ihrem ersten Gestaltungsthema machen müssen.

Den Leitsatz des *Paragraphen 82* 'Allgemeine Ansicht vom Kirchenbau' (hier S. 517 / 390) wird Burckhardt als *das Fazit* des großen Kapitels zur 'Komposition der Kirchen' notiert haben. Dieser Paragraph wird das Schlußpendant zu dem Einleitungsparagraphen mit der Eingangsthese: kein sakraler Stil, dennoch religiöse Absicht, sein. - In der Ausführung dieses Paragraphen referiert Burckhardt Gedanken Albertis, der jenes "Gefühl alles Höchsten" nur "stärker heidnisch gefärbt" als ein anderer wiedergebe. "In den Tempel steigt das Göttliche (superi) nieder, um unsere Opfer und Gebete in Empfang zu nehmen." "Die Wirkung [des Tempels] soll eine solche sein, daß man ungewiß bleibe, ob die Kunst oder der Verewigungssinn größer gewesen" (S. 128). - Wenn das Kapitel gleichwohl noch einen weiteren Paragraphen mit einem weiteren Leitsatz erhalten hat, so wird man beim Vergleich beider Leitsätze und im Gedanken an das Ganze dieser langen Paragraphenfolge über den Zentralbau und den Langbau der Renaissance vermuten dürfen, daß Burckhardt, als er den Fazit-Leitsatz (und das Alberti-Referat) notiert hatte, Zweifel kamen, ob der Schlüsselpunkt des Fazitgedankens und damit der Schlüsselpunkt dieses ganzen Kapitels unmißverständlich ausgesprochen waren.

Überschrift und Leitsatz des letzten Paragraphen (§ 83) verhalten sich zur

Überschrift und zum Leitsatz des vorausgehenden, des Fazit-Paragraphen so, daß sie aus dem Kreis von Merkmalen, in die hier der Gedanke des Zusammenhangs von Schönheit und Heiligkeit zu einer "allgemeinen Ansicht vom Kirchenbau" entfaltet ist, *ein einzelnes Merkmal* als dasjenige heraus- |521| stellen, dem der "beabsichtigte Eindruck" (nach der Formulierung des Einleitungsparagraphen: der der "nicht minder starken religiösen Absicht") *"vor allem*"zugehört:

"§ 83

Die Symmetrie des Anblickes

> Zu dem beabsichtigten Eindruck gehört vor allen, daß die Symmetrie des Anblickes (§ 30 [hier S. 506 / 382]) wenigstens im Innern nicht gestört werde. Das 15. und das 16. Jahrhundert bringen derselben sowohl in schon bestehenden Kirchen als auch in Neubauten sehr nahmhafte Opfer. Die Schwesterkünste sollen sich zwar einfinden, aber der architektonischen Gesamtwirkung unterordnen" (S. 129).

Verhüllt in das Gewand eines baupolitischen Nachtrags (und am Schluß der Ausführung auch noch eigens "verhehlt" durch eine kritische Bemerkung über die Schattenseiten, die dem "Geist der Regelmäßigkeit" schon in der Renaissance zukommen konnten, wenn er nämlich "*alten* Kunstwerken verderblich" wurde; S. 130), ist damit doch aus der "allgemeinen Ansicht vom Kirchenbau" das Merkmal der "Architektonik" als das hier selber zentrale Merkmal hervorgehoben. Es ist die "*Symmetrie* des Anblicks", also das Gegenteil eines nur perspektivischen 'Blickpunktes', es ist die "*architektonische Gesamtwirkung*", kraft deren ein Bauwerk der Renaissance einem griechischen Tempel, einer gotischen Kathedrale ebenbürtig sein kann.

Was immer - bei einem Fresko oder einer Statue, einem Tafelbild oder einem Relief - an täuschender Naturgenauigkeit im Einzelnen erreicht sein mag, die *Einheit* des Gebildes hat nichts Gegebenes zum Vorbild. *Sie* muß hervorgebracht werden. Ist der Mensch die imago Dei, das Bild der Einheit des Universums, dann muß er die *Schöpfungskraft*, in der diese Einheit selber beruht, 'nachahmen'; er muß selbst diese Einheit hervorbringen. Das ist das in dem Hauptwerk des *Cusanus* 'Idiota de mente' von 1450 ausgesprochene Renaissance-Verständnis des menschlichen Geistes (der hier mit dem Namen |522| 'mens' gemeint ist). Und eben *dieses* Vermögen und *dieser* Auftrag der mens ist das Wesen der ars, der "Kunst". (Anm. 523/1)

Die Kunst setzt die Einheit des Universum 'ins Bild': sie bringt sie zur Sichtbarkeit. Insofern ist sie - wie Burckhardt mit Alberti sagt - von Haus aus *"malerisch*", ist sie von Haus aus *Bild*-Kunst. Insofern jedoch diese Einheit selber nur - um nochmals mit Cusanus zu sprechen - an der Symbolik der mathematischen Verhältnisse sichtbar

werden kann, ist sie *kubisch* und *rund*, ist sie dreidimensional wie ein Platz oder das Innere eines Bauwerks. Diesen Doppelaspekt von optischem Anblick und kubischem Einklang - in Werken der Malerei ebenso wie in Werken der Architektur und in einer letzten Erfüllung in der inneren Einheit von Architektur und "Dekoration" realisierbar - haben wir hier durch den Ausdruck *Bild-Raum* zu bezeichnen versucht.

Wenn Burckhardt im Fazit des Kapitels über 'die Komposition der Kirchen' diesen Grundzug von künstlerischer Einheit in der Weltepoche der Renaissance "Hoheit und Schönheit des architektonischen Eindruckes", "Symmetrie des Anblicks", "architektonische Gesamtwirkung" nennt, so wird man in der Verbindung von Architektonischem einerseits, "Eindruck", "Anblick", "Wirkung" andererseits nicht an den klassizistisch-imperialen Zug des 'monumentalen' *Effektes* zu denken haben (für den die hellenistisch-römische *Vedute* das historische Paradigma ist (Anm. 523/2)). Der Effekt ist nur die mit der Renaissance eröffnete, im Manierismus erstmals erprobte, aber erst in der Nachwirkung des Barock zu dem außer-und überkünstlerischen 'theatralischen' Weltprinzip der 'Repräsentation' (des 'Werbungs'- und des 'Darstellungs'-Prinzips) gewordene Schattenseite dessen, was Burckhardt das *"wahrhaft Wirksame"* nennt (hier S. 450 / 338). Mit Formulierungen wie architektonischer "Eindruck" oder architektonische "Wirkung" ist auf den eigenen Bild-Raum der Renaissancekunst selbst abgezielt, das Wechselverhältnis nicht von 'Produktivität' und 'Rezeptivität',sondern von Ins-Bild-Bringen und Als-Bild-Realisieren. Der Bau eines Fresko, das Bild eines Bauwerks kann erst im Gesehenwerden, in der Arbeit des 'Betrachtens', in der Fähigkeit und Tätigkeit |523| des räumlichen Zusammenbringens zu der Einheit gelangen, die hier "Kunst" und damit "Geist" heißt.

In dem zweiten der beiden Anfangs-Paragraphen des Kapitels über 'die Komposition der Kirchen' beantwortet Burckhardt *die Frage* des ersten: wie reimt sich die religiöse Absicht mit dem Fehlen eines religiösen Stils?, durch Bemerkungen über das *"Wesen des Zentralbaus*". Im Rückblick auf die beiden Fazitparagraphen des Kapitels wird man in diesem zweiten Eingangsparagraphen die Leitsätze des ganzen Kapitels erwarten dürfen. Der *erste Leitsatz* (hier S. 515 / 388) nennt erst nur den hohen Anspruch, den Burckhardt mit dem Zentralbau verbindet: noch über die eigene Gegenwart hinaus "einer künftigen Religiosität zum Vermächtnis". Man wird dieses hohe Maß der Zuneigung und Achtung nicht teilen müssen. (Burckhardts damalige Bewunderung der Baukunst der italienischen Renaissance wird man vergleichen können mit der "Bewunderung" und dem "mythischen Ruhm", welche - nach der Ausführung des ersten Leitsatzes - "das Pantheon" "für Italien" genoß; S. 85 (Anm. 524/1).) Man wird aber auch dann den besonderen Anspruch an das kunstgeschichtliche Erkennen, der den beiden anderen Leitsätzen innewohnt, akzeptieren können.

Mit einem Hinweis auf die von innen her "schwebende", nach außen hin "ragende"

Daseinsweise des Kuppelbaus (die der folgende Paragraph über 'die frühesten Zentralbauten der Renaissance' am Polygon der Angeli und der Pazzi-Kapelle darlegt; hier S. 486-490 /367-370) zielt der *mittlere Leitsatz* bereits auf die "architektonische Gesamtwirkung" der kubisch-kreisenden Gestaltstruktur des Zentralbaus:

> "Im Zentralbau herrscht der Mittelraum, womöglich in Gestalt einer hohen Kuppel, gleichsam über alles übrige, mögen es vier gleiche Kreuzarme oder ein Kranz von Kapellen oder von Umgängen sein. Er soll innen schön über dem lichten Unterbau schweben, außen mächtig darüber ragen" (S. 86).

Mit dem *letzten Leitsatz* dieses Paragraphen bezeichnet Burckhardt, wenn er erklärt, daß "diese Bauweise in ihrer Vollkommenheit", also - wie bei Brunelleschi oder Bramante - der *"wahre* Zentralbau" (§ 63; hier S. 486 / 367 u. 491 / 370), *"alle Ideale der Renaissance"* verwirklicht, den Ort dieses Paragraphen und dieses Kapitels |524| im Ganzen des Baukunst-Buches.

> "Diese Bauweise in ihrer Vollkommenheit verwirklicht alle Ideale der Renaissance: absolute Einheit und Symmetrie, vollendet schöne Gliederung und Steigerung des Raumes, harmonische Durchbildung im Innern und Äußern ohne müßige Fassaden und die herrlichste Anordnung des Lichtes" (a.a. O.).

Im Merkmal der *"absoluten Einheit und Symmetrie"* kommt der Zentralbau mit dem Renaissance-Grundzug der Rationalisierung überein, der auch für ein vom Kuppelprinzip scheinbar so weit entferntes Prinzip wie die Begradigung von Straßen und Plätzen oder die Vereinheitlichung der Stockwerkebenen in den Palästen kennzeichnend ist (hier S. 442-446 / 332-335). Auf die *"vollendet schöne Gliederung und Steigerung des Raumes"* sind wir früher schon bei Gelegenheit der Äußerung über Michelangelos Kuppel der Peterskirche im 'Cicerone' (hier S. 224f) eingegangen und zuletzt im Zusammenhang mit Burckhardts Notizen zu den Kirchenbauten Brunelleschis (hier zwischen S. 485 und 501 / 366 und 378). Die *"harmonische Durchbildung im Innern und Äußern ohne müßige Fassaden"* wird von Burckhardt selbst sogleich in dem ersten der folgenden Paragraphen (über 'die frühesten Zentralbauten der Renaissance') an Beispielen Brunelleschis und Gegenbeispielen Albertis demonstriert (hier s. 485-491 / 366-370). Nur zum letzten dieser Merkmale: *"herrlichste Anordnung des Lichtes*", sollen einige Beispiele jetzt noch genannt werden. Eines behandelt Burckhardt - und mit besonderer Ausführlichkeit - in der Ausführung des Schlußparagraphen dieses Kapitels. Diese Beispiele zeigen exemplarisch den *Zusammenhang,* in dem jedes der genannten Merkmale mit allen anderen steht, sofern es in der Tat zu einem der "vollkommenen" Zeugnisse des Zentralbaus in seiner "ganz neuen Gestalt" (§ 63; hier S. 486 / 367) gehört.

Wir erinnern an die Hervorhebung

"reines Oberlicht durch acht Fenster"

bei der Kennzeichnung der "neuen Motive" des Zentralbaus am Beispiel des *Oktogons der Angeli.* Dieses "Motiv" gehört hier zu der - von Alberti (nach Burckhardts Ansicht) nicht geförderten - "wahren Aufgabe"

"Einer über lichtem Unterbau schwebenden Kuppel" (§ 63; vgl. hier S. 490-495 / 370-373). |525|

Am Übergang zur Hochrenaissance hebt Burckhardt - wie wir ebenfalls schon sahen (hier S. 488 / 368) - an der (von ihm mit Bramante verbundenen) *Consolazione bei Todi* den gleichen Zug architektonischer Gesamtwirkung hervor:

"innen von großartigster Wirkung durch Höhe, Einheit des Raumes und Oberlicht" (§ 66; S. 93).

In ähnlicher Weise war die Hoheit und Schönheit des architektonischen Eindrucks von Burckhardt innerhalb der beiden vorausgehenden Paragraphen umschrieben worden, beim Zentralbau der *Madonna delle Carceri in Prato:*

"höchster Zauber des Raumes und edelgemäßigte Dekoration" (§ 64; S. 89),

und bei einem der Frühwerke Bramantes, der *Kuppel von S. Maria della Grazie in Mailand:*

"innen von hohem Zauber des Raumes" (§ 65; S. 91).

Hatte *Bramante* (wie Burckhardt zu Beginn dieses Paragraphen über seine 'ersten Zentralbauten' sagt)

"das erhabene Glück, die höchste Bauidee seiner Zeit zuerst (in Oberitalien) in reichen und heitern Formen und später in majestätischer Würde und Größe zu verwirklichen" (a.a. O.),

so erfüllte *Michelangelo,* wie Burckhardt am Schluß des folgenden Paragraphen über 'Bramante und S. Peter in Rom' sagt (vgl. hier S. 465 / 349) ,

"die Sehnsucht der ganzen Renaissance" "durch den Bau dieser vollendet herrlichen Riesenkuppel mit dem lichtströmenden Zylinder" (§ 66; S. 98).

Wie die Kuppel des Zentralbaus oder des zentralisierten Langbaus außen "mächtig" den unteren Bau "überragen" soll, so soll sie "innen schön über dem lichten Unterbau schweben" (§ 62; S. 86; vgl. hier S. 490 / 370 und 494 / 373). Dieser Wesenszug des

Zentralbaus in seiner "neuen Gestalt", der seine höchste Erfüllung in dem Kuppelbau von S. Peter gefunden hat, ist "Bild": auf den sehend-"betrachtenden" Menschen hin ausgerichtet, ihn zur Mitte, zum Maß erhebend. Aber der Mensch ist hier, im Umkreis des Bild-Raums, doch nur so Mitte, daß er den Bau in seiner Einheit zur Wirkung kommen läßt, daß er den Strom des |526| Lichtes empfängt. *Diese* Aktivität, die hier vom Betrachter gefordert ist, steht dem "Vernehmen" der tektonisch-rhythmischen Einheit des griechischen Tempels, die dessen *Stand* ausmacht, ebenso wie der "diaphanen" Einheit des Kathedralenschiffes, die dessen *Stille* ausmacht, näher als der nachbarocken Rezeption eines Produzierten, auch wenn dieses sich auf den Realismus und Humanismus der Renaissance berufen kann.

Mit der Rede von der "architektonischen Gesamtwirkung" resümiert Burckhardt am *Schluß* des Kapitels über die 'Komposition der Kirchen" das in diesem Kapitel über die Zentralbau-Idee der Renaissance Gesagte. Daß er dabei von den zu Beginn genannten Merkmalen dieser Bauweise das da an letzter Stelle genannte: "herrlichste Anordnung des Lichtes", zuerst im Sinn hat, kann ein Blick auf das Ganze dieses Kapitels schon erwarten lassen. Eine Bestätigung findet diese Erwartung in der *Ausführung* des letzten Paragraphen und deren Zusammenhang mit dem Schluß des vorhergehenden Paragraphen.

Die Ausführung des Leitsatzes über 'die Symmetrie des Anblickes' hat ihr Schwergewicht in einem längeren Referat der zeitgenössischen Berichte und der Selbstdarstellung des Bauherrn über die Kirche, die *Pius II.* in seiner neuen Stadt *Pienza* (vgl. hier S. 447 / 336) zur Kathedrale umgestalten ließ. Pius wirkte dabei - ähnlich wie vor ihm Nikolaus V. oder nach ihm Julius II. - nicht nur als Bauherr, sondern auch als Baumeister. (Der Architekt Rosselino war hier in ähnlicher Weise "ausführend" wie andern Orts bei Entwürfen Albertis.) (Anm. 527/1) Bei den Berichten, vor allem den eigenen - in die Vergangenheitsform gesetzten - Schilderungen des Baues durch den Papst selbst, handelt es sich weniger um Beschreibungen des Werkes als um Zeugnisse der "Baugesinnung", die den "architektonischen Eindruck" einer Renaissance-Kirche und damit die *Maßstäbe* der "Komposition" im Ganzen nach Burckhardts Ansicht zu erkennen geben. |527|

Burckhardt hatte von diesem Kirchenbau Pius II. schon in der letzten, von ihm in Klammern gesetzten, Notiz des vorausgehenden Paragraphen 'Allgemeine Ansicht vom Kirchenbau' gesprochen. Die Ausführung des Leitsatzes hatte hier auf den Zusammenhang von "Kunst" und "Verewigungssinn" im Architekturlehrbuch *Albertis* verwiesen. Dieser Hinweis schließt mit einer Bemerkung, bei der man an S. Andrea in Mantua denken kann: "Die Fenster verlangt er mäßig und groß und in der Höhe, so daß man durch dieselben nur den Himmel erblicke. Ja der Schauer eines gewissen Dunkels vermehre die Andacht" (S. 129). (Ähnlich hatte Burckhardt schon bei einem ausdrücklichen Hinweis auf *S. Andrea* [B 33/4] innerhalb des Paragraphen 'Einschiffige Gewölbekirchen' zu diesem Langhaus Albertis notiert: "Das Hauptschiff

zwar dunkel; aber mächtig wirkend der Lichteinfall durch die (neue) Kuppel"; § 75; S. 113).) Am Ende des Fazitparagraphen wollte Burckhardt offenbar mit dem Gedanken an den dunklen Glanz Albertis nicht schließen. Er fügte, wenn auch nur eingeklammert (weil nicht mehr von Alberti handelnd) noch die folgende Kontrastbemerkung hinzu:

> "Gleichzeitig, gegen 1450, spricht M. Savonarola sogar von einem Verhältnis der dunklen Gassenhallen zur andächtigen Stimmung, und zwar bei Anlaß von Padua. Dagegen rühmt Pius II. an seiner Kirche zu Pienza die Helligkeit" (S. 129).

Vieles spricht dafür, daß Burckhardt beim Niederschreiben dieser knappen Zusatzbemerkung erkannte, daß dem Fazitparagraphen zur 'allgemeinen Ansicht des Kirchenbaus' ein ausführlicherer Zusatz in Gestalt eines weiteren Paragraphen dienlich sein könnte. Was der Leitsatz dieses Zusatzparagraphen zu Beginn als "Symmetrie des Anblicks", zuletzt als "architektonische Gesamtwirkung" hervorhebt, das wird für Burckhardt bei der Ausführung des Fazitparagraphen im Gedanken an Pius II. eigene Umschreibung "seiner Kirche" in "seiner Stadt" für Burckhardt als noch ausdrücklich mitteilenswert bewußt geworden sein.

Wie sehr Burckhardt *Aeneas Silvius Piccolomini* (später Pius II.), den vielseitig interessierten Reisenden und Schreibenden, den für seine Zeit verdienten Diplomaten, von ihr bewunderten Redner schätzte, |528| hat er schon in der 'Cultur der Renaissance' gezeigt: "der Mensch, welcher Sinn hatte für alles", in dem, "wie in wenigen andern das Bild der Zeit und ihrer Geisteskultur" sich spiegelte'; "der erste, welcher die Herrlichkeit der italienischen Landschaft nicht bloß genossen, sondern mit Begeisterung bis ins einzelne geschildert hat", "dessen höchste Freude Natur, Altertum und mäßige, aber edelzierliche Bauten waren" (KR S. 237, S. 203; vgl. oben die Anm. zu S. 245/1).

In der Ausführung des Leitsatzes über die 'Symmetrie des Anblickes' wird Pius II. zunächst mit einem Beispiel seiner Arbeitsweise beim Umbau der Kirche erwähnt:

> "Pius II. (1458-1464) ließ zwar den alten Bau stehen, demolierte aber die sehr ungleichen Kapellen und baute sie nach der Schnur um, wodurch der Anblick des Innern *augustior et patentior* [heiliger und freier] wurde" (S. 129).

In dem folgenden Referat der zeitgenössischen Schilderungen der Kirche hebt Burckhardt diese Verbindung von augusts und patens hervor, die in Pius II. 'Commentarium' selbst den Leitgedanken seines Bauberichtes ausmacht. In dem Baukunst-Buch hatte Burckhardt schon früher, in dem Paragraphen 'Dreischiffige Gewölbekirchen' mit Anspielung auf die Selbstdarstellung Pius II. notiert: "Drei Schiffe von gleicher Höhe mit Kreuzgewölben gab Pius II. seiner Kirche zu Pienza, weil er diese Anordnung in einer österreichischen Kirche gesehen und schöner und

der Beleuchtung günstiger gefunden hatte"(§ 77; S. 117). (Anm. 529/1) In der folgenden Wiedergabe von Burckhardts Referat der Bauberichte ist dieser Leitgedanke in dem sinnlich-geistlichen Doppelsinn der "Beleuchtung" von uns im Druck hervorgehoben.

> "In der Kirche seiner neuen Stadt Pienza sollte man gleich beim Eintritt den ganzen dreischiffigen Bau mit allen Kapellen und Altären, *wohl beleuchtet* und trefflich ausgestattet wie er war, *überblicken;* Alles, mit Ausnahme der bunten Gewölbe, hatte entweder die *Steinfarbe* oder einen ganz *hellen Ton;* auch hier waren die Fresken ausgeschlossen und die Malerei auf die Tafeln der Altäre, Werke sienesischer Meister, beschränkt, und dabei hatten die ziemlich großen Fenster nur weißes Glas. In Pienza selbst erließ Pius |529| den 14. September 1462 eine Bulle im Zwölftafelstil: Niemand solle hier, abgesehen von der Kapitelsgruft, einen Toten begraben, niemand *die helle Farbe der Wände und der Pfeiler* verletzen, Malereien anbringen, Tafeln aufhängen, Kapellen anbauen oder mehr Altäre errichten als die, welche daseien usw." (S. 130). (Anm. 530/1)

3 Die "religiöse Unsicherheit unserer Zeit"

Die besondere Sympathie Burckhardts für Pius II. wird noch aus seinem Alter bezeugt. Von *Ludwig Pastor* (1854-1928), der seit 1884 mit der Arbeit an einer 'Geschichte der Päpste' beschäftigt war, die (mit 16 Bänden) zu seinem Lebenswerk werden sollte, hatte Burckhardt zusammen mit einem Brief vom 16. Dezember 1889 den zweiten Band erhalten ('Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance von der Thronbesteigung Pius II. bis zum Tode Sixtus IV.'). Schon mit dem Datum des 17. Dezember 1889 antwortet Burckhardt. Der Kern des kurzen Dankes ist die Bemerkung "Ich bin nun mit großem Vergnügen an Pius II gegangen, schon als Stifter unserer alten Universität. Was er mir besonders gilt, davon habe ich seiner Zeit bestmögliches Zeugniß abgelegt" (Briefe IX, 1980, S. 227; s.a. S. 496f.).

Aus Anlaß des ersten (1886 erschienenen) Bandes, der zahlreiche Zitate aus dem 'Cicerone' und der 'Cultur der Renaissance' enthält, hatte Burckhardt sich (in einem Brief an Pastor vom 12. Mai 1889) über das "Vorurteil gegen die Renaissance" "unter deutschen Katholiken" geäußert:

> "Sie erwerben sich ein großes Verdienst indem Sie das innerhalb Ihrer Kirche, wenigstens in Deutschland vorhandene Vorurtheil gegen die Renaissance überhaupt bekämpfen. Es hat mir immer wehe gethan wenn ernste Catholiken diesen Ton der Feindschaft anstimmten und nicht einsahen, daß innerhalb der künstlerischen und literarischen Renaissance Italiens der eine große und starke Strom der Ehrfurcht vor der Religion und der Verherrlichung des Heiligen gedient hat, mochte der andere Strom brausen wohin er wollte. Ich |530| entsinne mich

> noch genau, welchen Eindruck mir einst bei meinen Studien dieß Phänomen machte und ich beklage nur, der Sache nicht eifriger nachgegangen zu sein, aber man war vor 30 Jahren [also zur Zeit der Abfassung der 'Cultur der Renaissance'] in diesen Gedanken so völlig allein, und die Menge von Eindrücken des für mich Neuen war so groß daß ich unmöglich eine richtige Proportion in dem Vielen innehalten konnte" (Briefe IX, S. 184f.).

Burckhardt antwortet damit auf eine Frage Pastors. In der Einleitung des ersten Bandes unterscheidet dieser zwischen einer "falschen heidnischen Renaissance" und der "wahren christlichen Renaissance", und er fragt Burckhardt (in einem Brief vom 4. Mai 1889), wie er über diese "Scheidung zwischen einer christlichen und einer heidnischen Renaissance" denke.(Anm. 531/1) Burckhardts Antwort, in den Ton der Zustimmung gefaßt, steht mit ihrer eigenen Unterscheidung zweier "Ströme" in Wahrheit quer zu der Unterscheidung Pastors. Nicht in dem Nebeneinander (oder übereinander) von "Heidentum" und "Christentum" - also zweier Religionsgebiete, von denen das eine als illegitimes und mißverstandenes "falsch" heißen kann, - sieht Burckhardt das Unterscheidenswerte bei einem Studium der italienischen Renaissance, sondern in dem Richtungsunterschied, dem Auseinanderstreben zweier ausgangsnaher *Ströme,* von denen er keinem die "Wahrheit", die geschichtliche Legitimität abspricht. Wenn er nur den einen, den Pastor mit seinem Gebiet der "wahren" Religion gleichsetzen konnte, näher bezeichnet, so werden wir doch nur an den Anfangs- und den Schlußabschnitt der 'Cultur der Renaissance' zu denken brauchen, um die Andersartigkeit und den eigenen Ernst von *Burckhardts* Unterscheidung zu bemerken.

"Ehrfurcht vor der Religion" meint nicht den Gegensatz zu einer anderen, einer falschen Ehrerbietung, also einer humanistischen 'Weltfrömmigkeit', sondern den Gegensatz zu dem, was Burckhardt in dem Abschnitt über den 'Staat als Kunstwerk' "unbedingte Sachlichkeit" nennt und womit er denjenigen "Strom" der europäischen Renaissance kennzeichnet, auf dessen Weg die "absolute Machtvollkommenheit", die "berechnete Schöpfung“ des |531| Menschen an die Stelle der "Verherrlichung des Heiligen" tritt. "Ehrfurcht vor der Religion": das ist - dem Wortsinn von *religio* gemäß (Anm. 532/1) - in einem sehr großen Sinn eine Tautologie. Das Religiöse, ob im Geist der 'Schule von Athen' oder dem der 'Disputa', ist die Gesinnung der Ehrfurcht, der Scheu vor dem Nichtberechenbaren. Ihr entspricht das rühmende Bauen und Bilden, auch wenn es - im "Ruhmsinn" der Renaissance - der Gefahr der Selbstverherrlichung des Bauherrn oder des Baumeisters ausgesetzt ist. Der Strom der "absoluten Machtvollkommenheit" fließt, auch wenn ihn die Wirkung thermenähnlicher Gewölbe umgeben kann, in die entgegengesetzte Richtung.

Wenn *Burckhardt* den Ton der Feindschaft ernster Katholiken gegenüber der Renaissance beklagt, dann beklagt er die Verschlossenheit der hier gerade zum Erkennen Berufenen gegenüber dem "großen und starken Strom" einer *Verbindung*

von heidnisch-griechischer und christlich-biblischer Religiosität, der in seiner Art der "Ehrfurcht" vor dem "Heiligen" dem *nun* übermächtig gewordenen Strom der Vernutzung der Welt und des Menschen, der absoluten Entheiligung also, entgegengerichtet ist.

Wir denken, wenn vom *'Bild'* die Rede ist, vorwiegend an das 'Nur' in diesem Wort: '*nur* Bild', nicht wirklich; wenn es hoch kommt: der Wirklichkeit sehr nahe kommend, täuschend ähnlich, moralisch verpflichtend, einer schlechten Welt eine bessere Welt vorhaltend. Im allerhöchsten Fall gelangt das Bild kraft eigener Materialität, kraft eigener Plastizität zu etwas Auch-Wirklichem. Als 'Bild' *bleibt* das Bild ein Zusatz zu dem, was in Wahrheit ist. Wir vergessen dabei, daß dieses 'Nur' einen Rang bezeichnen kann, der dem Bild einen Vorrang vor dem gibt, was uns das in Wahrheit Wirkliche zu sein scheint, - gleichgültig ob Stein oder Gott. Das Bild ist nur Bild insofern, als es nicht greifbar ist. Auch das Naheliegendste: ein Stilleben, ein Porträt, eine Brunnenfigur, ein Lied, ein Gedicht, ist als das erscheinende, gesprochene, gesungene *Bild* nicht greifbar. Was wir bei dieser eigenen Seinsweise des Bildes als einer Anwesenheit in der Weise der Abwesenheit nicht bedenken, das ist die Unersetzlichkeit, die dieser Art des Anwesens zukommt. Die Gegenwart des Bildes hat den Grundzug der Entrücktheit - auch beim einfachsten, beim schlichtesten Sachverhalt. Die Sache des |532| Bildes ist nicht greifbar, das heißt: sie ist nicht verbrauchbar, sie ist nicht besitzbar. Insofern berührt sie sich - jenseits aller Psychologie - mit dem Heiligen.

In einer Zeit, in der (vorbereitet seit dem römischen Begriff der res) unter dem Wirklichen das Greifbare und damit das Brauchbare verstanden wird, erneuert das Bild - das bildnerische Bauen, das räumliche Erscheinen - die Anwesenheit dessen, was auch in der 'Wirklichkeit', auch in der 'Natur' nur nahe kommt, indem es sich dem Zugreifenwollen entzieht. Denkt man an diese Nachbarschaft der Schönheit zur Heiligkeit, dann braucht man Burckhardt keinen 'zeitflüchtigen' Ästhetizismus zu unterstellen, wenn er aus der "allgemeinen Ansicht vom Kirchenbau" für die italienische Renaissance die Konsequenz zieht:

> "Sie bedarf keines sakralen Stiles; ihr souveränes Werk, zumal der Zentralbau, wäre ein Heiligtum in ihrem Sinne auch abgesehen von allem Zweck und auch ohne Kirchenweihe" (hier S. 517 / 390).

Damit ist nicht der Unterschied zwischen profan und sakral verwischt, wohl aber die Scheidewand überschritten, nach der das Heilige durch ein Entweder-Oder von dem Profanen getrennt ist. Wir haben gesehen: was für Burckhardt den künstlerischen Grundzug der Renaissance ausmacht, das steht - schon in byzantinischen und gotischen Zeugnissen der "Protorenaissance" und noch im römischen Barock - in einem Zusammenhang mit dem von Haus aus *bildnerischen* Zug der Menschen wie der Natur *Italiens*. Wenn man die 'Baukunst der Renaissance in Italien' mit der 'Cultur

der Renaissance in Italien' verbindet, wird man in dieser 'Lokal'-Beschaffenheit nicht so sehr eine psychische Anlage zur Ästhetik als vielmehr die sittliche zur "Öffentlichkeit" erkennen: das Sich-*im*-Öffentlichen-Aufhalten wie das *Zur*-Öffentlichkeit- , *Zur*-Sichtbarkeit-Drängen.

Dieser moralische Maßstab gibt den zwei Bemerkungen ihr Gewicht, mit denen Burckhardt die Notizen des Eingangsparagraphen über den "Mangel eines besondern kirchlichen Formensystems" beschließt. Das gilt zumal dann, wenn man die beiden Bemerkungen in ihrem kontradiktorischen Zusammenhang liest: |533|

> "Im Süden ist das Große und Schöne von selber heilig. Jeder mag entscheiden, ob dabei der Begriff des Heiligen niedrig oder der der Kunst hoch genommen sei." - "Wenn dann irgend etwas die religiöse Unsicherheit unserer Zeit beweist, so ist es die ungemeine Empfindlichkeit gegen angeblich nicht heilige Formen" (S. 85).

Der Gehalt dieser beiden Bemerkungen wird im Ganzen dieses Kapitels, im Ganzen dieser Notizen zur Baukunst der Renaissance in Italien und in besonderer Weise an dem inneren Zusammenhang seiner beiden Teile über die Architektur und die Dekoration erkennbar. Wir glauben, Burckhardts Äußerungen über die Nachbarschaft des Sakralen und Profanen im "Süden" und die "religiöse Unsicherheit unserer Zeit" in ihrem Zusammenhang mit dem Ganzen dieses Kapitels über die "Komposition der Kirchen" abschließend nicht besser kommentieren zu können als durch einen größeren Ausschnitt aus den Notizen, die *Theodor Hetzer* zu einem Buchplan *'Erinnerungen an italienische Architektur',* den er nicht mehr abschließen konnte, in den Jahren des letzten Weltkrieges aufgezeichnet hat. Die Ausschnitte stammen aus einem Abschnitt mit der Überschrift *'Nutzbau und Kunstwerk*' (Anm. 534/1).

"Hier vor allem zu betonen, daß dem Italiener beim Bau die Ordnung der Welt am Herzen liegt, dem Norden der Besitz. Daher alles italienische Bauen öffentlichen Charakter hat. Auf die Weise wird auch der Unterschied zwischen Nutzbau und Kunstwerk verringert. Die Ordnung von vornherein ein künstlerischer Zug. Palast und Kirche nur Steigerung der in jedem Stadthaus waltenden Ordnung. Repräsentation, bellezza. Keine elenden Hütten, keine 'bienséance'. Selbst die 'trulli' haben in ihrer Kegelform etwas von der Hoheit reiner Formen. Scheunen sehen aus wie Basiliken. Kornhäuser, Speicher, Zeughäuser, all dies, was *wir* haben, ist in Italien nicht als Typ geprägt. Der Bau nimmt seine Form nicht vom Zweck. Wie auch in Italien alle Menschen in erster Linie Menschen sind, bei uns aber Offiziere, Kaufleute, Handwerker, Professoren. Alle Teile werden in Italien beim Bau als anschauliche Teile aufeinander bezogen, bleiben in der Kategorie des Kunstwerks. Nicht die Kategorie Haus, Palast, Kirche, Turm dominiert, sondern die Form ... In Deutschland baut man *mit* Kunst, in Italien Kunst. Die Bauelemente sind an sich schon künstlerisch gesehen, die Wand, der Pfeiler usw. Fassade von der |534| Badia in Florenz reines Kunstwerk der Gliederung und der Verhältnisse ohne Zutat. Es gibt

nicht einen nackten Bau, dem ein schönes Kleid umgetan wird, sondern die Nacktheit ist ideal, ist Schönheit, wie beim Menschen, der Schmuck steigert wie die Kleidung. In der Renaissance ist jeder Quader zugleich Baustein und Kunstwerk, oft nur vorgeblendet, also rein ästhetisch. Überhaupt: die Welt des Scheins. Das barocke Theater entwickelt sich aus italienischen Grundlagen.

Hier wäre denn wohl auch der wichtigen *Bildlichkeit* zu gedenken, der Stille, Entrückung, Distanzierung, Sehbarkeit. Wölfflin hat mit seiner Geschichte des Sehens in Bezug auf Italien recht. Bildlichkeit und Stille der Landschaft, Bildlichkeit auch des Mathematischen. Indem in jedem Bau die Beziehung auf das Allgemeine der mathematischen Grundform stark mitwirkt, indem er noch etwas anderes ist als Ding, Kirche oder Haus, ergibt sich Idealität, Bildlichkeit, eine andere Art von Wirklichkeit, die etwas vom Traum hat. Wozu noch das Urbild der antiken Kunst kommt. Es gibt hier merkwürdige Antinomien: einerseits ist in Italien alles gegenwärtig, wach, nah, plastisch, bestimmt, andererseits still, fern, entrückt, träumend, bildhaft-träumend, nicht *ver*träumt und träumerisch. Nichts Dornröschenhaftes, nicht eine Versponnenheit, sondern die ganz klare Form und Gegenwart ist *zugleich* ungreifbar."

"Das Wort Yorcks von Wartenburg, daß alle italienische Kunst religiös sei. Wie in allem bisher Betrachtetem auch hier geringe Gegensätze. Der Sakralbau nicht ungeheuer wie die Kathedrale, nicht dämonisch massig wie der romanisch nordische Bau, nicht schimmernde Höhle wie der byzantinische. Auch hier von vornherein angelegt, selbstverständlich, was später als *Kunst* den Sakralbau verklärt, was in der 'Alten Sakristei' Wirklichkeit wird. Das sakrale Leben des Italieners unterscheidet sich nicht wesentlich vom profanen, es ist Steigerung, daher kann aber auch das profane am sakralen teilnehmen. Dabei bewirkt gerade wieder diese Nähe der sakralen und profanen Formen, daß die genauen Grenzen des Schicklichen eingehalten werden. Die Spätgotik überträgt sakrale Formen auf den Profanbau, das ist in Italien nicht der Fall. Die |535| Kirchen, selbst die größten, stehen in derselben Weise kubisch in der Stadt wie die Häuser, vgl. den großen Holzschnitt von Florenz von 1470. Die Fassaden fügen sich als Wände ein. Das Innere ist auch begrenzter, kubisch geformter Raum, nicht überirdischer. Reinste sakrale Form in Italien der Zentralbau in Anlehnung an antike Räume. Unser Verhalten in italienischen Kirchen anders, betrachtender, verstandesmäßiger, denkender. So wie die Italiener selbst sich ganz anders verhalten als wir in unseren Kirchen, flüchtiger, plaudernd, spazierend, neugierig, urteilend. Die Predigt als Kunstwerk, 'ha parlo bene'."

"Keine eigene sakrale Formensprache, wie sie die Gotik geschaffen hat. Die gotischen Formen werden in Schönheit umgedeutet ... Kein farbiger Dämmer in den Kirchen, Tageslicht, keine Verzauberung, nichts von dem, was Stimmung und schwer ist."

III "Musikalische Proportionen"

Die Variabilität der Einteilung des Baukunst-Buches äußert sich an keinem Paragraphen deutlicher als an dem, mit dem Burckhardt die beiden Kapitel über die *'Formenbehandlung'* der Renaissance abschließt: dem über *'die Verhältnisse'* (§ 57, S. 79). Daß dieser Paragraph sich ebenso sehr auf die Frührenaissance (also das vorhergehende Kapitel) wie das 16. Jahrhundert bezieht, geht schon daraus hervor, daß in der Ausführung sowohl von Alberti und Brunelleschi wie auch von Serlio und Sansovino die Rede ist. Und von den drei früheren Paragraphen, an die der Leitsatz mit seinem Thema erinnert, handelt der erste (§ 30) ausdrücklich von *Alberti* (als dem wichtigsten der 'Theoretiker'). Der zweite (§ 33) ist der Eingangsparagraph des (folgenden) Kapitels über 'die Formenbehandlung der Frührenaissance': *'Die Unvermeidlichkeit des römischen Details'.* Der dritte (§ 38) behandelt innerhalb dieses Kapitels zwei Bestandteile der Fassadengliederung der Frührenaissance: den *Pilaster* und das *Kranzgesims.* - Zusammen mit dem folgenden kurzen Kapitel *'Das Baumodell'* (§ 58; hier unter b 3) verbindet der Paragraph über 'die Verhältnisse' aber auch das umfangreiche Kapitelpaar zur *"Formenbehandlung"* |536| der Renaissance mit dem anderen großen Kapitelpaar dieses Werkes, dem über die "Komposition" der Kirchen und des Palastbaus. - Und schließlich hätte der Paragraph über die Proportionen auch am Ende des ersten Teils stehen können als das wichtigste Bindeglied zwischen den beiden Hälften dieses Buches, den Kapiteln über die *Architektur* und denen über die *Dekoration* . Darauf verweist Burckhardt gleich zu Beginn des Leitsatzes, der den Sachverhalt der "Verhältnisse" in einer sehr allgemein erscheinenden Weise bezeichnet, um mit dem anderen Satz seine geschichtliche Sonderstellung anzugeben:

> "Mit Anwendung der bisher betrachteten Formen samt den eigentlichen Zierformen komponiert die Renaissance ihre Bauten nach einem geheimen Gesetz, dem der Verhältnisse (§ 30, 33, 38). Dieselben sind von allen, auch den römischen Vorbildern unabhängig und ein wesentlicher Besitz des modernen Weltalters, welches nie mehr ungestraft sich denselben entziehen wird" (S. 79).

Nach seinem ersten Teil sagt dieser Leitsatz: In dem geheimen Gesetz der Proportionen hat die "Formenbehandlung" der Renaissance ihren Grundzug und dies insofern, als sie nach diesem Gesetz komponiert. Das Gesetz der Verhältnisse ist ein *Kompositionsgesetz* und es ist ein *geheimes Gesetz.*

Der zweite Teil sagt: Darin liegt einerseits der Unterschied zu den römischen Vorbildern, andererseits die Bedeutung der italienischen Renaissancebaukunst für das moderne Weltalter. Eine solche Bedeutung ist etwas anderes als eine Vorschrift. Dieser Leitsatz postuliert nicht eine Erneuerung der Renaissance-'Kultur' oder des Renaissance-'Stils', - gewissermaßen eine 'Renaissance' der Renaissance. Mit dem "geheimen Gesetz der Verhältnisse" wird Burckhardt nicht auf ein System lernbarer

und lehrbarer, erforschbarer und wiederholbarer Relationsgesetze abzielen. Er müßte sonst die Neorenaissance in den öffentlichen und privaten Erzeugnissen der Gründerzeit enthusiastischer begrüßen, als sich das von seinen Respektbezeugungen angesichts "klassischer" Renaissance-Nachahmungen sagen läßt, die er den - von ihm am heftigsten verworfenen - Neubauten im Stil der "deutschen Renaissance" (in Briefen an den Architekten Max Alioth (Anm. 537/1)) entgegenstellt. |537|

So sehr Burckhardt die Erforschung der Proportionsschematismen in der Architektur der Renaissance begrüßte, als sie nach dem Erscheinen des Baukunst-Buches einsetzte - ein erstes eindrucksvolles Zeugnis dieser Forschung wurde auf seine Veranlassung hin in den späteren Auflagen des Werkes dem Paragraphen über 'die Verhältnisse' einverleibt (Anm. 538/1) -, so weit entfernt wäre doch ein solches (damaliges) Forschungsdesiderat von derjenigen Unbegreiflichkeit, die Burckhardt hier im Sinn hat, wenn er dem "Gesetz der Verhältnisse" den Charakter eines Geheimnisses zuspricht. Das gilt von der *Mathematik* der Relationen ebenso wie von jeder *symbolischen* Deutung:

> "Auf rein mathematischem Wege kann man nie zu durchgreifenden Regeln gelangen ..."

So beginnt die Ausführung des Leitsatzes über die 'Verhältnisse'. Und nachdem (in den beiden ersten Absätzen der Ausführung) dieser *erste Aspekt* des "Geheimnis"-Gedankens, das Mehr-als-nur-Mathematische erläutert ist (wir referieren dies im folgenden), weist Burckhardt in einem *zweiten Aspekt* auch *die "prinzipiellen" oder "spekulativen" Deutungen* zurück:

> "Verhältnisangaben für bestimmte einzelne Fälle teilt z. B. Serlio häufig mit, läßt sich aber auf keine prinzipiellen Erörterungen ein. - Schon damals fehlte es nicht an Leuten, welche der Sache auf spekulativem Wege beizukommensuchten. Dem Jac. Sansoviono korrigierte 1534 ein Mönch Francesca Giorgio die Proportionen seiner Kirche S. Francasco della Vigna zu Venedig nach einer platonischen Zahlentheorie" (Burckhardt nennt dazu eine Vasari-Stelle).

Ein weiterer Absatz weist *als drittes* schließlich auch noch den Versuch zurück, die Proportionsregeln auf *antike Vorbilder* zurückführen zu wollen (und nimmt damit die Bemerkung des Leitsatzes über die Unabhängigkeit der Renaissance-Proportionen von den "römischen Vorbildern" auf):

> "Die Anwendung der antiken Ordnungen hat vielleicht an keinem einzigen Renaissancebau über die Verhältnisse entschieden. Der Bogenbau war von vornherein an nichts gebunden und die Wandpilasterordnung hatte schon bei den Römern völlige Freiheit der Intervalle. Dazu die Sockel und Attiken nach Gutbefinden." |538|

Im letzten Absatz der Ausführung resümiert Burckhardt den Leitsatz und den Hauptgedanken der Erläuterung, der in dem besteht, was über die "mathematischen Wege" hinausgeht. Das ist der Inhalt der *beiden ersten Absätze* der Ausführung. Auf diese beiden Absätze werden wir im Folgenden eingehen.

Der erste Absatz der Ausführung demonstriert die Eingangsbehauptung von dem Geheimnischarakter, der dem Gesetz der Verhältnisse in der Renaissance zukommt, an der Unzulänglichkeit der mathematischen Wege. Diese Unzulänglichkeit wird damit begründet, daß die Proportionen (wie weit auch immer sie mathematisch analysierbar sein mögen) in ihren Wirkungs-Regeln von dem Zusammenhang mit der "*Plastik der Formen*"bestimmt sind:

> "Auf rein mathematischem Wege kann man nie zu durchgreifenden Regeln gelangen, weil außer den Proportionen auch die stärkere oder schwächere Plastik der Formen die Wirkung entscheiden hilft, so daß bei denselben Verhältnissen ein Bau schlanker oder schwerer erscheinen kann. Es wäre zu wünschen, daß ein Wort existierte, welches die Verhältnisse (worunter man gewöhnlich bloß Höhe, Breite und Tiefe versteht) und die Plastik zugleich umfaßte."

Von den drei früheren Paragraphen, an die im Leitsatz des Proportions-Paragraphen erinnert wird (den §§ 30, 33 und 38; vgl. hier S. 393f. / 295f.), ist bei diesem Beginn der Ausführung besonders an den ersten, den 'Alberti'-Paragraphen des Kapitels über 'die Theoretiker' zu denken. Der "Wirkungs"-Zusammenhang, in dem die Proportionen der Renaissance-Baukunst mit der"Plastik der Formen" stehen, erinnert an die Kennzeichnung der Renaissance-Baukunst im Unterschied zur "gotischen Baukunst", die Burckhardt in diesem Paragraphen mit Berufung auf die Lehrschriften Albertis gibt (s. hier S. 505f. / 381f.): Sprach sich der "Kunstgehalt" der Gotik "im Organismus aus", so liegt er hier "*wesentlich in den geometrischen und kubischen Verhältnissen*" (§ 30, S. 40).

Die "Verhältnisse" werden hier, im Gedanken an die Renaissance von vornherein als "geometrische" *und* "kubische" verstanden. Die Flächigkeit ist in sich schon "*räumlich*". Am Unterschied zum konstruktiv-"organischen" Funktionsgefüge der nordisch-gotischen Baukunst wird das sofort klar. Eine Fläche *als* |539| Fläche gliedern, *als* Fläche "zur Wirkung" kommen lassen, das heißt schon, sie als "Raumschönheit" zu erfahren. Diese - selber bildhafte - Bedeutung der "plastisch"-"kubischen" Dreidimensionalität der Renaissance-Baukunst demonstriert Burckhardt ausdrücklich in dem Kapitel über *'das Baumodell',* das unmittelbar an den Paragraphen über 'die Verhältnisse' anschließt und dessen Grundsatz (in der Abhebung vom "nordisch-gotischen Aufriß") lautet:

> "Das Modell der Italiener dagegen zeigt kubisch; wie die Räume sich innen und

außen gestalten, teilen und folgen sollen und welches ihre große plastische Gesamterscheinung in Luft und Licht sein wird" (§ 58, S. 80; vgl. hier b 3, S .473 ff.). Schon in dem Paragraphen über 'die Vielseitigkeit der Architekten' des Einleitungsteils hatte Burckhardt diesen Zug der "plastischen Gesamterscheinung" in der Renaissancebaukunst hervorgehoben: "Die schöne frische Erscheinung der Renaissancebauten hängt wesentlich davon ab, daß die Meister nicht bloß die Reißfeder führen, sondern als Bildhauer, Maler und Holzarbeiter jeden Stoff und jede Art von Formen in ihrer Wirkung kannten. Sie vermochten einen ganzen Bau und dessen ganzen Schmuck zusammen zu empfinden und zu berechnen£ (§ 14, S. 19; vgl. hier S. 470 / 354).

Im Gedanken an diese innere, das eigene Wesen der Proportionalität der Renaissance prägende Verbundenheit mit der *"plastisch"-räumlichen Wirkung* kann Burckhardt später (in dem Vorlesungszyklus zur 'Kunstgeschichte', den er seit 1874 hielt) die - als bloßen 'Satz' natürlich anfechtbare - Bemerkung machen: Proportionen habe es in der Gotik gar nicht gegeben. Die Bemerkung findet sich innerhalb des Vorlesungsteils über die "Kunst des Mittelalters", innerhalb also eines nach Burckhardts Frühzeit erneuten Ruhmes der gotischen Baukunst. "Die Gotik die mächtigste und reichste Stimme ihrer Zeit und zugleich durch ihre innere Konsequenz und Vollendung eine gewaltige Leistung für alle Zeiten", notiert Burckhardt in den Aufzeichnungen für diese Vorlesung (bei Kaegi VI, S. 419). Im Rahmen einer Kritik an spekulativen Deutungen der mittelalterlichen *Bauhütten* schreibt Burckhardt hier: |540|

"Die Bauhütten: ihr wirklicher Zweck: die Überlieferung der Lehre, der handwerklichen Fähigkeiten und das korporative Leben (aber nicht eine geheime Symbolik - auch nicht eine vorgebliche Proportionenlehre, denn das Gotische hat Bewegungen, nicht feste Verhältnisse)" (bei Kaegi VI, S. 416f.).

Und auf demselben Blatt:

"Die große Horizontalbewegung völlig homogener hoher Vertikalkörper. Ihre Addition. - Freiheit des Pfeilerabstandes (bis 2/3 der Mittelschiffbreite) (wie überhaupt Abwesenheit aller sogenannten Proportionen). --- Der Pfeiler: ... bald nur noch lauter Dienste sichtbar ... Bogen und Rippen sind Metastasen der Dienste; ... sie und nicht die Kappen sind die Hauptsachen am Gewölbe ...(a.a. O.).

Hier stellt das antike Rom für die Renaissance ein wirkliches Vorbild dar. Der Leitsatz von § 33 (dem zweiten der drei Paragraphen, an die im Leitsatz des Proportions-Paragraphen erinnert wird) lautet:

"Die Komposition nach Verhältnissen und für das Auge, welche die Seele der Renaissance ist, hatte schon im 12. Jahrhundert und dann in der gotischen Zeit sich geregt. Sie wurde damals ganz besonders hart betroffen durch das gotische Detail,

> welches einer entgegengesetzen Gedankenwelt entstammt; dagegen hatte sie sich von der Formensprache der Römer schon deshalb angezogen finden müssen, weil diese ihr Detail bereits als freies dekoratives Gewand gehandhabt hatten. Mit aller Anstrengung suchte man sich nun von jenem schweren formalen Widerspruch zu befreien" (S. 45).

Die konstruktiv-dynamische Struktur des gotischen Details stand im Gegensatz zu der Gedankenwelt, die sich in Italien schon während der Zeit der Gotik als "die Seele der Renaissance" vorbilden sollte: *der Komposition nach Verhältnissen und für das Auge.* Zur Befreiung von diesem schweren formalen Widerspruch half das Beispiel der alten Römer insofern als diese "das Detail" bereits "als freies dekoratives Gewand gehandhabt hatten". Für diese Befreiung des architektonischen Details zum "freien dekorativen Gewand" konnten die Ruinen des kaiserzeitlichen Rom eine Hilfe leisten. |541|

In dieser *Befreiun*gs-Hilfe des antiken Rom zur Abkehr von einer "organisch" - konstruktiven Gestaltung nach "Bewegungen" und Hinwendung zu einer *dekorativen Komposition nach Verhältnissen* ist freilich noch nicht das *eigene* proportionale "Gesetz"der italienischen Renaissance selbst vorgezeichnet. Das ist in dem Zusammenhang der Proportionen mit der "*Plastik der Formen*", in seiner "Raumstil"-Komposition also, ebenso wenig römisch-antik wie mittelalterlich-gotisch.

So wie die Renaissance "beinahe keine Nachahmungen bestimmter einzelner Römerbauten" kennt ("Sie hat z. B. trotz aller Bewunderung keinen einzigen Tempel repetiert"), so sind, wie Burckhardt in der Fortsetzung von § 33 sagt,

> "die Proportionen" "vollends ohne Ausnahme frei gewählt und der Einfluß der antiken Ordnungen auf sie [ist] nur ein scheinbarer. In Tat und Wahrheit hängt die Behandlung der Ordnungen eher von den Proportionen ab" (S. 45).

Der "mathematische Weg" reicht nicht zu, weil man allein damit der "*Wirkung*", die den Bau prägt, nicht beikommt. Für die "Seele der Renaissance" als der *Komposition* nach Verhältnissen und für das Auge gehört zu den Proportionen die "Plastik der Formen". Das "geheime Gesetz" von dem der Leitsatz des Proportions-Paragraphen spricht, ist das Gesetz der *Komposition*. Damit macht Burckhardt am Schluß der beiden Kapitel über die "Formenbehandlung" zu einem eigenen Thema, was er in der Vorbereitung dieser beiden Kapitel - am Schluß des vorausgehenden 'Theorie'-Kapitels - als den erst in der Erinnerung späterer Zeiten zu erkennenden Grundzug der Renaissance formuliert hat:

> "den Stil der Verhältnisse in Raum und Fläche im Gegensatz zu allem früheren" (S. 42).

In dem ersten Absatz der Ausführung ist im Merkmal des kubisch-"*plastischen*", also des *räumlichen* Grundzugs der Renaissance-Kunst derjenige Aspekt betont, der in modernen Interpretationen meist zu kurz kommt. Sie zielen in dem Bestreben, *das Neue* der Renaissance gegenüber dem Alten (Mittelalter) herauszuarbeiten, einseitig auf das *schlechthin* Neue, die Perspektivität, den "Bild"-Charakter, der hier auch der Baukunst zukommt. (Anm. 542/1) Der |542| Unterschied, der Abgrund, der den Bild-*Raum* der Renaissance von der Raum-Flucht des klassizistischen Vorstellungs-Bildes wie dem historischen Bildungs-Ernst trennt, wird übersprungen. - Burckhardt betont den Akzent des Bildes in der Einheit des Renaissance-"Raumstils" gesondert in dem zweiten Absatz, der - bei Gelegenheit eines Ausspruchs von *Alberti* - eine der berühmten *Fassaden* Albertis erwähnt. Sie werden hier ohne jeden Vorbehalt zu Kronzeugen des Hauptgedankens dieses ganzen Paragraphen über das geheime Gesetz der Komposition nach Verhältnissen. Der Zusammenhang mit dem "Plastik"-Akzent des vorausgehenden Absatzes bleibt freilich schon dadurch gewahrt, daß Burckhardt den Ausspruch Albertis, um den es ihm hier geht, mit dem Namen Brunelleschis verbinden kann:

> "L. B. Alberti braucht bei Anlaß seiner Fassade an S. Francesco zu Rimini für die geheimnisvolle Harmonie der Teile zum Ganzen bereits das Wort *'tutta quella musica'.* Die 'musikalischen Proportionen' auch bei dem Biographen Brunellescos."

Alberti soll (wie Burckhardt selbst den Bericht an anderer Stelle etwas ausführlicher wiedergibt) den Bau der Fassade von S. Francesco (1446) nach dem Grundsatz beurteilt haben: "wer ihm an den Ordnungen etwas ändern wollte, würde *tutta quella musica* verstimmen" (§ 69, S. 103; hier S. 412 / 309). Zwar kann Burckhardt an dieser Stelle, zu Anfang der Paragraphengruppe über die 'Fassade' als des Hauptmotivs zu dem von ihm beklagten "Sieg des Langbaus" über die Zentralbauidee (s. oben S. 398f. / 299f.), seine Skepsis gegenüber diesem Werk nicht verhehlen: Alberti fasse schon in diesem Fall "die Fassade als besonderes maskierendes Prachtstück" (a.a. O.). Aber das ist auch hier kein Einwand gegen den künstlerischen Maßstab der "musikalischen" Harmonien.

Die Differenzierung zwischen beklagenswerter Fassade im Unterschied zum Zentralbau (oder den Zentralbau-ähnlichen Basiliken Brunelleschis) und begrüßenswertem "musikalischen" Bauprinzip tritt noch deutlicher in dem letzten Paragraphen dieser Gruppe, 'Fassaden der Nachblüte' (§ 73) hervor, wo Burckhardt "die einseitige Ausbildung" der vom Kuppelbau "emanzipierten Fassade" "ein Unglück" nennt. Hier wird nämlich, fast in dem gleichen Atemzug, das "musikalische" Kompositionsprinzip Albertis verteidigt, indem *seine* Bildung der Fassade gegen moderne "Täuschungen" abgehoben wird: |543|

> "Allein sie bildet nun einmal, wie Alberti ominöser Weise schon 1447 gesagt hatte,

eine *musica,* und man wird dereinst wieder von ihr lernen, wenn gewisse Täuschungen aus der Architektur unseres Jahrhunderts geschwunden sein werden" (§ 73, S. 107; vgl. hier S. 395f. / 297f.).

In dem Paragraphen über 'die Verhältnisse' bezeugt die Verbindung Albertis mit *Brunelleschi* dieses weite, über den Individualstil Albertis (in seiner Lehre und seiner eigenen Bautätigkeit) hinausreichende, die "Seele der Renaissance" verkörpernde Kompositions-Gesetz nach "musikalischen Proportionen". Die Bemerkung des "Biographen" Brunelleschis (Anm. 544/1) war Burckhardt schon an früherer Stelle bedeutsam. In dem Kapitel über das 'Studium der antiken Bauten', das Burckhardt mit drei Aufenthalten Brunelleschis in Rom beginnen sieht, dem ersten "schon vor 1407", dem letzten "bis 1420" (im Anschluß daran nennt er "L. B. Albertis Aufenthalt in Rom", § 26, S. 35), unterscheidet er zwei verschiedene Gesichtspunkte dieses Studiums: einerseits die Rezeption der alten "organischen" Technik, andererseits die Anregung zur neuen - eigenen - "musikalischen" Komposition "in der freien Auffassung der römischen Formensprache" (beides in der Überwindung der nordisch-"gotischen" Bauweise verbunden):

"Brunellescos Vermessungen in Gesellschaft Donatellos, schon vor 1407, wobei sie als Schatzgräber galten und als Goldschmiede sich durchbrachten; sein zweiter und dritter Aufenthalt, letzterer bis 1420. Sein Hauptstudium die römische Bautechnik, der struktive Organismus, zumal der Gewölbe; doch auch die 'musikalischen Proportionen' der antiken Bauten, und, wie der Erfolg zeigt, die ganze Formensprache, die er gewiß groß und frei auffaßte (§ 26, S. 34; vgl. hier S. 397 / 298).

Die Frage, ob Brunelleschi diese Übereinstimmung mit Alberti in der Rede von den "musikalischen Proportionen" erst von dem "Biographen" beigelegt worden ist, kann für uns wie schon für Burckhardt offen bleiben. Für Burckhardt genügt es, mit diesem zeitgenössischen Gedanken einer wörtlichen Übereinstimmung die von Alberti bezeugte (und von ihm in seinem Lehrbuch auch erklärte) Äußerung in ihrer *sachlichen* Übereinstimmung mit Brunelleschi und damit in ihrer epochalen Gültigkeit anführen zu können. |544|

Ähnlich wie sich an dieser Stelle Burckhardt mit Alberti auf Brunelleschi bezieht, bezieht sich umgekehrt eine jüngere Interpretation der Kirche *S. Spirito* [B 31] mit Brunelleschi auf die Äußerung Albertis. *Erich Hubala,* der an dieser Kirche "die stilbildende Rolle F. Brunelleschis für die Renaissancebaukunst" zeigt, schließt seine Bemerkungen über dieses Werk Brunelleschis mit einer Erläuterung der kubisch-proportionalen *"Harmonie"* des Innenraumes:

"Auffällig ist die Zusammensetzung [von Horizontalen und Vertikalen]. Sie ist besonders gut am Aufbau der Säulenarkaden zu beobachten. Entscheidend aber ist ein

neues, dem Mittelalter fremdes Verhältnis der Dimensionen von hoch, breit und lang im Großen wie im Kleinen zueinander. Ihre Bemessung hängt nicht mehr ab vom Ausmaß des Ganzen, sondern ist bereits mit einem Teil gegeben: Erhöhung verlangt sogleich Verdickung, die Längserstreckung im Lichtgaden erfordert z. B. ein Gegengewicht, die hohen und schmalen Fenster. So erklärt es sich, daß hier die Säule wieder im ursprünglichen leibhaftigen Wuchs hervortritt, nachdem sie in der gotischen Baukunst zerteilt, gebündelt, einseitig in der Länge verdünnt ('Dienste') dem Gesamtwuchs des Kirchenraumes hat folgen müssen. Und so erklärt sich auch die Bedeutung des Rundbogens als fester 'Medial-wert' (Anm. 545/1) zwischen Vertikaler und Horizontaler, und man versteht den Vergleich zwischen Architektur und Musik, den Alberti schon anstellte: Hier wie dort vernichtet ein einziger falscher Ton das Ganze, Harmonie bedeutet Reinstimmen der Verhältnisse, dort fürs 0hr, hier fürs Auge" (Hubala, 1968, S. 19).

Als ein Beispiel der Rede von den "musikalischen Proportionen" bietet sich hier eine Fassadenbildung *Albertis* an, und zwar die des *Palazzo Ruccellai.* [B 36/1]

Ist von den drei Paragraphen, an die im Leitsatz des Proportionsparagraphen erinnert wird, der erste (§ 30) ausdrücklich auf den Theoretiker Alberti gerichtet, so ist mit dem dritten (§ 38) unausdrücklich auf eines seiner Werke verwiesen: Von den beiden Bauteilen, dem Pilaster und dem Kranzgesims, die dieser Paragraph behandelt, wird eben derjenige, in dem (am Schluß dieses Paragraphen) der Zusammenhang |545| mit dem Proportions-Paragraphen besteht, die Bedeutung nämlich des *Pilasters* (zusammen mit den Fenstern) für die "*allgemeine Harmonie"* der Palastfassaden, in dem übernächsten Paragraphen: 'Die Rustica mit Pilasterordnungen', hauptsächlich am "Pal. Ruccellai in Florenz (etwa 1460 bis 1466)" (sowie an der von Burckhardt irrtümlich mit Bramante in Verbindung gebrachten Cancelleria in Rom) dokumentiert. (Zur Cancelleria: s. hier S. 455f. / 342f.) Damit aber ist für den Leser ein Wink gegeben, die drei ausdrücklich genannten Zusatz-Paragraphen zu dem Leitsatz über 'die Verhältnisse' mit noch einem weiteren zu verbinden. In dem Kapitel 'Die Komposition des Palastbaus' behandelt (nach dem historischen Einleitungsparagraphen 'Rückblick auf den früheren Palastbau Italiens') der erste der beiden "systematischen" Einleitungsparagraphen die *'Entstehung gesetzmäßiger kubischer Proportionen'* (§ 89); und dies allein mit Berufung auf den "Theoretiker Alberti" und dem (einzigen) Beispiel-verweis auf den "Pal. Ruccellai" (S. 137). (Auf den folgenden dieser beiden Einleitungsparagraphen, 'Wesen und Anfang des Palast-baus', § 90, sind wir früher schon eingegangen, oben S. 445 / 334.)

Der Paragraph 38:'Der Pilaster und das Kranzgesims', aus dem Kapitel über 'die Formenbehandlung der Frührenaissance' handelt seinen beiden Leitsätzen nach zuerst von der Übernahme und Verwandlung römischer "Pilasterordnungen" durch die Renaissance und dann von den verschiedenartigen Verhältnissen, in die er "zu der toscanischen Rustica, der venezianischen Inkrustation und dem oberitalienischen

Backsteinbau" tritt. (Dabei verlangt die Frage "des obersten Kranzgesimses" je eigene Lösungen.) Im Schluß der Ausführung verbindet Burckhardt beide Leitsatzmomente, die Verwandlung der römischen Anregung und die Frage nach dem Maßstab im Verhältnis zwischen Gliederungselementen (wie dem Pilaster) und Flächenverständnis. Der vorletzte Absatz handelte von dem Verhältnis des Kranzgesimses zur übrigen Fassadengestaltung. Daran schließt sich der Schlußabsatz dieses Paragraphen an. (Die Hervorhebungen - im Gedanken an den Proportions-Paragraphen - v. Verf.)

> "Außerdem verlangen in die *allgemeine Harmonie* verschmolzen zu werden: die Wucht des Sockels, die Massigkeit des Erdgeschosse., die Nuancierung der Fenster nach Stockwerken u.a.m.; |546| namentlich bedingen sich *Fenster und Pilaster* in hohem Grade. Aus diesen und anderen Elementen entsteht ein *Scheinorganismus*, der im *Detail* aus dem Altertum entlehnt, in der *Kombination* völlig neu ist und höchstwahrscheinlich als der bestmögliche Ausdruck für den *Rhythmus der Massen,* für die *Architektur der Proportionen* betrachtet werden darf. Gemäß dem Charakter der Zeit, welche das Individuelle auf das Höchste entwickelte, offenbart sich auch hier eine *freie Vielgestaltigkeit, aber eine gesetzliche,* von aller Phantastik weit entfernte" (S. 51f.).

Das "geheime Gesetz" in der Komposition der Renaissance-Bauten nach Verhältnissen hängt danach zusammen mit der Verwandlung des römischen Details (wie z. B. den Pilasterordnungen) zu prinzipiell neuen *Kombinationen* in einem einheitlichen "Rhythmus der Massen" (und nicht einer Kombination autonom "organischer" Strukturen einerseits, autonom dekorativer Ornamente andererseits), so daß *die Architektur* der Proportionen ausschlaggebend ist. Der römische Organismus verwandelt sich in den Schein-Organismus der Renaissance.

Zwei moderne Interpretationen des *Palazzo Ruccellai* können diesen Burckhardtschen Begriff des "Scheinorganismus", an dem die Architektur der Proportionen das Entscheidende ist, auch an dem Begründer und Vertreter großer *Flächen*-Gliederungen innerhalb der Renaissancebaukunst illustrieren.

Hans Kauffmann beginnt mit diesem Werk Albertis die Beispielanalysen in seiner Abhandlung "über 'rinascere', 'Rinascità' und einige Stilmerkmale der Quatrocentobaukunst" von 1941 (S. 128-130). Die Abkehr von einer konstruktiv-funktionalen Bauweise tritt hier - mit reinen Rusticafassaden wie dem Palazzo Strozzi oder auch dem Palazzo Medici-Riccardi verglichen - im Extrem hervor: Die "tragende Mauer" "ist gänzlich verkleidet. Denn das Plattenwerk ist nicht Baustoff, sondern Verschalung, und sein Lagenwechsel bringt eine lebhaft wirksame, geschoßweis verschiedene Musterung zustande." "Die Fassadenpilaster des Palazzo Ruccellai lockern den Baukörper nicht auf, sie sind weder stammhaft mit der Wand verwachsen, noch ein sich selbst tragendes Gerüst, das nach Art von Strebepfeilern

die Wand abzustützen vermöchte, sondern ein dünnes der Fläche vorgelegtes Bandwerk; sie wurden sogar |547| in das Muster der Quadratung einbezogen, denn die Fugen des Wandbelags lassen sich - freilich unbetont - auch durch die Pilaster hindurch verfolgen. Sie haben nicht so sehr zu stützen, als vielmehr zu rahmen, jedes Pilasterpaar begrenzt ein in sich symmetrisches Feld; die Proportion ist wichtiger als die Funktion."

Mit der Betonung des "Schmuckwertes der Oberfläche" wird hier die Fassaden-Kunst Albertis für das Ganze der Renaissance-Baukunst zum Paradigma. Hans Kauffmann zieht aus dem ersten Beispiel das Fazit: "Albertis Anknüpfung der Architektur an die Malerei wird nun in ihrer stilbildenden Bedeutung verständlich und näher bestimmbar. Eine Baugesinnung gibt sich kund, die Gebautes nicht in seinem materiellen Bestand sprechen lassen wollte, sondern ihm gleichsam ein zweites Gesicht gab. Eine Schaufläche wurde aufgerichtet und mit Senkrechten und Waagerechten statisch durchgegliedert, aber das eigentliche (reale) Baugefüge, der Rohstoff mit seiner Schwere, seiner Massigkeit und seinen Spannungen hat keinen sichtbaren Anteil daran. Die Fassade zeigt nicht arbeitende Bauform, sondern eine architektonische Ordnung, die durch ihre Flächigkeit und ihr Linienwerk der Rißzeichnung eines Architekten nahe bleibt und sozusagen die abbildhafte Darstellung eines dem Bau angemessenen Quader- und Stützenwerks, den Plan seines Aufbaus vor Augen stellt. Alle Glieder treten nur als Ausschnitte und Teilbezirke der Fläche in Erscheinung."

Der Verbindung dieses Alberti-Beispiels mit dem "Raumstil" Brunelleschis, also dem Zusammenhang des *Rahmungsprinzips* mit dem eigenen "rhythmischen" Baugesetz, der *"Architektur* der Komposition" wird in besonderem Maß die Darstellung *Ernst Hubalas* gerecht:

"Das äußerlich Kennzeichnende [am Palazzo Ruccellai] ist die Verbindung der Plattenrustika mit einer dreifachen Pilasterstellung toskanischer und korinthischer Ordnung. Das künstlerisch Besondere ist dabei die Umwandlung der Rustika in Felderung, die Pilasterordnung in Rahmung und Teilung. Denn wir sehen die vertikalen Gliederungen nicht als 'Stützen', die horizontalen nicht als 'Last', vielmehr nimmt das Auge die Pilasterordnung als Unterteilung eines einzigen, tafelförmigen Wandzusammenhangs wahr und als Rahmung der einzelnen, von Türen und Fenster bestimmten Felder. Wir haben es nicht mit einer hervorgekehrten Konstruktionsweise zu tun, sondern mit einer Gliederung, die schichtet, rahmt, feldert, abwägt und mißt. |548|

Die Klarheit dieser Gliederung garantiert in erster Linie die Wiederkehr gleicher Formen und Verhältnisse - aber kein Raster liegt hier vor! Die Torintervalle z. B. sind breiter als die übrigen, eine spürbare rhythmische Rückung, die viel zum formalen Leben beiträgt. Dementsprechend sind auch die Keilsteinmuster der Fen-

sterrahmungen darüber breiter und höher. Auch spielt es eine Rolle, daß unten nur rechtwinkelige Formen, oben dagegen der Rundbogen herrscht. Dieser bildet nicht mehr wie früher eine 'übergreifende' Form zu den zweigeteilten Fenstern, sondern gehört zur Musterung der Plattenrustika. - Die Vollendung erfuhr das hier angebahnte Gliederungsschema um 1490 in Rom am Palazzo della Cancelleria" (Hubala, S. 24).

Die "rhythmische Rückung", die Abwandlungen also innerhalb der "Wiederkehr gleicher Formen und Verhältnisse" tragen viel"zum formalen Leben" dieser Palastfassade bei. Das kompositorische Gesetz dieser Fassade beruht in der Abkehr von dem "Raster" der Proportionsregeln. Die Hinweise Hubalas auf die Abwandlungen der Intervalle im Erdgeschoß, der Fensterrahmungen darüber und den Kontrast zwischen rechten Winkeln unten und Rundbogen oben verweisen darauf, daß die Abkehr vom "Raster" in der Tat ein Gesetz, das Gegenteil von bloßer "Phantastik" ist. Bei der *Cancelleria* (s. oben S. 455 / 342) begründet *Hans Willich* seine Vermutung, daß diese Fassade auf Pläne Albertis zurückgehe, in erster Linie mit der "rhythmischen Anordnung der Pilaster". Nur im Schiff von S. Andrea in Mantua seien wie dort "die Stützen abwechselnd enger zusammengezogen, sonst treten sie immer in gleichen Abständen auf, bis der große Vatikanshof des Bramante das Motiv wieder aufnimmt" (S. 107f.).

In dem Alberti-Paragraphen des Kapitels über 'die Theoretiker' hebt Burckhardt im Blick auf die "Jugendschrift *della Pittura"* "den malerischen Standpunkt der Frührenaissance gegenüber den Bauformen" hervor, am "Hauptwerk":

> "das Gesetz der Abwechselung, des anmutigen Kontrastes in Verbindung mit der Symmetrie *(varietà* und *parilità delle cose)"* (S. 40f.).

Und er fügt noch hinzu: |549|

> "In Betracht der Abwechselung geht er sehr weit, vielleicht im Hinblick auf römische Kaiserthermen, Paläste usw. Es soll z. B. nicht Eine Linie das Ganze beherrschen, da gewisse Teile schöner erscheinen, wenn sie groß, andere, wenn sie klein gebildet sind, die einen, wenn sie in geraden, die andern, wenn sie in geschwungenen Linien laufen usw." (S. 41).

Es ist dieser Gedanke des Lehrers -, dieses Gesetz des Architekten Alberti, mit dem die *Ausführung* des Paragraphen *89: 'Entstehung gesetzmäßiger kubischer Proportionen',* zu Beginn des Kapitels über 'die Komposition des Palastbaus' gipfelt.

Im *Leitsatz* dieses Paragraphen grenzt Burckhardt auch hier Ergiebiges gegen weniger Ergiebiges in dem Architektur-Werk Albertis gegeneinander ab:

> "Der Theoretiker Alberti gibt statt des ästhetischen Gesetzes für den Palastbau nur

ein Programm für den Inhalt desselben. Außerdem aber stellt er nach eigenen Beobachtungen die ersten Gesetze für die kubischen Verhältnisse der einzelnen Binnenräume auf" (S. 137).

In der Wiedergabe von Burckhardts Referat dieser "Gesetze für die kubischen Verhältnisse" bei Alberti können wir uns hier auf den Anfang (die erste Hälfte) beschränken. Im Fortgang setzt Burckhardt die "Proben" aus den Angaben Albertis fort, in denen er den einen Gedanken demonstriert sieht, den man mit ihm *die Modifikation der Proportionen zugunsten des "Raumes" und der "Massen"* nennen könnte. Damit bestätigt und verdeutlicht dieser Passus die frühere Bemerkung über das *"Gesetz der Abwechselung"* als des "anmutigen Kontrastes in Verbindung mit der Symmetrie". Und wir werden, was hier von den "kubischen Raumgesetzen" gesagt ist, mit denen der Flächengliederung am Palazzo Ruccellai oder der Cancelleria vergleichen dürfen.

"Die kubischen Raumgesetze bespricht er nicht bei Anlaß des Pallastes, sondern bei der Vorstadtvilla, was für unsere Betrachtung keinen Unterschied macht. Wenn auch er und andere sich tatsächlich kaum daran [an diese "kubischen Raumgesetze"] banden, ja wenn es sich um ein bloßes Postulat oder Gedankenbild handeln sollte, so wird sich doch hier die Renaissance zum erstenmal ganz deutlich bewußt als die Architektur des |550| Raumes und der Massen. Aus einer Menge von Angaben mögen einige Proben folgen. Alberti gibt die Proportionen modifiziert, je nachdem die Räume rund oder quadratisch, flachgedeckt oder gewölbt sind ... Bei großen Dimensionen gelten überdies andere Proportionen als bei kleinen, weil der Gesichtswinkel ein anderer ist." (Danach dann die Einzelproben. - S. 138.)

In dem Paragraphen über 'die Verhältnisse' spricht Burckhardt davon, daß die Renaissance die Bauten nach einem geheimen Gesetz, dem der Verhältnisse, komponierte. Nicht die mathematischen Regeln der Verhältnisse selbst sind hier das epochal Bezeichnende, sondern die *von Grund auf* "geheimnisvolle Harmonie der Teile zum Ganzen". Von Grund auf darum, weil diese Harmonie nicht mathematisch regulierbar ist. Denn das Verhältnis der Teile zum Ganzen ist in demselben Maß, der einem Bauwerk der Renaissance seinen individuellen Rang gibt, kein Zahlenverhältnis.

Wenn Burckhardt den Geheimnischarakter der Renaissancebaukunst, dieser Baukunst der Klarheit und Helligkeit, der *Komposition* nach Verhältnissen zuspricht, so wird er eben diesen Charakter der künstlerischen Einheit in der Rede von den *"musikalischen"* Proportionen ausgesprochen sehen.

In nur leicht "verhehlter"Form wird dieser Leitgedanke des Paragraphen im Schlußabsatz als Resümee formuliert:

"Die Verhältnisse in ihrer Beziehung zu den Formen und diese zu jenen bleiben daher Sache des höchsten und feinsten künstlerischen Vermögens. Es handelt sich um einen Stil, bei welchem das wirkliche Leben nicht in der (wenn auch sehr schönen) Einzelbildung der Formen, sondern in ihrer Proportionalität zum Ganzen liegt. Wer dieses Gesetz nicht wenigstens nachempfinden kann, der wende sich vom Stil der Renaissance ab und suche sein Ergötzen anderswo." |551|

d Schmuck

Das "zweite Buch" des Werkes über 'die Baukunst der Renaissance in Italien' hat den Titel *'Dekoration'*. Wir erinnern uns, daß damit der zweite Teil eines auf vier Teile angelegten Planes über das Ganze aller bildenden Künste der italienischen Re- gemeint ist (hier S. 329 / 247). Daß Burckhardt gleichwohl die nun allein veröffentlichte *"Baukunst"* der Renaissance in diese beiden Teile untergliedert hat, die "Dekoration" also in einem Zusammenhang mit der "Architektur" sieht, der erst das Ganze, - der erst die Einheit eines Gebietes mit dem Namen "Baukunst der Renaissance in Italien" ausmacht, hat die Betrachtung der Einteilung dieses Werkes (hier in § 15) gezeigt. In Italien überhaupt, im Italien der Renaissance noch gesteigert ist die Architektur in einer sehr vielfältigen und verschieden starken Weise, aber unerläßlich auf das Zusammenspiel mit der Dekoration hin angelegt.

Wo sich der einzelne Bau so weit von aller Schmuckliebe der Zeit und der Nation entfernt zu haben scheint, wie in den monumentalen Rustica-Fassaden der Frührenaissance in Florenz und Siena, tritt dieser *innere Zug* zur Dekoration erst recht hervor: Ein solches "Bild der höchsten Willenskraft bei Verzichtung auf allen Schmuck" wie der Palazzo Pitti (§ 39, S. 53) ist eben doch - im Unterschied etwa zu dem noch von seiner Funktion geprägten mittelalterlichen "florentinischen Burgenbau aus Quadern" (§ 39, S. 52) - ein *Bild* der höchsten Willenskraft, ein Bau, dessen eigene Bau-"Gesinnung" in dem *"Eindruck"* besteht, den die "Wendigkeit und Mächtigkeit" der einzelnen Elemente hervorruft. Die "majestätische Wirkung" ist hier nicht das Resultat einer wuchtigen Bautechnik oder eines kriegerischen Bauzweckes, sondern die Wirkungs-Absicht selbst. Die "monumentale Baugesinnung" (§ 1, S. 3) der italienischen Renaissance beruht in dem Bedürfnis, die Monumentalität *sichtbar* werden zu lassen. "Die stolze Festigkeit dieser Fassaden" hat ihren Entstehungsgrund in der "Wirkung auf die Phantasie" (§ 29; S. 52). Und wenn Burckhardt von der Mediceischen Kapelle Michelangelos sagt, sie erreiche "in den kubischen Verhältnissen |552| und in der allgemeinen Wirkung (trotz schwerer Willkür des Details) die allergrößte Schönheit", so ist diese "höchste Einheit von Raum, Licht und Formen" ein *Bild* der höchsten Schönheit. Solche Bauten sind trotz der Entfernung von der Dekorationslust ihrer Umgebung, der Dekorationsfülle der Folgezeit in ihrer eigenen architektonischen Monumentalität *Bild*-Räume und so in ihren architektonischen Kompositionen der Komposition eines Gemäldes der Renaissance, dessen *bildhafter* Einheit verwandt. Der "runde Tempietto bei S. Pietro in Montorio" ist ohne jeden figürlichen oder ornamentalen Schmuck ("die Rosetten in den Kasetten des Umgangs ausgenommen") "der eleganteste Zierbau" (§ 53, S. 72; s. hier S. 451 / 339).

Mit dem Blick auf das Ganze, also auf beide Teile des Baukunst-Werkes, haben wir an dieser Epochenphysiognomie einer Kunstgattung drei Aspekte aufzuzeigen

versucht, die von generellem Interesse für die Frage nach der "Stellung der Kunst in der Weltgeschichte" sind: die *"Baugesinnung"* der italienischen Renaissance als einen Grundzug dieses Zeitalters, die *"Kunst"* als das Maß für die Auftraggeber wie die Künstler dieses Zeitraums, und schließlich den *"Raumstil"* der italienischen Renaissance-Architektur als der "Komposition nach Verhältnissen und für das Auge" und damit als eine einzigartige Verbindung des Gedankens der *ars* (des kunstvollen Hervorbringens) mit dem der *Schönheit* (der "Harmonie" auch noch des Aufnehmenden mit dem In-sich-Harmonischen).

Der Zusammenhang beider Teile, dem über die "Architektur" und dem über die "Dekoration",war schon in der ersten Hälfte dieser Beschäftigung mit Burckhardts Baukunst-Buch, in der Erörterung seiner Einteilung (hier § 15), eine Hauptfrage. Die literarisch-philologische Erläuterung des "Fachwerk"-Systems dieser "Notizensammlung" war hier unmittelbar mit der Erläuterung des Sachverhalts verbunden, daß in dem Zeitraum der italienischen Renaissance die Künste und der Weltbezug der Künste selbst von einem inneren Zusammenhang dieser beiden Kunstgattungen (oder Kunstbereiche) geprägt waren. Wir werden uns daher hier auf den Versuch beschränken können, lediglich die Angelpunkte dieses |553| epochalen Strukturzusammenhangs anzugeben - und zwar nun im Ausgang von dem "Dekorations"-Teil (und an je einem Beispiel zu illustrieren).

(1) Im "Raumstil" (der Bild-Raum-Struktur) der italienischen Kunst kommt der Dekoration die besondere Aufgabe zu, die Bild-'Autonomie' zu unterstützen, wenn nicht sogar, sie zu gewährleisten. Der Bild-Rahmen ist dabei paradigmatisch für *das Rahmen* als der Bedingung der Bild-Erscheinung in allen Künsten des Zeitalters. Die Fragen, inwiefern gerade in einer Kunst forcierter "Komposition", exponierter "Raumgestaltung" der Stofflichkeit der *Stoffe* ein besonderes Gewicht zukommen kann und in welchem Zusammenhang hier der 'Schmuckwert' mit dem 'Gebrauchswert' von *Geräten* steht (der Architektur im Kleinen), lassen sich mit dem Paradigma des Rahmens verbinden.

(2) Zu welchem Kunst- und Welt-*Gewinn* die Verbindung von Architektur und Dekoration im Zeitalter der Renaissance führen kann, wird umso deutlicher, je klarer man die *Gefahren* sieht, die bei diesem wechselseitigen Aufeinanderangewiesensein mit jeder Verselbständigung heraufbeschworen werden (und woran das Unheil der Dekoration zu Burckhardts und weithin auch noch unsrer Zeit als ein Unheil - und nicht ein Wesenszug des Dekorativen überhaupt erkennbar werden kann).

In dem letzten Kapitel des zweiten Teils, das überschrieben ist 'Dekorationen des Augenblicks', behandelt Burckhardt neben den Festdekorationen den "Theaterbau", insbesondere das Bühnenbild, den bildnerischen Aufbau der *"Scena"*. In jenen beiden Zweigen der Kunst, Festdekoration und Theaterbau, verbinden sich alle vier Gattungen der bildenden Künste, in die Burckhardt seine Notizen zur

Renaissancekunst unterteilt, Architektur, Dekoration, Skulptur und Malerei, zugleich auch mit den beiden anderen 'schönen Künsten', der Dichtung und der Musik. In der "künstlerischen Absicht der Scena" - wie der Paragraph überschrieben ist, der den Hauptteil des letzten Kapitels abschließt (der allerletzte Paragraph 'über Feuerwerk und Tischaufsätze', s. hier S. 384 / 288, ist mehr Abgesang als Abschluß) - findet das Kernproblem der Renaissance-Kunst seine letzte Zuspitzung: das Problem des Scheins als der Antinomie von Verschleierung und Verwirklichung. |554|

1 Das Rahmen von Flächen; die Wirkung der Stoffe und der Glanz der Geräte

Auf das kontradiktorische Verhältnis der beiden Paragraphen, mit denen Burckhardt unter der Kapitelüberschrift 'Wesen der Dekoration der Renaissance' den zweiten Teil des Baukunst-Buches einleitet, haben wir oben (S. 388f.) schon hingewiesen. Stellt Burckhardt zunächst, in dem ersten Paragraphen dieses Teils: 'Verhältnis zum Altertum und zur gotischen Dekoration' (§ 130) *die Nähe* zur "römischen Dekoration" im Unterschied zum "gotischen Detail" heraus: "Auf keinem andern Gebiete der Kunst und der Kultur überhaupt zeigt sich die Renaissance dem römischen Altertum so völlig geistesverwandt als hier" (S. 198), so hebt er in dem anderen Einleitungsparagraphen den *Unterschied* der Renaissance auch noch zur Antike hervor. Eben das meint die Überschrift dieses Paragraphen:

> "Das architektonische Element und die Flächenverzierung".

Mit dem ersten dieser beiden Merkmale ist die innere (die substantielle) Verbindung der Dekoration mit der *Architektur* in der Renaissance im Unterschied zur Eigenständigkeit der römischen Dekoration genannt (in der, wie wir sahen, die relative Vorbildlichkeit der römischen Zeugnisse bei der Befreiung von der architektonischen Gebundenheit des "gotischen Details" lag). Der erste Leitsatz dieses zweiten Paragraphen macht den Kontrast zum Vorhergehenden schon mit dem Eingangswort bemerkbar.

> "Indes war die Dekoration durch unsichtbar mitwirkende Präzedentien verhindert, einen rein von der Architektur ausgeschiedenen, prinzipiell in sich abgeschlossenen Stil zu entwickeln, wie die des Altertums es vermocht hatte" (S. 198).

Der eigene Charakter dieses "architektonischen Elements", das die Renaissance-Dekoration von allen Vergleichbaren, der Dekoration der Römer wie derjenigen des Mittelalters, und - wie Burckhardt in der Ausführung noch hinzufügt - auch vom Islam, ist mit dem zweiten Merkmal des Titels genannt: *"die Flächenverzierung".* Der zweite Leitsatz dieses Paragraphen lautet:

"Gegenüber vom Altertum ist es etwas wesentlich Neues, daß |555| die Renaissancedekoration Flächen jeder Art mit Zierformen auf das Wohlgefälligste auszufüllen verstand" (S. 199).

Nach der Bekräftigung dieses Leitsatzes durch die dreifache Abgrenzung von Altertum, Mittelalter und Islam wird das von Burckhardt Gemeinte zuerst durch eine, wie er glaubt, einzige Vorbereitung des Renaissancekonzeptes von Dekoration im späteren Rom angedeutet:

"Das einzige Präzedens für das, was die Renaissance zu leisten sich anschickte, waren *spätrömische Pilaster* zumal aus diokletianischer Zeit, welche *Arabesken von einem Rahmenprofil umgeben* enthalten (a.a. O.; Hervorhebungen v. Verf.).

Den Schluß der Ausführung dieses Paragraphen wiederholen wir (vgl. oben S. 388 / 292) um seiner Bedeutung für das Baukunst-Buch Burckhardts im Ganzen willen (auch hier mit eigenen Hervorhebungen):

"Die Renaissance zuerst respektierte und verherrlichte *eine bestimmte Fläche als solche.* Die Verteilung der Spannung des Ziermotivs im Raum, seine Beziehung *zum umgebenden Rahmen oder Rand,* den Grad seines Reliefs oder seiner *Farbe,* die richtige Behandlung jedes *Stoffes* schaffen zusammen ein in seiner Art Vollkommenes" (S. 199).

(Die letzte Einschränkung: "in seiner Art", zeigt an, daß diese *Erklärung* und - in einer Phase des Klassizismus und Gotizismus, zu der auch noch die sechziger Jahre von Burckhardts Jahrhundert gehörten - *Apologie* der Renaissancekunst keine Herabsetzung andersartiger Vollkommenheiten ist. In einem Zusatz unterstreicht das Burckhardt noch: "Daß man jedoch im ganzen die Alten nicht erreicht habe, ist das Gefühl Vasaris.")

Nach dem Paragraphen *'Die Arabeske',* mit dem Burckhardt (nach einer kurzen Bemerkung über "die Bedeutung des weißen Marmors" im allgemeinen; s. hier S. 404 / 303) das zweite Kapitel des Dekorationsteils 'Dekorative Skulptur in Stein' einleitet, sind diese Marmorfriese in Gestalt vegetabilischer Ornamente an Wänden, Portalen, Geräten so etwas wie ein Urphänomen der italienischen Renaissance-Dekoration überhaupt:

"Wenn auch jede Gattung ihr eigenes Gesetz hat und wenn selbst |556| jedes einzelne Werk von höherer Bedeutung einen besondern Maßstab des Urteils verlangt, so wird doch die Erkenntnis der Geschichte des Ornaments sich speziell an das in Stein, zumal in Marmor Gemeißelte halten müssen, und innerhalb desselben vorzüglich an die Arabeske" (§ 134, S. 201).

So lautet der Leitsatz dieses Paragraphen. Der erste Absatz der Ausführung hat selber noch Leitsatzcharakter:

> *"Rebaschi* im engern Sinne sind nur die aufsteigenden Füllungszierarten der Pilaster ... Doch bezeichnen schon die Italiener damit jede Art von ausfüllendem, zusammenhängendem Zierart, von Verherrlichung der Fläche" (a.a. O.).

Die größte Verherrlichung der Fläche ist das gemalte Bild- das Wandbild (das Fresko), das Altarbild, das Deckenbild. Das Auszeichnende der Renaissance besteht hier in der Anerkennung der Fläche *als Fläche* und nicht schon in dem Illusionsprinzip der Zentralperspektive allein, die (für sich genommen) die Fläche, indem sie sie zum Medium einer 'Raum'-*Vorstellung* verwendet, negiert. Diesem Zug der Renaissancekunst als einer Bild-Kunst in dem ausgezeichneten Sinn, den *Th. Hetzer* an Giotto und seiner Bedeutung für die europäische Kunst bis zum Ende des Barock erkannt hat, entspricht die neuartige Bedeutung, die hier dem *Rahmen* zukommt. Der Rahmen bestätigt das Bild in seiner inneren, flächenspezifischen Geschlossenheit. Er ist nicht mehr wie sonst 'das Ende', sondern in einem wesenhaften Sinn der Anfang des Bildes.

"Von allem, was in Italien vorangegangen", unterscheidet sich Giottos Bild dadurch, "daß es durch Stellung und Bewegung der Figuren sich vom Rahmen nach dem Innern der Fläche hinwendet". "Die Bewegung ist genau entgegengesetzt, die wir im antiken, im mittelalterlichen Bilde und selbst noch bei Cavallini wahrnehmen. Dort sehen wir sie von der Mitte nach den Rändern zu sich ausbreiten. ... Für alle ältere Malerei ist der Rahmen das Ende einer Bewegung; er kann mehr oder minder weit um das Bild gespannt werden, ist nicht eindeutig festgelegt. Bei Giotto und seit Giotto ist es umgekehrt, womit denn alles Unbestimmte in dem Verhältnis von Fläche und Rahmen verschwindet." Das Bild ist in |557| der gleichen Weise in sich geschlossen, wie es sich "durch seine gesamte Gestalt nach außen hin abschließt" (Th. Hetzer, Giotto, S. 42 f.).

Auf die besondere Bedeutung der "Zierform" des Rahmens in der Renaissance verweist Burckhardt bei Gelegenheit der *"Altareinfassungen"* innerhalb des Kapitels 'Arbeiten aus Holz' (§155, S. 244f.). Die Beispiele der Ausführung sind nicht nur Altareinfassungen selber (wie die "in Chor und Querschiff von S. Spirito zu Florenz" (Anm. 558/1)) sondern auch berühmte Rahmen einzelner berühmter Bilder wie Giovanni da Udines Rahmen für Raffaels 'Transfiguration' ("jetzt längst nicht mehr vorhanden"), "derjenige um das Bild Bellinis in der Sakristei der Frari [in Venedig] blau und gold, oben Sirenen und Kandelaber", oder "Serlios Rahmen um Tizians Porträt Franz I." (S. 245).

Im Leitsatz dieses Paragraphen stellt Burckhardt die Bild-Einheit der Renaissance dem gotischen Altar-"System" gegenüber:

"Das Altarwerk (Ancona) des 14. Jahrhunderts hatte aus einem System von größern und kleinern Tafeln bestanden, zusammengefaßt durch ein gotisches Sacellum von vergoldetem Holz. Das 15. Jahrhundert, welches sich allmählich für die Einheit des Bildes entschied, verlangte nun auch für dieses eine architektonische Einfassung, deren Pracht dem Reichtum und selbst der Bundheit der Darstellung entsprechen mußte. Einige der schönsten dekorativsten Ideen der Renaissance finden sich in diesen Bilderrahmen, für welche bisweilen der größte Aufwand in Bewegung gesetzt wurde" (S. 244).

Auch diese Renaissance-Bedeutung der *Rahmung* als des "Anfangs" der Bildeinheit (Hetzer), des Nach-außen-tretens (Sich-Darstellens) der inneren Geschlossenheit kann an einem architektonischen Zeugnis illustriert werden. Wir wählen - nochmals mit einem Kommentar Erich Hubalas - den *Hof des Palastes von Urbino* [B 36/2]. Federigo von Montefeltro hatte ihn nach dem Vorbild florentinischer Klosterhöfe 1450 bis 1465 in seinem Palast errichten lassen. Der 'Kreuzgang' (das 'Claustrum') "verkörperte ein Ideal heiteren, von der Welt abgeschiedenen, nach innen gerichteten Lebens, das auch für die Fürsten Italiens wertvoll wurde, nachdem sie sich |558| humanistischer Gesinnung zugewandt hatten" (Hubala, S. 23). Burckhardt, der schon in dem Einleitungsteil an dem "großen Federigo von Montefeltro, Herzog von Urbino," den architektonischen Sinn hervorgehoben hatte (§ 7, S. 11; hier s. 467), notiert in einem Leitsatz des Kapitels über die 'Komposition des Palastbaus': "Neben Palazzo Medici galt im 15. Jahrhundert besonders der Palast von Urbino als in seiner Art klassisch". In der Ausführung wird der "schöne Hallenhof" gesondert genannt (§ 93; S. 143). Ernst Hubala lenkt den Blick auf die Geschlossenheit der Fronten, auf die "Ecklösung", die der "räumlichen Wirkung" dieses Arkadenhofes ihre "Festigkeit" gibt, den zwei Schriftfriesen, die die drei Höhenzonen scheiden und verbinden, den Kontrastbezug von Fenster und Feld im Mittelgeschoß: "Das Geheimnis der schönen Wirkung liegt in den Proportionen und darin, daß Festigkeit und Leichtigkeit, Gruppierung und Reihung ins Gleichgewicht gebracht sind: Die kreuzgewölbten Wandelgänge umringen den Hof, aber jede der vier Fronten hat deutlich Anfang und Abschluß. Das zeigt die Ecklösung besonders gut. Die Säulenarkaden sind um die Ecke nicht herumgebogen, wie z. B. noch im Palazzo Medici in Florenz, sondern ein Pfeiler besetzt gemeinsam mit einem Pilasterpaar die Ecke. Diese Lösung gibt der Stelle Festigkeit fürs Auge, läßt die Arkaden-folge deutlich 'schließen' und erlaubt es auch, darüber ein unschönes Zusammenstoßen von zwei Fenstern in der Ecke zu vermeiden. Die Säulen sind hier von kräftiger Bildung, ihre Kompositionskapitelle verbinden schöne Zeichnung mit energischer Ausladung. Ein wichtiges Element für den Aufbau gibt der Fries mit seiner rühmenden Bauinschrift, der gleichsam wie ein Stirnband zweimal die Fronten zusammenschließt. Ein wohliges Maß haben die Wandfelder im zweiten Geschoß: Die verputzten Wandfelder sind fast quadratisch, die breit gerahmten Fenster hochrechteckig. Beide Flächenmaße ergänzen sich aufs Schönste" (Hubala, S. 23) .

In dem 'Architektur'-Teil gilt das besondere Interesse Burckhardts der "Formenbehandlung", der "Komposition". Von dem 'Dekorations'-Teil könnte man beim Lesen der Inhaltsübersicht das Gegenteil, eine reine 'Stoff'-Behandlung erwarten: Drei der neun Kapitel sind nach den hauptsächlichen Werkstoffen: |559| Stein (Marmor), Erz und Holz eingeteilt, zwei weitere Kapitelteile: der Paragraph 'Fußböden' (§ 160) und zwei Paragraphen über 'Gefäße' (§ 184, §185), sind in ihren Merkmalen und Beispielen nach Stoffen unterteilt. Doch damit setzt Burckhardt die Erörterung der Formenbehandlung nur fort. In seiner Darstellung der "Zierformen" realisiert Burckhardt, was er in dem Einleitungsparagraphen des großen Kapitels über die 'dekorative Skulptur in Stein': 'Bedeutung des weißen Marmors' (§ 133), einschränkend vorausschickt, um an dieser Stelle die Führerschaft dieses einen "unvergleichlichen Stoffes" hervorzuheben:

> "Obgleich jedem Stoff seine wahren Bedingungen abgesehen und keine Surrogate zugelassen wurden, war es doch von Wichtigkeit, daß in dem tonangebenden Lande, Toscana, der weiße Marmor das Hauptmaterial der Dekoration war" (S. 200).

Wie in diesem Kapitel an der Arabeske, den Grabmälern, den Altären, Kanzeln und Weihbecken und schließlich der Brunnenverzierung an dem einen Stoff des *Marmors* gezeigt wird, wie ihm "seine wahren Bedingungen abgesehen und keine Surrogate geduldet werden", so geschieht das Entsprechende an den Bronzetüren und Gittern, Laternen und Leuchtern, Fahnenmasten und Tabernakeln aus *Erz*, den Einlagearbeiten, dem Schnitzwerk an Chorgestühlen (das in seiner "idealen Architektur" den Einfassungen marmorner Altäre und Gräber vergleichbar ist" § 153, S. 141), den Wandbekleidungen und Bilderrahmen, den Möbeln und Decken aus *Holz*. Wenn die Architektur und Dekoration der Renaissance eine "Verherrlichung der Fläche" ist, dann könnte man Dekoration, Architektur, Skulptur und Malerei der Bauteile und Geräte eine Verherrlichung der Stoffe nennen.

Der Leitsatz des Paragraphen über 'die Möbel' lautet:

> "In Betreff der hölzernen Geräte der Paläste und reichern Häuser sind Beschreibungen erhalten, welche ahnen lassen, wie jene mit dem ganzen übrigen Schmuck zu einem für unser Urteil überwiegend ernsten Eindruck zusammenstimmten" (§ 156, S. 245). |560|

In der Ausführung gibt Burckhardt ein ausführliches Referat solcher Beschreibungen. Das Fazit daraus verdeutlicht, was das Zusammenstimmen der Geräte mit dem ganzen übrigen Schmuck zu einem überwiegend ernsten Eindruck für unser Urteil bedeutet. Dabei wird in einer Parenthese die Eingangsbemerkung aus dem ersten der Kapitel über die verschiedenen Stoffe, wonach "keine Surrogate gestattet werden" in

ihrer Tragweite für *"unser Urteil"* erneuert.

> "Die Echtheit aller Stoffe, die wahrscheinliche Symmetrie der Anordnung, die Verachtung der gemeinen Bequemlichkeit mußten solchen Räumen (im Vergleich mit unserem Jahrhundert der Surrogate usw.) einen ernsten Eindruck verleihen" (S. 247).

Die Zusammenstimmung des *Gerätes* - in seiner eigenen, selber schon schmückenden Gestalt - "mit dem ganzen übrigen Schmuck" wird in einer ausgezeichneten Weise das Thema der Betrachtung in dem vorletzten Kapitel 'Goldschmiedearbeit und Gefäße' (vgl. hier S. 389f. / 292f.). Der Paragraph *'Gefäße aus Stein und Kristall'* hat zum Leitsatz:

> "Als ein wesentlich neues Thema erscheinen [in der Renaissance] die Gefäße aus harten und kostbaren Steinen und geschliffenem Kristall, deren Fuß, Henkel, Rand, Deckelgriff usw. die zierlichsten Phantasieformen aus Gold, Email und Edelstein erhielten" (§ 184, S. 285).

Den künstlerischen Rang, der sich hier im "Zusammenklang",in der "Ökonomie der Kontraste" von Stoff und Schmuck, von Farbe und Form des Gefäßes und Farbe und Form der Einfassung, von durchsichtigem Glanz und figürlichem Relief entfaltet, kennzeichnet Burckhardt hier erst in der Ausführung:

> "Der Zusammenklang der geschwungenen Formen und der Farbe des Steines mit der Einfassung ist nun eines der höchsten Ziele der dekorativen Kunst.
>
> In der Einfassung selber wechseln zweierlei Darstellungsweisen, flaches Email auf Gold oder Silber, und reliefierte und emaillierte Zierformen und die Edelsteine. An Fuß und Henkel menschliche und tierische Masken, Drachen, Meerwunder, auch menschliche Figuren verschiedener Art. |561|
>
> In der Farbenzusammenstellung ist die Buntheit des Mittelalters jetzt völlig gewichen, der ganze Schmuck wird sorgfältig zu der Farbe des Gefäßes gestimmt. Die Ökonomie der Kontraste zwischen Email und Relief, Email und Metall, Glänzend und Matt ist schon eine vollkommene" (a.a. O.).

Der vorausgehende Paragraph beschließt mit der *"Goldschmiedekunst der Hochrenaissance"* die ganze, der Goldschmiedearbeit gewidmete erste Hälfte dieses Kapitels. Hier notiert Burckhardt im Leitsatz:

> "Die Goldschmiedekunst des 16. Jahrhunderts wird sich im Verhältnis zu derjenigen der Frührenaissance durch größere Freiheit und Flüssigkeit alles Dekorativen, durch erhöhte Kenntnis des Wirkenden ausgezeichnet haben" (§ 183;

S. 284).

Am Schluß der Ausführung referiert Burckhardt die Nachrichten über Raffael und Michelangelo "als Vorzeichner von Entwürfen für Metallarbeiter":

> " ... Raffael lieferte 1510 die Zeichnung zu einer großen ehernen Schüssel mit erhabenen Ornamenten ... Michelangelo gab noch 1537 die Zeichnung zu einem silbernen Salzfaß für den Herzog von Urbino, mit Tieren, Festons, Masken und einer Figur auf dem Deckel" (S. 284f.).

Den Hauptteil der Ausführung bildet eine Aufzählung der vielerlei Arten von Gefäßen und Geräten aus Gold und Silber, über die "die Selbstbiographie des Florentiners Benvenuto Cellini (1500-1572)" Nachricht gibt. Nur bei zweien der vielen "Zweige dieser Kunst" wird ein einzelnes Werk genannt: unter den Kelchen eine "Agraffe für das päpstliche Pallium" und bei den Salzfässern eines, das "hochberühmt und noch (in Wien) erhalten" ist [B 47/2]. Aus Burckhardts Charakteristik dieses größten Kleinkunstœuvres der Renaissance als einer völlig eigenständig gewordenen, von den architektonischen Vorbildern "emanzipierten" Gestaltung ist eine ähnliche Mischung von hoher Bewunderung und kühlem Respekt für diese Spätzeit herauszuhören, wie sie am Schluß der Einleitung dieser Paragraphenfolge zur Goldschmiedekunst der Renaissance für die Frühzeit zu spüren ist, wenn er da vom 15. Jahrhundert sagt, in ihm "war sowohl der edlere Prachtsinn |562| als die Lust am höchsten Prunk und Putz gewaltig gestiegen" (§ 180, S. 280). Das Resümee zu *Cellini* lautet:

> "Im ganzen scheint für ihn charakteristisch die bewegte, quellende, von den Architekturformen endlich völlig emanzipierte Bildung der Gefäße und Geräte; ihre Auflösung in lauter Laubwerk, Kartuschen, Masken u. dgl., und dazwischen kleine Felder mit den zierlichsten Reliefs usw." (S. 284).

2 Dekoration als Gefahr, Dekoration als Gewinn (Raffaels Loggien)

So wenig Burckhardt die Frage nach einem Wesen *der* Dekoration stellen konnte,- es kann für ihn nur ein Wesen der Dekoration der Römer, des Mittelalters, der Renaissance geben -, so wenig kann das (ausgeführte) zweite aus den (geplanten) vier "Büchern" über die bildenden Künste der Renaissance, das der "Dekoration" gewidmet ist, eine Apologie *der* Dekoration sein. Was in Burckhardts eigener Zeit, im Europa des 19. Jahrhunderts, im Europa des Handels, der Hast und der Macht um ihrer selbst willen, Dekoration war, das erfüllt alle Merkmale, in denen Burckhardt schon in der Renaissance, in ihrer Spätzeit zumal, aber auch in ihrer Frühzeit, deren *Gefahr* erkannte. Diese besteht in der Verselbständigung, deren eigener Wesenszug die Maßlosigkeit ist.

Der Paragraph 'Altareinfassungen' innerhalb des Kapitels 'Arbeiten in Holz', der in seinem Leitsatz die Entscheidung des 15. Jahrhunderts *"für die Einheit des Bildes"* hervorhebt (§ 155; hier S. 558 / 422), schließt in seiner Ausführung mit Hinweisen auf die Vorzeichen des Verlustes dieser Einheit an dem hier betrachteten Prototyp der "Einfassung". Nach dem letzten Beispiel: "Serlios Rahmen um Tizians Porträt Franz I.", notiert Burckhardt abschließend:

> "In den Rahmen kündigt sich dann mit der Zeit das Nahen des Barockstils früh und empfindlich an. Der Manierismus und Naturalismus der Maler dispensiert die Dekoration vollends von allem Maßhalten" (S. 245). |563|

Was hier "Dispension von allem Maßhalten" meint, zeigt einer der nächsten Paragraphen dieses Kapitels, der von der "geschnitzten Flachdecke" handelt (§ 158), in seinem - auch hier an Beispiele Serlios anschließenden - Schlußpassus:

> "Die Ausartung der geschnitzten Decke beginnt in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts damit, daß die natürliche Balkenlage nicht mehr respektiert wird. Ein mittleres größeres Feld mit runder oder ovaler Einfassung (für Wappen oder figürliche Dekoration) hatte man längst zugegeben; nun aber beginnen die Balken der ganzen Decke in widersinnigen geschwungenen oder auch zackigen Linien zu laufen, welche das Gefühl der Tragkraft aufheben" (S. 251).

Das "Maß" ist das der Fläche, das respektiert und damit zur Erscheinung gebracht - oder verleugnet werden kann. Der Naturalismus im Detail verfehlt die natürlichen Beziehungen.

Wir erinnern an das "Verfalls"-Symptom Vasari in dem Kapitel über 'die Fassadenmalerei': "Philosophische oder poetische Gesamtgedanken" versetzen die Fassadenmalerei mit ihren "Gegenständen" in eine "sachliche Knechtschaft" und zerstören damit den "Einen großen dekorativen Eindruck", den die "reiche Gliederung" der Gegenstände hervorzubringen hatte (§ 165, S. 260; vgl. hier S. 396 / 297).

Welches Gewicht Burckhardt *der Gefahr* der Dekoration beimaß, gegen welchen Hintergrund er also die maßstabsetzenden Werke der Frührenaissance und die kurze "goldene Zeit" errungen sah, können zwei Leitsatzbemerkungen zeigen, die sich jeweils am Eingang zu einer der beiden Hälften des Baukunst-Buches befinden. Den Hauptteil der ersten Hälfte, der mit dem Kapitel über die 'Formenbehandlung der Frührenaissance' einsetzt, leitet Burckhardt (bevor er mit dem Paragraphen über 'die Säule, den Bogen und das gerade Gebälk' die Detailbetrachtung beginnt) mit zwei Paragraphen von genereller Bedeutung ein. Der erste wiederholt den Einleitungsgedanken über das dialektische Verhältnis der Renaissance zum antiken Rom: 'Unvermeidlichkeit des römischen Details' (§ 33). Der andere nimmt an dieser

Stelle den Zusammenhang der beiden Teile dieses Werkes in den Blick: *'Das Verhältnis zu den Zierformen'* (§ 34). Nach einem - an den vorausgehenden Paragraphen anschließenden - Hinweis auf die Unbekümmertheit der Anfangszeit in ihrer Auswahl der altrömischen Vorbilder (sowohl in der Frage der künst- |564| lerischen Qualität, als auch in der Verwendung) sagt der zweite Leitsatz dieses Paragraphen:

> "Eine größere Gefahr lag in der plötzlichen und sehr hohen Wertschätzung der klassischen Zierformen. Daß dieselben nicht die Architektur überwucherten, verdankt man einzig den großartigen Bauabsichten und der hohen Mäßigung der Florentiner" (S. 46).

In der Ausführung stellt Burckhardt hier den Theoretiker Alberti über den Praktiker: Während dieser das Ornament "in seinen Bauten liebte", weise er ihm doch in seinem Lehrbuch "einen nur sekundären Rang an". Burckhardt verweist dabei auf zwei Stellen des 'Architektur'-Werkes: Die Zierformen dürfen nur ein *"complementum* der Schönheit" sein"; "letztere müsse dem Ganzen eingeboren sein und es durchströmen, während das Ornament die Natur von etwas äußerlich Angeheftetem behalte" (De re aedificatoria VI, 2); und an einer weiteren Stelle (IX, 8): "nochmalige Ermahnung, den Schmuck zu mäßigen und weise abzustufen" (S. 46).

Einen ganz ähnlichen Gedanken stellt Burckhardt an den Anfang des Dekorations-Teils. Der erste Paragraph, der (unter der Überschrift 'Verhältnis zum Altertum und zur gotischen Dekoration') die Anstoßbedeutung der römischen Dekoration für die Renaissance in deren Abkehr vom gotischen Mittelalter hervorhebt (und dies in seinem ersten und seinem letzten Leitsatz ausspricht; vgl. hier S. 155 / 123), sagt in seinem mittleren Leitsatz:

> "Die Architektur, mehr als einmal von der Oberherrschaft eines Dekorationsstils bedroht, behauptet durch das Verdienst der großen Florentiner den Pfad ihrer hohen Bestimmung" (§ 130, S. 197).

Was hier auch für die Frührenaissance den großen Florentiner Architekten, den Erbauern der Rusticafassaden, dem Erbauer der Pazzi-Kapelle, des Findelhauses, der Kirche von Santo Spirito, als Verdienst für die Baukunst in der Mäßigung des Dekorativen zuerkannt wird, das wird am Schluß dieser Einleitung des zweiten Teils den größten Künstlern der Renaissance als Verdienst für die Dekoration selbst zugesprochen:

> "Die mehr als hundertjährige Blüte dieser großen und komplizierten Kunstgattung verdankt man wesentlich dem Umstand, daß |565| die größten Baumeister, Bildhauer und Maler sich derselben unaufhörlich annahmen und ihr oft einen großen Teil ihres Lebens widmeten. Die Bildhauer behandelten lange Zeit förmlich

> das Dekorative und das Figürliche gleichberechtigt, die Maler wurden bei Anlaß des Gewölbemalens unvermeidlich in die Dekoration hineingezogen; die großen Baumeister aber liebten fast alle die ornamentalen Arbeiten, und wenn sie ihre Bauten dennoch einfach und groß komponierten, so ist ihnen dies, und zwar von Brunellesco an, desto höher anzurechnen" (§ 132, S. 200).

Damit, daß Burckhardt für diese mehr als hundertjährige Blütezeit der Dekoration (zwischen 1413 und den Jahren um 1540 (Anm. 566/1)) die *größten Maler* und mit ihnen als einziges hier schon genanntes Gebiet der Dekoration das *Gewölbemalen* an mittlerer Stelle nennt, bringt er schon in der Einleitung zum Ausdruck, daß er darin die geheime Mitte der Renaissance-Dekoration sieht, - trotz aller "Führerschafts"-Bedeutung des"weißen Marmors" und damit des Grabmals (mit der, gleich im Anschluß an die Einleitung, die Detail-Betrachtungen beginnen; § 133, S. 200f.). Der letzte Passus der Einleitung bestätigt das. Der dreigliedrigen Bemerkung über das Verdienst der "größten Baumeister, Bildhauer und Maler" an der Blüte "dieser großen und komplizierten Kunstgattung" setzt Burckhardt (verbunden mit einer Erinnerung an die zuvor erörterte Frage des Antikenvorbildes) noch die eine Bemerkung hinzu:

> "Das Zusammenmünden fast sämtlicher dekorativer Ausdrucksweisen erfolgt dann in Raffaels Loggien. Der Anstoß, welchen die Titusthermen und andere gemalte und stukkierte Räume des Altertums gegeben haben mochten, ist hier in jeder Beziehung gewaltig überboten" (a.a. O.)

Wir erinnern hier an einen Paragraphen, den Burckhardt - gegen Ende der beiden Kapitel über die 'Formenbehandlung' der Renaissancearchitektur - selbst als einen Gipfelpunkt dieser beiden Grundlegungskapitel des Architekturteils auch als einen Schlüsselpunkt für den Zusammenhang seiner beiden Teile herausstellt, den Paragraphen *'Die Gewölbe der Hochrenaissance'* (§ 55; vgl. hier S. 387 / 290 und S. 419 / 314). Das hauptsächliche Thema dieses Paragraphen sind die Innenräume kirchlicher und weltlicher Bauten, die durch ein stukkiertes oder gemaltes Gewölbe (specchio) oder eine Ge- |566| wölbereihe gekrönt sind. Der innere, sich wechselseitig fordernde und tragende Zusammenhang von Architektur und Dekoration ist hier ebenso entschieden ausgesprochen wie der Zusammenhang mit dem später (vor allem in dem Kapitel über 'die Komposition der Kirchen') dargelegten Zentralbaugedanken, sofern die Beispiel-reihe selber - nach der *"sixtinischen Kapelle"* (mit den "scheinbaren *specchi* und der ganzen übrigen Einteilung" des "Malers" Michelangelo) und der "berühmten Halle im Erdgeschoß der Fernesina (1509) mit den Malereien Raffaels und seiner Schule" - in der Arkadenreihe der *Loggien Raffaels* mit der schönsten Wirkung des specchio "als Mitte des Gewölbes von Räumen gleichseitigen Quadrates" gipfelt.

Wir verbinden an dieser Stelle den Leitsatz mit dem Anfangssatz der Ausführung und

dem von Burckhardt selbst als Gipfelbeispiel bezeichneten Beleg. (Man wird dabei den doppelten Superlativ: "Die vielleicht größte Neuerung ... , "Am schönsten wirkt [innerhalb dieser Neuerung] ..." beachten dürfen.)

"§ 55

Die Gewölbe der Hochrenaissance

(Der Leitsatz) "Die vielleicht größte Neuerung, welche das Detail des Innern erleidet, liegt in den schönen Scheinformen der Gewölbe, welche mit Hilfe der Stukkatur und zum Zwecke derselben sowie der Bemalung eingeführt werden. Die Renaissance gibt jetzt das Gewölbe rein in den Dienst des Schönen."

(Der Beginn der Ausführung) "Das Nähere siehe unten bei Anlaß der Dekoration."

(Das Abschlußbeispiel) "Am schönsten wirkt der *specchio* natürlich als Mitte des Gewölbes von Bäumen gleichseitigen Quadrates, wo er zugleich den Abschluß einer gemalten oder stukkierten Dekoration bildet (Raffaels Loggien)" (S. 76f.)

"Das Nähere", das "unten bei Anlaß der Dekoration" zu suchen ist, findet sich in dem Kapitel 'Malerei und Stukkierung des Innern'. Darin wird ausdrücklich auf den Paragraphen über 'die |567| Gewölbe der Hochrenaissance' verwiesen, und zwar in einem Paragraphen, der sich mit der 'Einwirkung der antiken Grottesken' befaßt (§ 174). Zum Namen wie zur Wirkung der *"Grottesken"* führt Burckhardt einen "Kontrakt" an, den die Stadt Siena 1502 mit Pinturicchio über die Errichtung des Chorgewölbes in der - Bibliothek des Doms (§ 172, S. 270) geschlossen hat.

"Der Name Grottesken, durch spätern Verfall der Gattung zu einer schiefen Bedeutung herabgekommen, bezeichnete damals die von den antiken Grotten abgeleitete Dekoration. Der frühste offizielle Gebrauch in dem § 172 erwähnten Kontrakt mit Pinturicchio 1502: er sei verpflichtet, das Gewölbe der Libreria zu schmücken mit solchen Phantasien, Farben und Einteilungen, die er für das Zierlichste, Schönste und Wirksamste *(vistosa)* halte, in guten, feinen und festhaftenden Farben, nach derjenigen Art *(forgia,* lies foggia?) und Zeichnung, welche man jetzt *grottesche* heißt, mit abwechselndem Schmuck der einzelnen Felder *(con li campi variati)* so schön und zierlich als möglich" (§ 174, S. 272).

Die wahre Bedeutung dieser "Entdeckung" des alten Rom (der "verzierten Räume von Thermen und Palästen des Altertums") (S. 272) sieht Burckhardt in der Anregung zum Gebrauch des *Stukko.* Dazu erinnert er an den Paragraphen 55: 'Das Gewölbe in der Hochrenaissance', am Ende der beiden Kapitel über die 'Formenbehandlung':

"Die Hauptbedeutung des Stukko war aber, daß er erst das Gewölbe zu einer freien

> Prachtform (§ 55) erheben half, daß er den Einteilungen Kraft und Leichtigkeit gab und in der Darstellung von Formen jeder Art mit der Malerei abwechselte und wetteiferte, dann wieder mit ihr gesetzlich teilte, auch leicht in eigentliche Skulptur überging, und alle denkbaren Ziermotive auf jeder Stufe des Idealen oder Wirklichen farbig, weiß oder golden herzauberte" (§ 174, S. 273).

Diese Ausführungsbemerkung des Paragraphen über 'die Einwirkung der antiken Grotesken' hätte ebenso gut den Leitsatz des darauf folgenden Paragraphen bilden können, der unter dem Titel |568| *'Raffael und Giovanni da Udine'* das größte Stück *seiner* Ausführung in einer Skizze der *"Loggien des Cortile di S. Damaso im Vatikan"* hat. Sein Leitsatz lautet:

> "Es war entscheidend für den neu aufblühenden Kunstzweig, daß Raffael sich in hohem Grade an demselben beteiligte, ihn durch eigene Werke auf die volle Höhe hob und seine wichtigsten Schüler dafür gewann" (§ 175, S. 273).

Bevor wir Burckhardts Skizze der Loggien wiedergeben, nennen wir die anderen, von Burckhardt selber nachgestellten Zeugnisse. Das sind "die drei erhaltenen Seitenrandbilder an *Raffaels Tapeten*" ("herrlich im Raum gedacht"), die "Stukkaturen und Malereien in der untern Halle der *Villa Madama"* [B 45/2][B 45/3] (s. hier S. 457-459 / 343-345) "das gemalte Gewölbe" des *Sala dei Pontefici [B 45/1]* innerhalb des "Appartemento Borgia im Vatikan, mit den Bildchen der Planeten-gottheiten und dem Mittelbilde von vier schwebenden Viktorien um ein päpstliches Wappen" (Anm. 569/1);

> "die Formen und Farben und ihre Verteilung im Verhältnis zu den Proportionen des Saales vollkommen";

und die "schönen Fruchtschnüre" Udines in der *Farnesina,* "womit die abgerundeten Kanten der Gewölbe in der vordern Halle (mit Raffaels Geschichten der Psyche) bemalt sind" (S. 174f.).

Angesichts des vorbereitend Zitierten und Burckhardts nachfolgenden Erinnerung an diesen - wenn wir so sagen dürfen - Krönungsbeleg für das Zusammenspiel von Architektur und Dekoration(in den beiden letzten Paragraphen dieses Kapitels: § 178 und § 179 , auf die wir danach noch eingehen) werden Burckhardts Bemerkungen über *Raffaels und Giovanni da Udines Loggien im Vatikan [B 43][B 44][B 46]* keines eigenen Kommentars bedürfen. - In einem ersten kürzeren Absatz rühmt Burckhardt die Meisterschaft Udines in seiner Bemalung des *unteren Gangs* "mit Rebenlauben, welche mit anderem Laubwerk durchzogen und von allerlei Tieren belebt sind", um dann erst - in der ausführlichsten aller Detailskizzen dieses Werkes - von dem *darüber befindlichen Gang* zu sprechen, den man von den Stanzen Raffaels aus betritt.

"Der weltberühmte mittlere Gang, 14 Arkaden mit quadratischen Gewölben *a specchio,* von Raffael erbaut und ohne Zweifel für |569| die betreffende Ausschmückung so entworfen; letztere soll er vollständig selber vorgezeichnet haben; die Ausführung von Udine und dessen Gehilfen, zum Teil auch von Perin del Vaga; die biblischen Kompositionen, vier in jedem Gewölbe, sind von andern Schülern ausgeführt. Die Dekoration, mit größter Freiheit zwischen Stukko und Malerei wechselnd, folgt den antiken Mustern nur in einzelnen Motiven der Gewölbe, in den Leibungen der Bogen und in denjenigen Teilen der Pfeiler, welche aus eingerahmten Einzelbildern bestehen; weit das meiste ist volle Erfindung Raffaels, namentlich die aufsteigenden, aus Figuren, allerlei Zierat und Laubwerk jedesmal neu gemischten Füllungen der Hauptpilaster. Schönste und klarste Gliederung und Abstufung des Schmuckes; unermeßlicher Reichtum an künstlerischen Ideen jeder Art. Die Fenster, welche aus dem Gang in das Innere des Palastes schauen, heben sich ab von einem himmelblauen Grunde und sind umhängt mit vollfarbigen Fruchtschnüren, welche zu den besten Sachen des Udine gehören. Die zahllosen einzelnen Bildchen, gemalte und stukkierte (zum Teil mit Kameen), sowie aller figürliche Schmuck überhaupt (absichtlich) ohne Bezug auf die biblischen Darstellungen, hie und da direkt aus dem Altertum entlehnt" (S. 274).

Auch bei diesem Beispiel einer "Malerei und Stukkierung des Inneren" hat Burckhardt seine Einsicht in das Beispielgebende in wenige Worte zusammengefaßt: *"Schönste und klarste Gliederung und Abstufung des Schmuckes; unermeßlicher Reichtum an künstlerischen Ideen jeder Art."*

In den beiden letzten Paragraphen dieses Kapitels wird dieser Grundzug des Dekorations-Stils der Hochrenaissance, dieser Grundzug des künstlerischen Ranges der "goldenen Zeit" noch verdeutlicht und bekräftigt in dem Kontrast zum Späteren, - verdeutlicht in dem vorletzten, bekräftigt in dem letzten dieser Paragraphen. Der vorletzte hat die Überschrift 'Spätere Dekorationsmalerei und Stukkatur' (§ 178). Hier wird in der Ausführung eine Reihe von Beispielen aus dem Jahrzehnt zwischen 1540 und 1550 mit der Scala d'oro im Dogenpalast zu Venedig angeführt:"peinlich prächtig und ganz ohne den freien Schwung der raffaelischen Sachen". Im Leitsatz verdeutlicht Burckhardt den Superlativ |570| in seiner früheren Rede von der "schönsten und klarsten Gliederung und Abstufung des Schmuckes" in einer eindringlichen Stufung: *"feinster Takt und eigentümlich glückliche Phantasie"* zuerst, und darauf, dies selber noch verdeutlichend; das Vermögen, *"das zum Ort und zur Gestalt des Baues Passende zu finden*":

"Als eine Aufgabe des feinsten Taktes und einer eigentümlich glücklichen Phantasie mußte diese Dekorationsweise merklich leiden, sobald sie bloß Gegenstand des Luxus und Sache von Künstlern wurde, welche nicht mehr das

zum Ort und zur Gestalt des Baues Passende zu erfinden vermochten, schnell arbeiteten und dem Geschmack pompsüchtiger Besteller dienten" (S. 277).

Der letzte Paragraph, der vom 'Verfall der Gattung' handelt (vgl. hier S. 389 / 292), konkretisiert an Beispielen und "Räsonnements" (S. 279) aus der "späten Zeit" zwischen 1560 und 1590 die *Wendung zum Medialen* ("erzählende Darstellungen", "sachliche Beziehungen") und die *Zuspitzung aufs Einzelne* (die "naturalistische Auffassung") mit dem *"schönen leichten Dasein im dekorativen* Raum" und dem *"Zusammenhang mit demselben"* bei den Auftraggebern und Meistern der Hochrenaissance.

Von "relativer Trefflichkeit" (wie Burckhardt in einem der Beispiele sagt) ist allerdings die Steigerung in der dynamisch-"einfassenden" Handhabung des Stukko in der Gewölbung, während mit dem "Cartoccio"(aus der Festdekoration übernommenes "versteinertes geschwungenes, auch wohl verschlungenes Band oder Blatt von Karton; § 50, S. 68) die Freiheit im Gesetz der "Einfassung" in Willkür verfällt. Der Leitsatz dieses letzten Paragraphen der Kapitelreihe über Dekoration in Verbindung mit Architektur (dessen Hauptteil wir schon bei früherer Gelegenheit erwähnt haben: hier S. 389 / 292) lautet:

"In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erlischt der von den antiken Thermen und Palasträumen ausgegangene Antrieb mehr und mehr; die beginnende Gegenreformation dringt dem Gewölbe und dem Wandzierat eine Menge erzählender Darstellung und sachlicher Beziehungen auf, welche nicht so frei in Schönheit sich auflösen lassen, wie einst das Figürliche in den Loggien; die naturalistische Auffassung kommt hinzu, um diesen Szenen das schöne leichte Dasein im dekorierten Raum und den Zusammenklang mit demselben unmöglich zu machen. Dagegen wird |571| erst jetzt der Stukko mit der vollen Pracht, Freiheit und Energie als einfassendes, elastisch spannendes und tragendes Element in den Gewölben gehandhabt. Auch die willkürlichste Einfassungsform, der Cartoccio, wird massenweise gebraucht“ (§ 179, S. 278).

Das darauf folgende Kapitel 'Goldschmiedearbeit und Gefäße' haben wir in dem ersten dieser drei Abschnitte über die "Zierformen" berührt. Ein abschließender Hinweis, der dritte Abschnitt soll der Paragraphenfolge zum *'Theaterbau'* und zur *'Scena'* gelten, die - vor dem allerletzten Paragraphen 'Feuerwerk und Tischaufsätze'(dazu hier S. 384 / 288) - die zweite Hälfte des Schlußkapitels *'Dekoration des Augenblicks'* ausmacht.

3 "Künstlerische Absicht der Scena"

Die erste Hälfte, das Titel-Thema dieses letzten Kapitels von Burckhardts Baukunst-

Buch, kann das literarische Selbstverständnis der Renaissancekunst, ihren "Ruhmsinn" als den Willen zur "Verewigung", relativieren, indem es die Augen dafür öffnet, daß die Erfüllung *in der Zeit,* die die "Dekoration des Augenblicks" im Spiel des Festes (oder im Bau des Gartens) auszeichnet, auch die "Wirkung" des Kirchenraums, der Fassaden und Höfe der Paläste, der Plätze und der Villen der Renaissance ausmachte. Im Unterschied zu dieser *Korrektur* am literarisch überlieferten Selbstverständnis der Renaissancekunst, dem Ideal der "Verewigung", scheint der Theaterbau einen Grundzug in dem literarischen, dem theoretischen Verständnis der Zeit zu *bekräftigen:* das Ideal des *'Realismus',* der Nähe zur 'Natur', der möglichst treffenden Wiedergabe der 'Wirklichkeit' vermittelst des "malerischen" Verfahrens der Zentralperspektive. Denn was das Bühnenbild, die Errichtung der "Scena" in erster Linie auszeichnet, das ist doch das mit den Mitteln der Perspektive zu schaffende 'Bild' des Handlungsraumes, das umso besser ist, je 'täuschender' es die Bildlichkeit selbst vergessen läßt. Das 'Bild' als Bühnenbild hat doch offensichtlich seine Aufgabe darin, einen Schein-Raum so kunstvoll erscheinen zu lassen, daß er als Wirklichkeit wirken kann. |572|

In einem eigenen Paragraphen 'Die Scena' (§ 193) schildert Burckhardt zunächst *verschiedene Modelle* von Bühnenbauten. Erst in einem zweiten Paragraphen geht er auf die 'künstlerische Absicht der Scena' ein (§ 194). Zum Verständnis der Tragweite des einen Satzes, aus dem darin der Leitsatz besteht, ist jener vorhergehende Paragraph von Wichtigkeit, weil er zeigt, daß Burckhardt zwei in sich gegensätzliche Tendenzen unterscheidet, für die aber, wie schon das Schlußbeispiel jenes Paragraphen zeigt, seine Bemerkungen zur *künstlerischen Absicht* der "Scena" im nächsten Paragraphen dann gleichermaßen gültig sind. - Die *eine* für "halbgeistliche" und weltlich-ernste Stücke gebrauchte Art der Bühnengestaltung stellte einen "symmetrischen, idealen Bau" dar, "mit Ausgängen in der Mitte und zu den Seiten und mit einer Menge von Bildern, welche zusammen einen obern Fries ausmachen mochten; der ganze Raum sich stark perspektivisch verengend; die Gesimse, Kapitelle usw. geschnitzt vortretend" (§ 193, S. 297f.). - "Die *andere* Art von Szenen" "enthielt verschiedene kulissenartig vortretende Gebäude (wie an einer nicht sehr breiten Straße in der mittleren Achse)". "Für Kommödien wählte man größere und kleinere Häuser (Wirtshaus, Bordell usw.) mit obern Gängen, Erkern oder Fenstern; für Tragödien fürstliche Prachthallen mit Statuen, auch mit einem Triumphbogen in der Mitte usw.". Dekorationen dieser "mehr wirklichkeitsgemäßen Art" waren "voll von 'täuschend' gegebenen Einzelgebäuden". - Das Beispiel von Bühnenbau und Bühnenbild, mit dem Burckhardt diesen Paragraphen schließt, verbindet beide Szenen-Arten:

> "Die Scena von Palladios Teatro olimpico [B 47/1] vereinigt dann *Beides:* den symmetrischen Prachtbau und (durch 5 Pforten gesehen) die ansteigenden Gassen mit verschiedenen und unsymmetrischen Einzelgebäuden" (S. 299).

Der Leitsatz des folgenden Paragraphen erklärt die "Absicht der Scena" *als eine"künstlerische*", indem er sie dem - unkünstlerischen - 'Täuschungs'-Zweck moderner Perspektivitätsabsichten entgegensetzt:

> "Das höchste, was die Szenenkünstler erstrebten, war indes noch nirgends die Täuschung in unserm heutigen Sinne, sondern eine festliche Pracht des Anblickes, hinreißend genug für jene Zeit, um die Poesie darob vergessen zu lassen" (§ 194, S. 299). |573|

In der Ausführung bekräftigt Burckhardt, dessen Theaterleidenschaft man aus seinen Reisebriefen ermessen kann, diesen Unterschied zu einem bloßen Täuschungszweck der "Scena" noch an der - eher antik als modern anmutenden - Art der Beleuchtung:

> "Sehr richtig verlangt Serlio für die Bühne reines Oberlicht durch Kronleuchter, statt des zweifelhaft wirkenden Rampenlichtes der modernen Theater" (S. 300).

Die frühere Bemerkung über die *"schönen Scheinformen der Gewölbe"* in der Hochrenaissance und diese über die *"festliche Pracht des Anblickes"* im Unterschied zur "Täuschung in unserem heutigen Sinne", verweisen zusammen darauf, daß der Unterschied zwischen 'Schein' und 'Schein' größer ist als der zwischen 'Schein' und 'Wirklichkeit'.

Der Leitsatz über die "künstlerische Absicht der Scena" steht am Ende des Werkes, das die beiden ersten der vier "Bücher" über die Kunst der Renaissance zusammenfaßt. Für die Notizen zur "Skulptur" und zur "Malerei" der Renaissance, deren Leitsätze Wölfflin 1932 veröffentlicht hat, gilt er aber auch.

In dem Kapitel 'Allgemeine Richtung und Studien' innerhalb der Notizen zum geplanten letzten der vier "Bücher", dem über die Malerei der Renaissance, unterscheidet Burckhardt im ersten Leitsatz die *"Darstellung des äußeren Scheins der Dinge"* von der "*Darstellung des höchsten Seins*". Es ist klar, daß "die festliche Pracht des Anblicks" eben *den* Schein meint, der kein "äußerer", sondern der des Seins ist. Dieser Leitsatz hat die Überschrift: 'Die Perspektiviker des 15. Jahrhunderts'. Er lautet:

> "Im Zusammenhang mit der hohen Bestimmung des Zeitalters, die Wirklichkeit allseitig zu ergründen, muß auch die Malerei des 15. Jahrhunderts eine realistische sein, d.h. diese Wirklichkeit innerhalb gewisser unsichtbarer Schranken nach Kräften anschaulich machen. Der Weg zur Darstellung des höchsten Seins führte unerbittlich zunächst durch die Darstellung des äußern Scheins der Dinge, welche das Jahrhundert Giottos noch nicht gewollt hatte. Die wesentlichste Vorbedingung hiezu war das Studium der linearen Perspektive" (GA VI, S. 295; § 277). |574|

Mußte in der Malerei des 15. Jahrhunderts die Ergründung der Wirklichkeit und damit die Erprobung der Perspektive im Vordergrund stehen, die Malerei darum überwiegend "realistisch" sein - ganz im Unterschied zu dem Jahrhundert Giottos -, so konnte, wie Burckhardt wenige Paragraphen später erklärt, die Perspektive "bei den Meistern der Blütezeit" wieder aus *"der unbedingten Herrschaft des optischen Scheins"* zurück- und in den Dienst *"zugunsten eines erhöhten Daseins"* treten (a.a. O., S. 296; § 281). |575|

Anmerkungen

4/1
Daß der Versuch, aus Burckhardts oft nur fragmentarisch formulierten Notizen zu der Vorlesung 'Über das Studium der Geschichte' einen "lesbaren" Text herzustellen, durch die Ausgabe, die Burckhardts Neffe, der klassische Philologe *Jacob Oeri*, 1905 unter dem Titel 'Weltgeschichtliche Betrachtungen' vorgelegt hat, ein hohes Maß an Originaltreue erreicht hat, ist von Kennern der Handschrift oft bezeugt worden, am eindringlichsten von *Rudolf Stadelmann*: 'Jacob Burckhardts Weltgeschichtliche Betrachtungen', Historische Zeitschrift 169 (1949), S. 31-72 (s. auch die 'Einleitung' und den 'textkritischen Anhang' Stadelmanns zu seiner Ausgabe der 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen' 1949 im Neske-Verlag). - Welchen Gewinn dennoch die Publikation der handschriftlichen Fassungen durch *Peter Ganz* (im Beck-Verlag 1982) darstellt, können schon die Äußerungen zur Kunst aus diesem Vorlesungstext, die hier (in Band II) behandelt werden, zeigen. Der Verfasser kann seinen Dank für diese Ausgabe mit Äußerungen *Walter Killys* aus dessen Rezension (Die Zeit, 16. Juli 1982) wiedergeben: "Der Oxforder Germanist und der Münchner Verlag haben den wirklichen Lesern des Baseler Weisen einen neuen Burckhardt geschenkt. Es ist nämlich nicht gleichgültig, ob ich bei Oeri lese: 'Und nun kam die Februar-Revolution von 1848. Diese brachte mitten im allgemeinen Umsturz eine plötzliche Klärung des Horizonts' oder ob bei Burckhardt steht: 'Die Februar-Revolution von 1848. Mitten im allgemeinen Einsturz eine plötzliche Klärung des Horizonts.' - Für den oberflächlichen Betrachter mag die Differenz gering sein. Für denjenigen, dem die Identität von Gedanke und Stil wichtig ist, hat sie die größte Bedeutung und verändert beide. Sie stellt Zusammenhänge und Abhängigkeiten her, die Burckhardt |A1| selbst nicht fixiert hat. 'Und nun kam' konstituiert eine zeitliche Folge, üblich in erzählender Geschichtsschreibung; 'diese brachten' konstituiert einen Wirkungszusammenhang; der Ersatz schließlich von 'Einsturz' durch 'Umsturz' gibt ein ganz anderes Bild. - Der aphoristische Stil Burckhardts läßt offen, er will die Gedanken des Lesers (oder Hörers!) in Bewegung bringen, er verzichtet auf Kausalnexus und Ausführlichkeit, der Romanist Fritz Schalk hat solche Denkungsweise schön bezeichnet, wenn er schrieb: 'ein Satz, der für sich leben soll, muß anders geformt sein, als ein Satz, der sich mit andern Sätzen mischen und verbinden kann'. - Es ist das Verdienst dieser Ausgabe, daß sie den Sätzen Burckhardts dieses Leben aufs neue schenkt." (Text oben)

4/2
Zu Burckhardts Gebrauch der Worte *"Weltgeschichte"* und *"Betrachtung"* einige Beispiele aus der Zeit dieser Vorlesung 'über das Studium der Geschichte'.

In der 'Baukunst der Renaissance in Italien' (1868) spricht Burckhardt am Ende von §

8 (S. 13) von den "weltgeschichtlichen Folgen" des Neubaus von St. Peter durch Julius II. Und am Schluß des diesem Bau gewidmeten § 66 sagt er von der Kuppel (S. 98), in ihr finde die "welthistorische Stellung Michelangelos" ihre Krönung. - In der Einleitungsvorlesung 'über die Kunstgeschichte als Gegenstand eines akademischen Lehrstuhls' (1874) sieht Burckhardt einen "Vorzug unserer Zeit" (S. 23) darin, daß sich mit dem historischen Bewußtsein "die ganze vergangene Kunst als weltgeschichtliches Zeugnis" melde (S. 25); und er sieht, wie der Schluß dieses Textes sagt, seine Aufgabe kunstgeschichtlicher Lehre darin, von der "Stellung" der Kunst "in der Weltgeschichte" zu reden (S. 28). In Burckhardts Distanzierung von "weltgeschichtlichen Ideen" (G. S. 225, Z. 14f.) liegt der polemische Akzent auf den "Ideen" und *insofern* auf dem, was man - wie Burckhardt in einem |A2a| Brief vom 28. Februar 1874 an Nietzsche schreibt -"pathetisch unter Weltgeschichte versteht".

In jener Einleitung 'Über Kunstgeschichte ...' vom 6. Mai 1874, die Burckhardt der Schlußnotiz nach mit Gedanken aus der Vorlesung 'Ober das Studium der Geschichte' abgeschlossen hat (s. S. 28), ist viermal von "Betrachtung" die Rede. Der Plan dieses Zyklus: statt "Darstellung des Entwicklungsganges im Einzelnen" eine "Anleitung zur Betrachtung der Kunstwerke nach Zeiten und Stilen" zu geben (S. 23). Die Chance unserer Zeit: "daß der Betrachtende" sich "ein allseitiges Verständnis der sämtlichen Künste verschaffen" kann (S. 24). Unter den "Hauptvorbedingungen" sachgemäßer Kunstaneignung (S. 27) nennt Burckhardt als letzte und höchste die, "daß das Auge überhaupt noch der' Betrachtung fähig", das heißt "für die Dinge der ganzen sichtbaren Welt noch nicht durch Überarbeitung abgestumpft, noch nicht auf die bloß schriftliche und gedruckte Welt reduziert sei" (S. 28). Eine "Empfänglichkeit der Phantasie", die "im Verhältnis zu den Anblicken der Natur" nicht abgestumpft ist, werde "wohl auch der Betrachtung der Kunst zugute kommen" (S. 28). - Innerhalb der Vorlesungsnotizen 'Ober das Studium der Geschichte' wird kurz hintereinander (in einem späten Zusatz zum zweiten Kapitel - von 1872, s. Ganz S. 94 - und der Inhaltsangabe des dritten Kapitels) dreimal in betonter Weise die eigene Arbeit "Betrachtung" genannt: "Zur geschichtlichen Betrachtung der Poesie" (G.285), "Zur geschichtlichen Betrachtung der Künste" (G.291), "Folgt die Betrachtung der sechs Bedingtheiten" (G.293). (Text oben) |A2b|

8/1
Um die Bedeutung *Schellings* für *August: Boeckh* abmessen zu können, muß man zuerst an das Gewicht denken, das für diesen großen Philologen die Philosophie überhaupt hatte (neben Plato und dem Ganzen der antiken Philosophie vor allem Leibniz), und sodann an jene andere Eigentümlichkeit Boeckhs, die sich später in seiner Freundschaft mit Alexander von Humboldt verkörperte: sein Interesse an den Naturwissenschaften seit seiner Schulzeit. Beide Züge werden den Umstand befördert haben, daß Boeckh zum wichtigsten Fortsetzer der 'Berliner' Universitätsreform nach der Gründung wurde.

Zur Berührung von Antikenstudium und Naturinteresse bei Boeckh wird der Eindruck gehören, den er von dem Schellingschüler und Schellingfreund *Henrich Steffens* während seiner Studienjahre in Halle (1603 - 1805) empfing, den Jahren, die durch Fr. A. Wolf und Schleiermacher für sein wissenschaftliches Leben wegweisend wurden. Noch dreißig Jahre später spricht sich dieser Eindruck des Studenten in Boeckhs Begrüßungsrede zum Eintritt Steffens' in die Preußische Akademie der Wissenschaften (am 9. Juli 1835) aus. Wenn auch die Forschungsgebiete verschieden sind: "ich fühle mich Ihnen um so weniger entfernt, als ich selber in meiner Jugend von Ihnen mit jener Begeisterung erfüllt worden bin, die aus der Tiefe Ihrer Seele hervorquillend den empfänglichen Zuhörer mit magischer Gewalt ergreift"; und er fügt - wohl in Anspielung an Steffens' Rede vor den Breslauer Studenten zu Beginn der Freiheitskriege von 1813 - hinzu: "und mit den meisten der Unsrigen habe Ich Ihren für alles Edle, taute und Schöne glühenden Sinn in andern Verhältnissen zu sicher erkannt, als daß wir nicht alle erfreut sein sollten, durch das akademische Band Ihnen noch enger verknüpft zu werden." - Auch der darauf folgende Umgang mit der Heidelberger Romantik, insbesondere mit Friedrich Creuzer, zwischen 1807 und 1811, und die Beschäftigung mit Platos Timaios (in einer Abhandlung über die Bildung der Weltseele im Timaios, 1807) wird die Beachtung der bis dahin erschienenen Schriften Schellings bei Boeckh gefördert haben. Schellings 'Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums' (1803), zu deren letzter Vorlesung , "Über die Kunst in Bezug auf das akademische Studium", Schelling denselben Text verwandte, mit dem er seine Vorlesungen zur 'Philosophie der Gunst' begann, muß den Zeugnissen nach zu einer Lieblingsschrift Boeckhs geworden sein. Noch fast ein halbes Jahrhundert später, wo Schellings Berliner Vorlesungen zur "Mythologie" und "Offenbarung" auch Boeckh befremdeten, blieb seine Zuneigung zum frühen Werk Schellings unverändert stark, wie die Akademierede |A3a| über Schellings Verhältnis zu Leibniz vom 5. Juli 1855 (im Gedanken an Schellings Tod) bezeugt. (Diese Rede enthält noch immer lesenswerte Einsichten in den Zusammenhang von "Idealismus" und "Realismus", von Naturphilosophie und Kunstphilosophie in den Veröffentlichungen Schellings bis zur 'Freiheits'-Schrift von 1809.)

A. Boeckh: Enzyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften, hrsg. v. Ernst Bratuschek, 1877. Darin zu Schellings 'Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums' besonders S. 25f., wo Boeckh zu Schellings Äußerung, die Sache des Philologen sei "die historische Construction der Werke der Kunst und Wissenschaft, deren Geschichte er in lebendiger Anschauung zu begreifen und darzustellen hat", bemerkt: "Dies kommt dem Meinigen sehr nahe, im Geiste ganz, wenn auch nicht in der Ausdehnung." (Das Schelling-Zitat jetzt: V, S. 246.) Und S. 46f., wo Boeckh mit Berufung auf Schelling vom Verfahren der Philologie verlangt, es müsse "cyklisch" und nicht "linear" sein. - (Die beiden *Akademiereden.* A. Boeckh, Kleine Schriften, Bd. II, 1859: 'Zur Begrüßung des Herrn Steffens ...', S. 216f., 'Über Schellings Verhältnis zu Leibniz ...', S. 439-459.) - Zu *Henrich Steffens* und

Schelling: Steffens, Was ich erlebte, 10 Bände 1840-44 (eine vorzügliche Auswahlausgabe erschien, hrsg. v. Willi A. Koch, 1956). - Zur *Biographie Boeckhs:* Carl Bernhard Stark, in der Allgemeinen Deutschen Biographie, Bd. II, 1875, S. 770-781 (über die Zeit in Halle: S. 771f., - in Heidelberg: S. 773-775; dort auch zu Boeckhs Plan eines Werkes "Hellen", das, wie Stark sagt, "die Einheit des ganzen griechischen Lebens in seiner realen Erscheinung wie den Principien seiner Kunst und Wissenschaft darstellen sollte). (Ferner: Max Hoffmann, August Boeckh. Lebensbeschreibung und Auswahl aus seinem wissenschaftlichen Briefwechsel, 1901.) - *Boeckh als Lehrer Burckhardts:* Kaegi II, S. 48-53. Eindringlich skizziert Kaegi die Anregungsmomente, die von Boeckhs 'Staatshaushaltung der Athener' (1817, 2. Aufl. 1851), diesem einzig ausgeführten Teil des "Hellen'-Plans, auf Burckhardts Konzeption einer "griechischen Culturgeschichte" ausgegangen sein müssen. (Text oben)

8/2
Burckhardt besaß von *Schopenhauers* Hauptwerk die 3. Auflage von1859. In der 'Cultur der Renaissance (1860) finden sich noch keine Spuren der Lektüre. Ausdrücklich verwiesen wird auf Schopenhauer erstmals in dem Abschnitt 'Zur geschichtlichen Betrachtung der Poesie', der sich am Ende des zweiten Kapitels der 'Welt- |A3b| geschichtlichen Betrachtungen' befindet und erst 1872 entstanden sein kann (Kaegi VI, S. 87). (S. auch: Briefe V, S. 327; Kaegi VI, S. 110-114.) Angesichts aller eindeutigen Zeugnisse einer ersten Schopenhauer-Lektüre urteilt Kaegi (VI, 112): "Es scheint, daß Schopenhauers Hauptwerk die Kriegslektüre Burckhardts gewesen ist." (Text oben)

8/3
Von *Karl Otfried Müller* wird man sagen dürfen, daß er für Burckhardt neben seinen Lehrern Friedrich Gottlieb Welcker (in Bonn) und August Boeckh (in Berlin) der meistgeschätzte Gräzist war. Das gilt von K. O. Müllers 'Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie' (1825), auf die Burckhardt sowohl in einer frühen "Einleitung in das Studium der Geschichte" (von 1851) als auch in dem ersten Entwurf zu der ähnlich betitelten Vorlesung (aus dem Sommer 1868) verwies (Ganz S. 86, Z.38; S. 142, Z.7f.); es gilt von dessen zweibändiger 'Geschichte der griechischen Literatur' (1841), an die sich Burckhardt in seinen Ausführungen zur Musik und zur Lyrik innerhalb der 'Griechischen Culturgeschichte' wiederholt eng anlehnt (s. hier § 22c); und es gilt von K. O. Müllers 'Handbuch der Archäologie der Kunst' (1830), das 1848 in einer dritten "nach dem Handexemplar des Verfassers vermehrten" Auflage Fr. G. Welcker herausgegeben hatte. Mit seinem Gedanken einer "systematischen" Kunstgeschichte (einer "Darstellung nach Sachen und Gattungen") beruft sich Burckhardt in einer "Vorrede" zu dem Buchplan über das Ganze der italienischen Renaissance-Kunst, aus dem dann nur der (1867 erschienene) Teil über die Baukunst zur Veröffentlichung abgeschlossen wurde, ausdrücklich auf das "Vorbild von Ottfried Müllers Archäologie" (Kaegi IV, S. 234). (Text oben)

9/1
S. das Kapitel "Die 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen' im zwanzigsten Jahrhundert" bei *Kaegi* (VI, S. 120-143). (Text oben)

16/1
August Boeckh, Enzyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften, 1877, S. 55: "Der materielle Theil der Philologie enthält die mittelst der formalen Thätigkeit ausgemittelte *Erkenntniss des Erkannten.* So vielfach das Erkannte ist, so vielfach sind die Gegenstände der Philologie und also die Abschnitte dieses Theiles. Nun ist aber das Erkennen eines Volkes ... nicht bloss in seiner Sprache und Literatur niedergelegt, son- |A4a| dern seine ganze *nicht physische,* sondern sittliche und *geistige* Thätigkeit ist ein Ausdruck eines bestimmten Erkennens; es ist in allem eine Vorstellung oder Idee ausgeprägt. Daß die *Kunst* Ideen ausdrücke, zwar nicht begriffsmässig, aber versenkt in eine sinnliche Anschauung, ist klar. Es ist also auch hier eine Erkenntniss und ein vom Geiste des Künstlers *Erkanntes* vorhanden, welches in der philologisch-historischen Betrachtung, der Kunsterklärung und Kunstgeschichte, wiedererkannt wird. Dasselbe gilt vom Staats- und Familienleben; auch in der Anordnung dieser beiden Seiten des praktischen Lebens ist überall ein inneres Wesen, eine Vorstellung, also Erkenntniss jedes Volkes entwickelt. Die *Idee* der Familie prägt sich in der historischen Entwicklung derselben bei jedem Volke in eigenthümlicher Art aus, und in der Entwicklung des Staates treten alle praktischen Ideen des Volkes verwirklicht hervor. In wiefern in dem Familien- und öffentlichen Leben Ideen realisirt sind, liegt also auch darin ein Erkennen und das Volk hat diese Ideen in ihrer Verwirklichung selbst als ein von ihm *Erkanntes* mit mehr oder minder Bewusstsein hingestellt. Am klarsten bewusst sind natürlich alle Ideen in der Wissenschaft und der Sprache ausgeprägt. Sonach bildet das *ganze geistige Leben und Handeln* das Gebiet des Erkannten, und die Philologie hat also bei jedem Volke seine gesamte geistige Entwickelung, die Geschichte seiner Cultur nach allen ihren Richtungen darzustellen." - An diesen Grundgedanken der "philologischen Wissenschaften" erinnert Boeckh im Fazit des "theoretischen" Hauptteils, - im Anschluß an die Bemerkung: "die Denkmäler der Kunst und vor allem die Sprachdenkmäler" seien "ihrem Inhalt nach die Quelle für die Ge*schichte des Staats- und Privatlebens"* (S. 256). (Text oben)

19/1
Demgemäß bei Ganz: S. 231 - 246; die Anweisung Burckhardts dort S. 231, Z 26. (Text oben) |A4b|

21/1
S. das "alte Schema", G. S. 105 – 153. (Text oben)

29/1

"Zur Lehre von den drei Potenzen": G. S. 173 - 183. (Der Vorlesungstext "Von den drei Potenzen" - die Handschrift zum II. Kapitel der 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen' -: G. S. 254 - 292.) S. dazu Kaegi VI, S. 72 - 76: Zwischen dem Entwurf (dem "alten Schema") zu der Vorlesung über das "Studium der Geschichte" vom Sommer 1868 und dem endgültigen Text (dem "neuen Schema") mit dem (erst später eingetragenen) Datum des Vorlesungsbeginns, dem 11. November 1868, ist eine Reihe von Blättern einzuordnen, die Burckhardt später mit den Kennzeichen "B" und "C" versehen hat. Die acht Blätter umfassende Reihe "B" enthält (mit der Überschrift "Zur Lehre von den drei Potenzen") Burckhardts früheste Notizen zur Potenzenlehre. (Text oben)

31/1
In der *endgültigen Niederschrift* dieses eigentlichen Anfangs der Vorlesung (der Einleitungsteil fungiert, wie schon erwähnt, mehr umrahmend als anfangend) sind aus der *ersten Notiz* der Potenzenlehre (s. hier die vorige Anmerkung) der erste, der dritte und der vierte Satz fast wörtlich übernommen (vgl. G. S. 173, Z.2 - 15, mit G. S. 254, Z.2 - 10), während der relativ lange zweite Satz der ersten Niederschrift (hier S. 30 / 27), der die "Willkür der Trennung" im Falle der Potenzenlehre erläutert, fehlt, und dadurch zunächst der Eindruck entsteht, als werde hier die Willkür *"unserer"* Trennung mit jeder *"fachweise"* trennenden Geschichtsbetrachtung in Analogie gesetzt, obwohl die beiden (hier nun unmittelbar darauf folgenden) Äußerungen: der Vorwurf an die Fachwissenschaft, mit isolierten "Figuren" das Ganze des "Bildes" zu vernachlässigen, und für den eigenen Fall: der Hinweis auf die Heterogenität der drei Potenzen, keinen Sinn ergäben ohne den Gegensatz zwischen "Trennung" hier und "Trennung" dort.- In der Verflüssigung dieser harten Fügung des Anfangs durch den Text der 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen' entspricht die Veränderung des Tones (aus dem Rhyth- |A5a| mus der Schläge in Burckhardts eigenen Notizen wird hier eine freundliche Melodie) der Veränderung des Gedankens: Diesen Text kann man nun wirklich so lesen, als wäre der Vorbehalt der Willkür *"unserer* Trennung" dasselbe wie die "Trennung" der *"Fachforschung"*.

Der Anfang des Kapitels nach der Handschrift (G. S. 254, Z. 1 - 7):

> "*Von den drei Potenzen*
> Willkür unserer Trennung in Staat, Religion und Cultur, bloß um uns eine Anschauung zu ermöglichen. Freilich jede fachweise trennende Geschichtsbetrachtung muß ohnehin so verfahren.
> Es ist als nähme man aus einem Bild eine Anzahl von Figuren heraus und ließe den Rest stehen. (Freilich die Fachforschung hält jedesmal *ihr* Fach für das Wesentlichste.)"

- nach den 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen':

"Von den drei Potenzen
Unser Thema werden Staat, Religion und Kultur in ihrem gegenseitigen Verhaltnisse sein. Hierbei sind wir uns der Willkür unserer Trennung in diese drei Potenzen wohl bewußt. Es ist, als nähme man aus einem Bilde eine Anzahl von Figuren heraus und ließe den Rest stehen. Auch soll die Trennung bloß dazu dienen, uns eine Anschauung zu ermöglichen, und ohnehin *muß* ja freilich jede fachweise trennende Geschichtsbetrachtung so verfahren (wobei die Fachforschung jedesmal *ihr* Fach für das wesentlichste hält)." (Text oben)

32/1
"Die Macht ist an sich böse": G. S. 260, Z. 10 (WB S. 25 Mitte), G. S. 302, Z.30 (WB S. 70 unten), G. S. 328, Z.24 (WB S. 102 Mitte). In den 'Historischen Fragmenten' (im Gedanken an Ludwig XIV.): "In jeder Macht herrscht die Gier nach Vermehrung und Abrundung ... Jede wirkliche Macht ist in diesem Sinne böse " (S. 250). (Text oben) |A5b|

32/2
Ein Beispiel dafür ist der Passus zur "Macht" in dem denkwürdigen Vortrag, den *Friedrich Meinecke* im Mai 1947 vor der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin über *'Ranke und Burckhardt'* hielt:

Das "Problem der Macht und des Machtstaates überhaupt" hätte, "beide Denker grundverschieden" beantwortet: "Burckhardt datiert den modernen Machtstaat natürlich nicht erst von 1789 an, wo ihm nur eben neue Quellen zuströmten, sondern schaut schon seinen Anfängen seit Ausgang des Mittelalters mit unverhohlener Antipathie ins Auge. Denn die Macht an sich ist böse, sagt er ja mit Schlosser. Das ist das furchtbare Grundgefühl Burckhardts, mit dem er den Staat überhaupt und seine Bedeutung für die Menschheit betrachtet. Wie ein immer wieder angeschlagener dunkler Akkord klingt es durch alle seine Urteile über die politische Geschichte der Völker hindurch. Der Staat an sich aber verblaßt ihm darüber zum bloßen 'Notinstitut', zu einem 'negativen Sturmdach', wie er sagt, und müßte, wenn er so wäre, wie er ihn sich eigentlich wünscht, sich auf die Wahrung von Recht, Ordnung und Ruhe im Innern beschränken. Also der Nachtwächterstaat, wie ihn der junge Wilhelm von Humboldt gewollt hatte.

Wie anders da Ranke! Die Staaten sind, so heißt es im Politischen Gespräch von 1836, Individualitäten, "geistige Wesenheiten", originale Schöpfungen des Menschengeistes - man darf sagen 'Gedanken Gottes'. Göttlichen Anhauch und menschlichen Antrieb zugleich nennt er den 'eist des Staates. Daß auch der Machttrieb des Staates entarten und hybrid werden könne, wußte er freilich auch und hat es in seinen historischen Werturteilen anerkannt. Aber im großen gesehen, wird bei ihm die Macht verklärt und vergeistigt. 'In der Macht en sich', sagt er, 'erscheint ein geistiges Wesen, ein ursprünglicher Genius, der sein eigenes Leben hat.'"

- Dieter Jähnig, Jacob Burckhardts Topologie der Künste, Band I, 1984 - 443

Meinecke bemerkt dazu: "Uns freilich will dieser Glanz heute nicht mehr ganz verdient erscheinen",- um fortzufahren: "Sollen wir darum aber nun zu Burckhardt übergehen und die Macht an sich als böse, als den Unheilsfaktor schlechthin in der Ge- |A6a| schichte ansehen? Dann kämen wir, um konsequent zu bleiben, zu einer lediglich moralisierenden Geschichtsauffassung, die auf Schritt und Tritt Anklage erheben müßte gegen das böse Prinzip. Aber Burckhardt war nicht konsequent, sondern ein lebendiger, genial reich ausgestatteter Mensch mit seinem Widerspruch. Er war ja auch der unmittelbare Schüler Rankes und genoß wie dieser, sogar noch mehr ästhetisch gerichtet als er, die unendliche Vielfalt und Buntheit der geschichtlichen Gebilde wie eine unentbehrliche geistige Nahrung. ... Die böse Welt blieb zwar immer böse für ihn, aber aus ihr entsprangen doch nun einmal auch die höchsten Werte, die er in der Geschichte suchte - *die Kultur."*

Zu einem solchen Ausweg: "ein lebendiger, genial reich ausgestatteter Mensch mit seinem Widerspruch", sieht Meinecke sich angesichts des Widerspruchs genötigt, vor den *ihn* die Äußerungen Burckhardts stellen müssen, die ein Lob der Macht sind: Im Anblick jenes "Schauspiels", "daß ein und derselbe geschichtliche Boden Fürchterlichstes an Machtgier, namenloses Unglück und doch zugleich herrlichste Blüten der Kultur hervorgebracht habe, kommt ihm die Ahnung, daß ein geheimnisvoller Lebenszusammenhang zwischen Licht und Finsternis bestehe. Das leuchtende Bild der Kultur der Renaissance mit seinem tiefdunklen Hintergrunde läßt schon etwas von dieser Ahnung spüren. Deutlicher noch spricht sie aus der Griechischen Kulturgeschichte. Er schrieb sie in jener gesteigert pessimistischen Stimmung, als er nach den Ereignissen von 1866 und 1870/71 eine Ära von Kriegen, wachsenden Massenbegierden und Zusammenbrüchen kommen sah. Furchtbar erscheint ihm nun das Bild der griechischen Polis mit ihren zerrüttenden Kämpfen, mit ihrer weit über das Vermögen der normalen Menschennatur hinaus geschraubten Staatsidee. Unglücklich waren die Griechen, so lautet ja eine seiner Hauptthesen. Und dabei nun ihre Wunderleistung von Mythos, Kunst und Poesie, die doch ohne die Polis gar nicht möglich gewesen wäre. Und da findet sich denn mit einem Male der Satz: |A6b|

'Die Macht kann auf Erden einen hohen Beruf haben; vielleicht nur an ihr, auf dem von ihr gesicherten Boden können Kulturen des höchsten Ranges emporwachsen."

(Fr. Meinecke, Werke, Bd. VII, 1968, 'Zur Geschichte der Geschichtsschreibung', S. 93-121; die Zitate: S. 100-105. - *Werner Kaegi* beschließt mit einem Hinweis auf diesen Vortrag seinen Bericht über die Burckhardt-Lektüre Meineckes in den Jahren der Bombenangriffe auf Berlin; Kaegi VI, S. 135 - 138.) (Text oben)

32/3
W. Kaegi in seinen Erläuterungen zu den 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen':"Indem

Burckhardt nun seinen engeren Begriff der Kultur schuf" - enger gegenüber dem alle drei Potenzen umfassenden Begriff der "Culturgeschichte" - "und ihn den älteren" - den auch schon in der älteren Geschichtsschreibung, etwa bei Ranke, behandelten - "Mächten von Staat und Kirche an die Stelle stellte, als eigene, autonome Potenz, entstand das Bild eines dramatischen Geschehens von Interdependenzen und Interferenzen, von Bedingtheiten und Durchdringungen. Damit dies Spiel aber Gestalt und Freiheit gewinne, mußten die drei Grundpotenzen in einfacher Form vor dem Leser in Erscheinung treten " (Kaegi VI, S. 104). (Text oben)

34/1
S. dazu die Hinweise auf die Aspekte der Verwandtschaft *Droysens* mit *Hegel* in dem Aufsatz des Verfassers: Wissenschaft und Geschichte bei Droysen, in: Wirklichkeit und Reflexion, Festschrift Walter Schulz, 1973, S. 313 - 333; und den Abschnitt: Droysens Theorie der historischen Wissenschaft, in der Abhandlung von Hartmut Schröter: Historische Theorie und geschichtliches Handeln. Zur Wissenschaftskritik Nietzsches, 1982, S. 125 - 158. (Text oben)

35/1
Bereits im Sommer 1851 hielt Burckhardt eine Vorlesung mit dem Titel 'Einleitung in das Studium der Geschichte' (s. dazu hier die Anm. 43/1). Sie konzentriert sich auf die verschiedenen Aspekte des Quellenstudiums ("Ausbeutung der Quellen nach ihrem ganzen Reichtum"). Auch hier schon *beginnt* |A7a| Burckhardt, indem er - unausdrücklich, aber unüberhörbar an Boeckh und Droysen erinnernd - sagt, was diese Vorlesung *nicht* vorhat:

> "Dieses Colleg soll zweierlei *nicht* sein:
> a) Keine Historik, (d.h. keine speculative Erörterung des Wesens der Geschichte) (oder gar eine Anweisung zur Historiographie.)
> b) Keine Encyklopaedie der historischen Wissenschaften" (G. S. 83, Z. 1-5; das Zitat davor: Z. 12 f.). (Text oben)

38/1
G. S. 11 - 116 und S. 318, Z.20 - S. 319, Z.26 (WB S. 88 - 93). S. Kaegi VI, S. 13. (Text oben)

43/1
Der Passus, der von Burckhardt "Unsere Aufgabe", von Stadel-mann "Winke für das historische Studium" überschrieben ist (G. S. 248 - 253; WB S. 12 - 16), nimmt (ebenso wie die "Einleitung" zur 'Griechischen Culturgeschichte') in der Erörterung der historischen "Quelle" Ansätze aus einem früheren Kolleg vom Sommersemester *1851* (wiederholt im Wintersemester 1854/55) auf, das unter dem Titel *"Einleitung in das Studium der Geschichte"* eine knappe historische Quellenkunde geben sollte. (Der Entwurfstext jetzt bei Ganz, S. 83 - 103.) Die Quellenkunde weitet sich hier

schon zur Quellendeutung aus, besonders in dem Passus C:"Forschung in der alten (klassischen) Geschichte", G. S. 89 - 96. (S.a. Bächthold, 1928, S. 322 f.). (Text oben)

47/1
Giambattista Vico: 'Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker' ('Principi di una scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazione'). In deutscher Sprache liegt (seit 1924) die Übersetzung von Erich Auerbach vor. - Von der *Topik* handeln die "letzten Zusätze" der zweiten Abteilung ("Poetische Logik") des zweiten Buches ("Von der poetischen Weisheit") (Auerbach S. 208 - 212), S. 209: Das älteste Zeitalter "begann zuerst die Topik auszubilden, die eine Kunst ist, die erste Tätigkeit unseres Geistes zu regeln, indem sie die Orte lehrt, welche nacheinander zu durchlaufen sind, um alles zu erkennen an einem Ding, das man gut und vollständig erkennen will." - S. auch S. 291, wo die Topik als der Zusammenhang von "Gedächtnis" |A7b| und Phantasie genannt wird, im Gedanken daran, daß die "theologischen Dichter" (der griechische Mythos) "das Gedächtnis die Mutter der Musen" nannten. - In dem Frühwerk 'De nostri temporis studiorum ratione' polemisiert Vico im Namen der "Topik" als des aller cartesianischen "Kritik" *Vorausgehenden* gegen die Philosophie des Descartes, insofern diese die "Kritik" (den Anspruch absoluter Gewißheitssicherung) zum *Anfang* der "Studien"macht. Ausdrücklich behandelt wird dieses Generalmotiv der Schrift (einer der jährlichen Universitäts-Eröffnungsreden im damaligen Neapel) im dritten Kapitel. ('De nostri temporis studiorum ratione / Vom Wesen und Weg der geistigen Bildung', übersetzt von Walter F. Otto, 1. Aufl. 1947.) - Nur beiläufig sei vermerkt, daß *Burckhardt* die - damals nur wenig bekannte, geschweige denn erkannte -'Scienza nuova' in einer Skizze der italienischen Aufklärung innerhalb seiner Vorlesungen zum Revolutionszeitalter erwähnt. Er sprach (wie Werner Kaegi, V, 3.301 f. berichtet) von Scarlatti, Pergolesi, Goldoni, von Volta und Galvani und schließlich von Vico: "Vereinzelte große Denker, Staatsweise, Nationaloekonomen. Giambattista Vico: Scienza nuova. Aus seiner Schule Genovesi, eklektischer Philosoph und Gründer der neueren Nationaloekonomie ..." Aus dessen Schule: "Filangieri ... trägt eine Gleichheitstheorie vor und findet am Hofe Schutz gegen den Adel ... Beccaria, De' delitti e delle pene, bereits für Abschaffung der Todesstrafe. Die Tortur wurde wirklich abgeschafft." (Text oben)

49/1
In *Droysens* 'Vorlesungen über die Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte' hat der letzte der drei Teile - nicht vielmehr als 40 Seiten der insgesamt mehr als 300 Seiten dieser Vorlesung (in der Ausgabe der 'Historik' von R. Hübner) - den Titel "*Topik*". Damit meint Droysen aber nur die verschiedenen Formen der "Darstellung", also nicht eine Erörterung der Vielfalt des "Geschichtlichen", sondern lediglich eine Einteilung der verschiedenen Weisen von Geschichtsschreibung. In dieser freilich trifft Droysen außerordentlich bedeutsame Unterscheidungen. Er sieht den Kreis der

möglichen Vortragsweisen in vier Topoi (von denen je zwei polar entgegengesetzt sind) "erschöpft" (S. 276): |A8|

1. Die Darstellung der *"Untersuchung*", die den Prozeß der eigenen Forschung wiedergibt, "eine Mimesis unseres Suchens und Findens" (S. 274).

2. Die Form des *"Erzählens*", die den "wirklichen Verlauf" wiedergibt, "eine Mimesis des Werdens" (a.a. O.).

Von der gesamten Polarität zwischen Forschungsprozeß und Werden des Vergangenen selbst unterscheidet sich die zweite Polarität: die (wie Droysen selber) damit ernst macht, daß "das, was war", uns nicht darum interessiert, "weil es war, sondern weil es in gewissem Sinn noch ist, indem es noch wirkt" (S. 275). Diesem aktuellen Horizont der historischen Arbeit läßt sich seinerseits in polarer Weise durch die Darstellung gerecht werden (nach der zuerst genannten Polarität nun die Formen 3 und 4):

3. Die lehrende, *didaktische* Darstellung, in der "die ganze Fülle der Vergangenheit zur Aufklärung unserer Gegenwart und zu deren tieferem Verständnis" verwendet wird. (Wir können dabei an den Intentionszusammenhang denken, der zwischen Droysens erster großer historischer Arbeit, der Darstellung des "Hellenismus" als desjenigen Abschlußstadiums der griechischen Antike, dem für uns die Bedeutung einer Vorbereitungszeit des nachantiken Weltalters zukommt, und seinen späteren Forschungen zur Geschichte Preußens besteht.) Der Zweck der didaktischen Darstellung ist der "der Bildung des geistigen Nachlebens der Entwicklungsstufen, welche das Menschengeschlecht durchgemacht hat" (S. 308).

4. Im Unterschied zu dieser "bildenden" Gegenwartsintention der Vergangenheitsdarstellung zielt die letzte, die vierte Form, die *"diskussive"* Darstellung auf eine systematische Aufklärung über das "Gewordensein der Gegenwart" ab, auf ein Verständnis *aller* Sphären "des sittlichen Lebens" "in ihrem gegenseitig bedingten Fortschreiten" (S. 309). Im Unterschied zu dem theoretischen Grundzug der vorher genannten Geschichtsdarstellung in "Form des Unterrichts" dient die Darstellung der geschichtlichen Bewegung "in Form der Dis- |A9| kussion" (S. 310) dem "praktischen Leben", in dem "alles darauf gestellt" ist, "handelnd in diese Bewegung einzutreten und mitzuwirken". Denn "das in richtiger Weise zu können", verlangt, "diese Bewegung zu erkennen und vorauszusehen, zu berechnen und zu benutzen" (S. 309). Der Zielbereich dieser vierten Darstellungsform ist demnach dasjenige geschichtliche Handeln, das für den Apologeten der "sittlichen Mächte" die Politik ist. In Form einer Frage bestätigt Droysen das: "Gewiß wird die Genialität des Staatsmannes, des Feldherrn, des Regenten usw. einfach und sicher das Richtige erfassen und tun. Aber was ist denn der Inhalt dieser Genialität? Warum erscheint in ihr das Richtige aus Intuition, wie ohne Argumentation geworden? Wenn

nicht darum, weil sie die Prämissen wie die Folgewirkungen, die Summe der aus der Vergangenheit erwachsenen Bedingungen und die Wirkungen des Entschlusses realistisch in unmittelbarer Präsenz, ohne weiteres Besinnen und Berechnen überschaute? Aber keineswegs immer ist an der betreffenden Stelle eine solche seltene Genialität. Auch minderbegabte Naturen kommen in gleiche Lage. Sollen sie denn ratlos dastehen? oder auf welchem Wege sollen sie Rat suchen?" (S. 311). Diese "diskussive" Form der historischen Darstellung ist für Droysen offensichtlich die höchste. Sie hat darin ihr "Wesen", "daß sie aus der vollen Erkenntnis des Gewordenen ihr Urteil über dessen Weiterführung schöpft und so die weiterführende Bewegung der geschichtlichen Arbeit begleitet" (S. 315). (Text oben)

49/2
'De nostri temporis ... ', drittes Kapitel (s. hier die Anm. 47/1). (Text oben)

53/1
S. dazu vom Verfasser: Leibniz und die Kybernetik (hier in der Anm. 518/1). (Text oben)

57/1
Nach der Ausgabe Ganz hat Burckhardt zuerst notiert: "Allein der Geist arbeitet weiter", und dann nach "Allein" noch hinzugefügt: "er ist ein Wühler" (G. S. 229, Z.2 und Z.38). (Text oben) |A10|

59/1
Der Text des Vortrags *"Über Glück und Unglück in der Weltgeschichte"* ist von Jacob Oeri als *Schlußkapitel* der 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen' verwendet worden, während er in der Wiedergabe der handschriftlichen Fassungen durch Peter Ganz einen Teil der *Einleitung* ausmacht (G. S. 231 - 246). Beides erklärt sich aus der Entstehung dieses Textes (s. dazu in der Einleitung von P. Ganz S. 41, S. 45 - 47); Der"Aula"-Vortrag vom 7. November 1871 stellt die Ausarbeitung eines zwei Folioseiten (den Inhalt der Blätter A 9 und A 10) umfassenden Passus aus der Urfassung der "Einleitung" des "Neuen Schemas" (vom Herbst 1868)dar. Für *Oeris* Entscheidung spricht erstens der Umstand, daß Burckhardt den Text des Aula-Vortrags am Schluß des Konvolutes "über Studium der Geschichte" eingelegt hat; und zweitens, daß Burckhardt auch in der Reihe von 'Übersichtsblättern' (G. S. 407 - 428), in denen er die Hauptpunkte seiner Niederschriften zum Memorieren zusammengefaßt hat, ein Blatt mit dem Inhalt des Vortrags - vermutlich vor der zweiten Wiederholung des Kollegs, im Wintersemester 1872/73, notiert - dem Schluß dieser Blätter beigefügt hat. - Mit größerem Gewicht dagegen spricht für die Einordnung des Textes durch *Ganz* erstens, daß er aus einem Passus des ursprünglichen Einleitungstextes hervorgegangen ist und von Burckhardt mit dem Vermerk versehen worden ist; "Jetzt einzulegen in den Curs nach A, 6" (G. S. 231, Z. 25), also an eben die Stelle, an der er sich in der Ausgabe Ganz befindet, und

zweitens, daß er in der Vorlesungswiederholung vom Wintersemester 1872/73, der einzigen, die Burckhardt nach jenem Aula-Vortrag vom November 1871 noch gehalten hat, auch an dieser Einleitungsstelle vorgetragen worden ist, wie zwei Hörernachschriften dieser letzten Wiederholung bezeugen (G., S. 47, Anm.84). (Text oben)

65/1
S. dazu hier § 12 (S. 156) und § 15 c (S. 254). (Text oben)

69/1
Zur Entstehungsgeschichte der 'Griechischen Culturgeschichte': *Werner Kaegi,* Band VII, S. 3-17. Kaegis Fazit über die Zeugnisse der Vorbereitung: "Die 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen' und die 'Griechische Kulturgeschichte' sind also Zwillingskinder gewesen" (S. 6). (Text oben) |A11|

70/1
Den eigentlichen Arbeitsbeginn sieht *Kaegi* (s. die vorige Anmerkung) durch zwei Briefstellen an Jacob Oeri bezeugt. Am 3. März 1867: "Ich meinerseits lese im Sommer *alte Geschichte,* da sich sonst niemand dieses Aschenbrödels annehmen will, und wende schon seit Herbst alle freie Zeit auf die Vorbereitung ad hoc, habe auch bereits fünf Bücher Thukydides griechisch gelesen. In meinem Alter muß man von Zeit zu Zeit auf ein neues Sedel schwingen, sonst bleibt man still stehen." ("Sedel" bedeutet nach Kaegi so viel wie "Sitz", "Sattel".) Am 24. Oktober 1868: "Die römische Geschichte werde ich nicht wieder lesen. Hingegen dämmert mir ein anderes Kolleg aus dem Dunkel der Zukunft entgegen, welches mich nötigen würde, alle römischen und griechischen Autoren succesive und mit weiser Verteilung der Zeit durchzulesen: über den Geist des Altertums (einigermaßen im Sinn der 'Cultur der Renaissance' ...) Doch das liegt noch ferne ... Es steht in den alten Autoren so viel Merkwürdiges, was wenige beachten." (Text oben)

70/2
S. das Verzeichnis 'Jacob Burckhardts Vorlesungen an der Universität Basel, zusammengestellt nach den Semesterberichten', im Anhang der Rekonstruktion von 'Jacob Burckhardts Vorlesung über die Geschichte des Revolutionszeitalters' (nach den Nachschriften seiner Zuhörer) von *Ernst Ziegler* (Basel: Schwabe-Verlag, 1974). (Text oben)

71/1
Am Ende eines Passus "Das Instrumentarium des Unterrichts" (in dem er hauptsächlich über Burckhardts Leidenschaft des "Photographien"-Sammelns berichtet) führt *Werner Kaegi* zwei Äußerungen Burckhardts aus der Abschlußzeit seiner Lehrtätigkeit an (VI, S. 304 f.): "Als das kunsthistorische Amt zu Ende ging, kaufte Burckhardt immer noch weiter (Photographien7. Jetzt reist er nichtmehr

selber, sondern er kauft nach Katalogen, die er sich kommen läßt. Im Gedanken an sein Winterkolleg von 1892/93, das sein letztes sein sollte, schreibt er im Sommer 1892, in dem er auf einen Katalog aus dem Louvre hofft: 'Ich tröste mich aber auch ohne dies, seit ich hundert Stück Niederländer aus Amsterdam und Den Haag bezogen habe, womit ich mein Winterkolleg - wenn ich Leben |A12| und Kräfte behalte - gehörig ergänzen kann, neben allem, was ich schon besitze'." (Brief an Hans Lendorff vom 28. Juli 1892.) Und im Sommer nach dem Abbruch der Lehrtätigkeit schreibt er an Friedrich von Preen (am 2. Juni 1893): "Himmel, was für einen bunten Trödel aus den botteghe von Italien zusammengebracht, werde ich ... einmal meinen Erben hinterlassen! Aber meinen Zuhörern habe ich doch Vergnügen damit gemacht." (Text oben)

71/2
"Im Grunde bin ich der ganzen Kunstgeschichte fremd geworden, da mir von meinen Verpflichtungen als Geschichtslehrer der Kopf brummt", schreibt Burckhardt am 8. Januar 1867 (an Eduard Paulus). S. dazu Kaegi VI, S. 275f. (Text oben)

73/1
S. dazu die fünf Kapitel über "das Amt der Kunstgeschichte" im VI. Band der Burckhardt-Biographie *Werner Kaegis* (s. 275 - 791). (Text oben)

73/2
Der Herausgeber *Felix Stähelin* (auch er, wie Jacob Oeri, mit Burckhardt verwandt und in seiner Herausgeberarbeit durch die Erinnerung an den persönlichen Umgang mit Burckhardt geleitet) schreibt zu seiner Textfassung der "Einleitung": er gäbe sie wieder "mit den gelegentlichen leichten stilistischen Retuschen, die der mitunter nur in Form von Stichworten skizzierte Text erforderlich macht " (GA XIII, S. 11). (Text oben) |A13|

77/1
Zu Burckhardts Kenntnis *Schopenhauers:* Max Burckhardt, Briefe V, S. 327; *Kaegi* VI, S. 110-114, - Burckhardt und *Fr. Th. Vischer:* 'Vier Briefe Jacob Burckhardts an Friedrich Theodor Vischer', herausgegeben und eingeleitet von Georg Leyh, in: Corona 7, 1936/37, S. 485-509. (Text oben)

77/2
In einem Brief an Friedrich von Preen (vom 31. Mai 1874), in dem er von einerApril-Reise - also unmittelbar vor dem Beginn der Kunstgeschichts-Vorlesung - nach Paris berichtet, werden zugleich auch schon weitere Reisepläne zugunsten des neuen Lehrstuhls genannt: "Gegenwärtig lese ich 5 Stunden Geschichte, 3 Stunden Kunstgeschichte und habe außerdem die III. Classe des Pädagogiums beibehalten, 4 Stunden. Jetzt wird wenigstens Niemand sagen können ich esse mein Brod in Sünden. - Für die Kunstgeschichte, obgleich ich ja nur flüchtige 3stündige Curse lese,

muß ich doch ganz anders nacharbeiten als ich dachte; meine Hefte von Zürich (1855/8) genügen mir für mein nunmehriges Auditorium (und vielleicht für meine seither erreichte größere Reife, wie ich mir etwan schmeichle) auf keine Weise mehr; ich muß sehr übersichtlich verfahren und in Kürze klar sein. Und wenn unsere hiesigen Verhältnisse nicht gar zu bedenklich werden, steht es mir doch noch bevor daß ich 1/2 Jahr Urlaub nehmen muß für Italien und eine Spritztour nach Athen, wobei ein bedeutendes Geld drauf gehen wird " (Briefe V, S. 225). (Text oben)

79/1
Zu *Karl Schnaase:* Wilhelm Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker (1924, Neuauflage 1965), Bd. II, S. 70-92; Ernst Heidrich: Karl Schnaase und Jakob Burckhardt (1912), in: Heidrich, Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, 1917, S. 50-81. (Text oben) |A14|

79/2
Über den"Lehrstuhl für die *gesamte* Kunstgeschichte" (Briefe V, S. 214), dessen Plan er dem Leiter des kantonalen Erziehungswesens und der Universitätsleitung (in Briefen vom 20. August und vom 26. Dezember 1873) unterbreitet, berichtet er (ebenfalls am 26. Dezember 1873) an Friedrich von Preen, daß er den Unterricht am Pädagogium nicht (wie anfänglich erwogen) ganz, sondern nur teilweise einstellen werde und dafür in dem neuen Lehramt der Kunstgeschichte nicht fünf-, sondern nur dreistündig lesen werde - und er fügt hinzu: "Es ist besser so, indem ich zu den Specialstudien einer ernsten kunstgeschichtlichen Professur weder Zeit noch Kräfte mehr hätte " (Briefe V, S. 217f.), Ähnlich heißt es in dem Schreiben "an die Curatel der Universität" vom selben Tag: "Der Unterzeichnete" sei "durch sein geschichtliches Lehramt von der inzwischen so gewaltig fortschreitenden Kunstforschung beinahe abgeschnitten". Abgesehen von anderen Mühen wie "Studienreisen" und "kostspieligen Anschaffungen (Abbildungen und Photographien), die ich mir auferlegen muß, liegt das Schwerste für mich darin, daß ich ein Amt übernehme, dem ich unmöglich so genügen kann wie es der jetzige Stand der betreffenden Wissenschaft verlangt" (Briefe V, S. 215f.). (Text oben)

81/1
Briefe V, S. 222f., s. auch die Anmerkungen: S. 411-413. (Text oben)

88/1
Zu Davids 'Schwur der Horatier' s. *Dieter Rahn:* Raumdarstellung und Zeitbezug in der Malerei. Zur Kunst und Kunstgeschichte André Massons, 1983, S. 59-74. (Text oben) |A15|

110/1
S. dazu(in Bd II) § 18 a: Der Tauschcharakter der Sprache. (Text oben)

114/1
Zur Struktur des *Experimentes.* W. Heisenberg: Zur Geschichte der physikalischen Naturerklärung (Vortrag von 1932), in Heisenberg, Wandlungen in den Grundlagen der Naturwissenschaften (erstmals 1935); M. Heidegger: Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen (Vorlesung von 1935/36), 1962, B I: "Der geschichtliche Boden, auf dem Kants 'Kritik der reinen Vernunft' ruht" (zu Galileis Fallversuch); ders.: Wissenschaft und Besinnung (Vortrag von 1935, zum neuzeitlichen Begriff der 'Theorie'), in: Heidegger, Vorträge und Aufsätze, Teil I.

Zu Kants *'Kritik der Urteilskraft'.* Robert Kudielka: Urteil und Eros. Erörterungen zu Kants 'Kritik der Urteilskraft' (Dissertation Tübingen, 1977): vom Verfasser: Das Interesse des interesselosen Wohlgefallens, in: Das Denken am Ende der Philosophie. In memoriam Dusan Pirjevec, hrsg. von Mihailo Djuric und Ivan Urbancic, Belgrad 1982 (Sloban Masic), S. 98-107. (Text oben)

116/1
Über *Burckhardt und Rubens.*

Wilhelm Waetzoldt: Deutsche Kunsthistoriker 1924 (Neudruck 1965), Bd. II, S. 201-206 (in der revidierten Einzelausgabe der Burckhardt-Studie von 1940: S. 50-59). (Die Studie Waetzoldts ist auch in der - um Aufsätze Burckhardts erweiterten - Ausgabe der 'Erinnerungen aus Rubens' im Safari-Verlag, Berlin, 1942, S. 5-26, abgedruckt.) *Hans Kauffmann:* Anmerkungen und Nachwort zu seiner Ausgabe der 'Erinnerungen aus Rubens' im Kröner-Verlag 1928; wiederabgedruckt in der Sammlung von Aufsätzen und Reden Hans Kauffmanns über Rubens 1976 (Berlin: Gebr. Mann), S. 9-15. |A16|

Heinrich Wölfflin: Einleitung zu seiner Ausgabe der 'Erinnerungen aus Rubens' in der Burckhardt-Gesamtausgabe, Bd. XIII, 1934, S. 369-372.

Georg Schmidt: Rubens und Rembrandt im Urteil Jacob Burckhardts, 1937 (Wissen ist Macht, Hefte der schweizerischen Volksbildungszirkel, August 1937).

0. Bock von Wülfingen: Rubens in der deutschen Kunstbetrachtung, 1947, S. 126-130, 131-134.

Emil Maurer: Jacob Burckhardt und Rubens, 1951 (Basler Studien zur Kunstgeschichte, Bd. VII, Verlag Birkhäuser, Basel).

Werner Kaegi: im VI. Band seiner Burckhardt-Biographie, 1977, S. 695-712.

Ausführlichere Hinweise auf Burckhardt (im ersten Fall ablehnend, im zweiten

zustimmend) bei

Reinhard Liess: Die Kunst des Rubens, 1977 (besonders S. 266-286 und S. 271f.), und

Erich Hubala: Figurenerfindung und Bildform bei Rubens. Beiträge zum Thema: Rubens als Erzähler, in: Hubala (Hrsg.), Rubens. Kunstgeschichtliche Beiträge, 1979, S. 129-185 (besonders S. 135-138, 170, 184f.). (Text oben)

117/1
Das Buch von *Emil Maurer* über Burckhardt und Rubens hat folgende (hier gekürzt wiedergegebene) Gliederung: Erster Teil: Burckhardts Rubens-Kenntnis

I. Burckhardts Begegnungen mit Werken von Rubens (12 Abschnitte: von 'Basel bis 1839' bis 'Belgien 1886; Basel bis 1897').

II. Die späteren Fassungen von Burckhardts Rubens-Urteil

1. Rubens in der Barock-Vorlesung, 2. Vorstufen zu den 'Erinnerungen aus Rubens', 3. Die 'Erinnerungen aus Rubens'.

III. Burckhardts Quellen

1. Die Originale und die Stiche, 2. Die Reproduktionen, 3. Burckhardt und die Rubens-Literatur.

Zweiter Teil: Burckhardts Rubens-Bild

I. Das frühe Rubens-Bild

[von Berlin und Belgien bis zur 'Bearbeitung von Kuglers Handbuch']. |A17|

II. Das Rubens-Bild der "italienischen" Jahre

["Der Cicerone", Zwei Vorträge über Rubens 1861/62, Gattungsästhetik der sechziger Jahre]

III. Das späte Rubens-Bild

1. "Milieu", 2. Barock, 3. Biographie, Genie, 4. Bildinhalt und Bildform, 5. Zur Stilbestimmung, 6. Komposition [die "Äquivalente"], 7. "Welt", 8. Rubens und Rembrandt, 9. Synthese. (Text oben)

117/2
Die Vermutung Wölfflins, wonach die 'Erinnerungen aus Rubens' "jedenfalls vor 1893" entstanden sind (S. 369), korrigiert Maurer, indem er eine Äußerung Burckhardts: "Das Ärbetli zieht sich ohne alle Rücksicht in die Länge ..." mit den Erscheinungsdaten zweier Bücher verbindet, die Burckhardt in den 'Erinnerungen' vermerkt: "sowohl Lafenestres belgischer Führer wie die Rubens-Monographie von Knackfuß sind 1895 erschienen, und die Erwerbung des 'Verlorenen Sohnes' durch das Museum von Antwerpen im Jahre '1894' - die Angabe ist aus Lafenestre entnommen - ist nicht nur in der Buchausgabe, sondern schon mitten in der vorbereitenden Fassung vermerkt. Man hat also Grund zu der Annahme, daß die endgültige Formulierung wie auch die letzten Vorbereitungen großenteils erst im Jahre 1896 liegen" (S. 131). (Text oben)

117/3
"Zyklisch" in Anlehnung an den Wortgebrauch *A. Boeckhs* (s. hier die Anm. 8/1, S. A 3b). (Text oben)

117/4
Wiederholt zitierte Schriften Burckhardts (und deren Siglen): *Kunstwerke der belgischen Städte* 1842, Burckhardt-Gesamtausgabe, Bd. I, 1930 (I); *Über erzählende Malerei* (1884), Gesamtausgabe Bd.XIV, 1933 (XIV), und Burckhardt, Kulturgeschichtliche Vorträge, hrsg. v. Rudolf Marx, im Kröner-Verlag, 1959 (M.); *'Erinnerungen aus* |A18| *Rubens'* (erstmals 1898), Gesamtausgabe Bd. XIII, 1934 (XIII), und: die von Hans Kauffmann herausgegebene Ausgabe bei Kröner (K.). (Text oben)

119/1
Maurer verzeichnet die Liste Burckhardts S. 100-103. (Text oben)

123/1
s. Maurer. S. 64, Anm. 20. (Text oben)

131/1
S. Briefe, V, S. 451f, -Den Schluß der folgenden Briefstelle zitieren Wölfflin (Gedanken zur Kunstgeschichte, 1941, S. 143) und Maurer (S. 264). (Text oben)

134/1
S. bei *Maurer* den Abschnitt "Vorstufen zu den 'Erinnerungen aus Rubens' ", S. 128-130. (Text oben)

134/2
Zur *Namensgebung* des Rubens-Buchs bemerkt *Wölfflin* (XIII, S. 372): "Der Titel 'Erinnerungen aus Rubens', der in seiner offensichtlichen Bescheidung an die

'Randglossen' [zur Skulptur der Renaissance] mahnt, schiebt von vornherein alle Ansprüche auf gleichmäßige Verwertung des bildlichen und literarischen Materials beiseite". - Das *Thema* dieses Buches im Verhältnis zu aller anderen kunsthistorischen Arbeit Burckhardts kennzeichnet *Wölfflin* am Schluß dieser Einleitung seiner Textausgabe von 1934 mit Worten, die auch *seiner* "einzigen Künstlermonographie", der 'Kunst Albrecht Dürers', gelten könnten: "Der 'Rubens' ist die einzige Künstlermonographie bei Burckhardt, aber - wohlverstanden - eine Biographie ist es nicht. Es sind systematisch geordnete Beobachtungen über das Werk des Malers, vor dem Hineinleuchten in private Intimitäten, wie die Biographie sie fordert oder doch nahelegt, hatte er eine unüberwindliche Scheu. Und doch darf man sagen, es sei im Falle Rubens nicht nur das Ästhetische, sondern im höchsten Grade auch das Menschliche gewesen, das ihn fesselte. Er bewunderte nicht nur das Talent und seine Unerschöpflichkeit, sondern in |A19| gleichem Maße die Person, jenen vollkommen freien, unbefangenen und immer gütigen Menschen, der Rubens gewesen ist. 'Im Bewußtsein seines eignen edeln und mächtigen Wesens muß er einer der höchst bevorzugten Sterblichen gewesen sein.' Es ist wenig gesagt, wenn Burckhardt in den Einleitungssätzen es 'ein höchst angenehmes Gefühl' nennt, sich Persönlichkeit und Lebenslauf des Rubens zu vergegenwärtigen, - wenn irgendwo, so gilt hier das Wort, mit dem ein Kapitel der Weltgeschichtlichen Betrachtungen schließt: sich offenhalten für jede Art von Größe sei eine der wenigen sicheren Bedingungen des höhern geistigen Glücks." (Text oben)

145/1
Daß für Burckhardt bei der Rede vom "Gespann des Sonnenwagens" die Erinnerung an *Tiepolo* mitspricht, kann seine Bemerkung über einen Besuch in Würzburg vom September 1877 bestätigen: "In Würzburg ist Barocco und Rococo in grenzenloser Fülle und Auswahl in fast sämtlichen Kirchen und vollends in der ganz gewaltigen, kaiserlich prächtigen Residenz der alten Fürstbischöfe, letztere *ganz, völlig harmonisch, aus Einem Geld und Stück gebaut und decorirt um 1750.* Hier paßt geradezu Alles zusammen; als Decorationsmaler aber functionirte der große Giovan Battista Tiepolo." (An Max Alioth, 4. September 1877; Briefe VI, S. 211; - s. auch hier, die folgende Anm.) (Text oben)

150/1
Aus dem Kapitel 'Kunst des Barock' (innerhalb des Berichtes über den Vorlesungszyklus zur Kunstgeschichte) in Werner Kaegis Burckhardt Biographie sei hier nur ein Randbeispiel erwähnt: die Wendung in Burckhardts Urteil über *Raphael Mengs* (1728-1779) parallel zu einer Revision seines Urteils über *Tiepolo* (Kaegi VI, S. 663-665). Zwar vermißt er Tiepolo gegenüber auch zuletzt noch die Beseelung des "Sachinhalts" (im Vergleich zu Veronese), aber er respektiert doch nun, daß Tiepolo in Madrid "neben Mengs als Riese von Ursprünglichkeit erscheinen" mußte, während jener "die Kälte des Gefühls und die innere Gleichgültigkeit nicht verbergen" konnte. Wurden im 'Cicerone' der "wuchernden |A20| Ausartung" Tiepolos die "Anfänge

einer tiefern idealen Anschauung" bei Mengs entgegengestellt, so wird nun in den späten Barock-Vorlesungen dem "Empyräenmalen, wie es seit Correggio florierte", "wenigstens" konzediert, "daß es mit einer letzten, koloristisch höchst brillanten Feuergarbe zu Ende gegangen ist". Und im Gedanken an den Gegenspieler rekapituliert Burckhardt nun eine Notiz "1872 im Belvedere in Wien", wonach Mengs "in Unentschiedenheit schon bisweilen die reine Angelica Kauffmann" sei, "seine Madonna mit Engeln vollkommen süßlich-wäßrig ... Nicht mit Batoni, sondern mit *ihm* beginnt der tiefe Verfall und geht dann abwärts bis auf Kügelgen und Genossen". (Text oben)

150/2
In den 'Erinnerungen aus Rubens' befaßt sich Burckhardt bei Gelegenheit der großen Aufträge wiederholt mit *Rubens' "diplomatischer Tätigkeit",* der zuvor schon ein eigener Passus gewidmet war (XIII, S. 382f.; K., S. 12-14). Ein Abschnitt über Rubens' Verhandlungen mit seinen fürstlichen Auftraggebern (XIII, S. 396-399; K., S. 29-34), beginnt mit einem kaleidoskopartigen Vorblick auf die Tragweite dieser politischen Verhandlungen für Rubens' Kunst: "Für die Verhandlungen mit den Großen dieser Welt wird dem Rubens schon in Italien vieles klar geworden sein: vor allem ihre Ungeduld, welcher nur mit Schnellmalen zu genügen war; der Kreis ihrer Vorstellungen und ihrer Bildung; dazu das Familiengrundgefühl und die große Vollmacht, welche die Allegorie in jeglichem Sinne genoß, und deren längst gebräuchliche Einmischung in erzählende Szenen." Der Abschnitt endet mit einem resümierenden Hinweis auf den "Gemäldezyklus" für die "Königin-Witwe von Frankreich": mit ihm habe Rubens "einen höchsten Ruhm" erreicht "an einer Stelle, wo geraume Zeit das vornehme Europa aus und ein ging ...", - und dem folgenden Ausblick: weiterhin veranlaßt der Eindruck seiner Persönlichkeit eine sonst unerhörte Verbindung von Malerei und Diplomatie und einen persönlichen Austausch mit den Mächtigen - welche sich von ihm (so scheint es) ihr Pathos ausdeuten ließen; - nebenher aber geht wie selbstverständlich die Komposition für große Teppich-folgen. Es ist möglich, daß in diesen Kreisen eine Ahnung auftauchte, man möchte es mit dem größten Erzähler aller Zeiten zu tun haben." |A21|

S. auch das Kapitel 'Die politische Sphäre' in dem Rubens-Buch von *Martin Warnke* (1977),sowie: *Erich Hubala*, Rubens: 'Der Krieg', in: Argo, Festschrift Kurt Badt, 1970, S. 277-289; *Herbert von Einem,* 'Die Folgen des Krieges'. Ein Alterswerk von Peter Paul Rubens, 1975 (Vorträge der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, Geisteswissenschaften, G 199); *Otto von Simson,* Politische Symbolik im Werk des Rubens, in: Rubens, Kunstgeschichtliche Beiträge, hrsg. v. E. Hubala, 1979, S. 7-35. (Text oben)

151/1
S. in den 'Erinnerungen aus Rubens' den Passus über *"Werkstatt*", *"Schüler"* und *"Farbenskizzen"* (XIII, S. 399402; K., S. 34-37). Unter den "formalen Kriterien" in

Fragen der Chronologie und der Eigenhändigkeit, "wie sie Burckhardt schon in den sechziger Jahren systematisch zu fassen gesucht hat", sind, wie *Maurer* schreibt, "die folgenden besonders oft wahrgenommen: das Format (absolut und als Proportion), die Komposition, die Körperlichkeit (als Modellierung), die Räumlichkeit, die Lichtführung, der Grad der Detailausführung, die Art des Konturs, das Kolorit" (S. 134). - In demselben Abschnitt seines Buches ('Die Originale und die Stiche') hebt Maurer die Bedeutung der *Ölskizzen* für Burckhardts spätere Rubensstudien hervor: "Seit den siebziger Jahren" finde man "die *Skizzen* als erstrangige Dokumente und Kunstwerke geschätzt; als Dokumente, indem sie den Werkstattbetrieb erhellen, als Kunstwerke, indem sie die 'Visionen' in ihrer ursprünglichen schöpferischen Glut zeigen. Als Erster hat Burckhardt diese strömenden Gebilde ins Licht einer methodischen Aufmerksamkeit gestellt - nicht um damit Psychologie des Genies zu treiben, sondern um den Stil in seiner anfänglichen und weichen Schicht zu fassen und im Werden einer Bildidee den Weg zur Klarheit nachzuweisen" (S. 136f.). - Auch *Wölfflin* verweist darauf, daß Rubens' Fähigkeit, das "Momentane" neu zu gestalten, das "reichste Geschehen auf einen Griff zu packen", "eine Kraft der Vision" voraussetzte, "die ans Wunderbare grenzt und durch die sich der starke Bildsinn Burckhardts immer aufs neue erregt fühlte. Die farbigen Bildskizzen, die den Schöpfungsprozeß unmittelbar | A22| sichtbar werden lassen, sind vom ihm mit fast leidenschaftlicher Teilnahme nacherlebt worden" (GA XIII, S. 370). (Text oben)

153/1
Nach einer Kennzeichnung der ikonographischen Breite und der chronologischen Vollständigkeit der *Münchner Rubenssammlung* bemerkt *Emil Maurer* (S. 100) im Hinblick auf die Studien Burckhardts im August 1877: "Indessen bezog Burckhardt die Gültigkeit seiner Münchener Einsichten nicht bloß aus der Breite, sondern auch aus der Reinheit der Kollektion. 'Die Pinakothek scheint unter allen Sammlungen die reichste an solchen Bildern, welche Rubens für sich und sein Haus gemalt und wahrscheinlich bei Lebzeiten gar nie weggegeben hat.' Der alternde Burckhardt wendet sich immer deutlicher dem privaten, für sich selber malenden Rubens zu. Die Neigung zum 'Malerischen' und zum 'Schöpferischen' bestätigt sich in der hohen Schätzung der Skizzen, von welchen die Pinakothek eine hervorragende Sammlung besitzt. Hier, wo er den Pulsschlag des Meisters zu spüren meinte, gab Burckhardt seinem Rubens-Bild die endgültige Form." (Text oben)

158/1
S. *Paul 0. Kristeller:* Das moderne System der Künste (1947), in: Kristeller, Humanismus und Renaissance, Band II (1956, München: Fink-Verlag; 1981, UTB-Taschenbücher). (Text oben)

160/1
Etwas von dem Geheimnis, das hier das Lächeln verdunkeln kann, zeigt, wenn man das Werk und nicht nur das Thema beachtet, Tizians 'Venus mit dem Orgelspieler' in

Berlin. (Text oben)

162/1
Den Ausdruck (und Gedanken) der "*Entspannung*" hat *Arnold Gehlen* ('Zeitbilder', 1960) im Anschluß an Schopenhauers Auslegung der Kunst als "Quietiv" des Lebens ins Gespräch gebracht. (Text oben) |A23|

165/1
Wilhelm von Bode (1845 - 1929) war von 1905 bis 1920 Generaldirektor der Berliner Museen. "Dank seiner im größten Stil betriebenen Ankaufstätigkeit, wodurch Berlin den größten älteren Sammlungen ihren Rang streitig machte, galt er als der weithin tüchtigste Museumsfachmann seiner Generation. Seinem Kennerurteil schenkten Kunsthändler und private Sammler größtes Vertrauen." (Max Burckhardt in Band VI seiner Ausgabe der Burckhardt-Briefe, S. 482.) - Burckhardt hatte den jungen Bode bei einem Besuch am 12. September 1974, dessen Anlaß der Plan einer Neuauflage des 'Cicerone' war, kennen - und sogleich aufs Höchste schätzengelernt. (Dazu Kaegi IV, S. 170-175, mit dem denkwürdigen Bericht Sodes über dessen Besuch in der Albanstraße.) über die Begegnung in Rom ein halbes Jahr später schreibt Bode: "In einer der Kirchen begegnete mir zufällig Jacob Burckhardt, der seit Jahrzehnten zum erstenmal wieder nach Rom kam. Wir waren seitdem wiederholt hier und später in Florenz tagelang zusammen, und ich genoß in vollen Zügen seine liebenswürdige, äußerst anregende Gesellschaft und Belehrung." (W.v. Bode, Mein Leben, 1930, F, S. 113; in den Anmerkungen zu Burckhardts Brief vom 13. April 1975; Briefe VI, S. 304.) (Text oben)

168/1
Ein Zeugnis dafür: der Zusammenhang der Musen mit den Nymphen, von dem die beiden ersten Abschnitte in *Walter F. Ottos* Buch 'Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens' (1954) handelt. - Ein anderes griechisches Zeugnis dieses Zusammenhangs von Naturschönheit und Kunstschönheit ist die geschwisterliche Verbundenheit zwischen Artemis und Apollon. (Text oben)

174/1
"Aufzeichnungen zur griechischen Kunst", herausgegeben von Felix Stähelin, GA XIII, S. 29 - 166. (Der gleiche Band enthält, herausgegeben von Heinrich Wölfflin, die"Randglossen zur Skulptur der Renaissance", ebenfalls eine spätere Ausarbeitung älterer Notizen, und die"Erinnerungen aus Rubens".) - Zur Textgeschichte, zur Bedeutung dieser Aufzeichnungen zur griechischen Kunst für Burckhardts kunstgeschichtliche Arbeit im ganzen (darunter die Parallele in Burckhardts wachsendem Interesse an hellenistischer |A24| Kunst und am Barock im Verlaufe dieser Vorlesungen) und zu den thematischen Akzentuierungen: *Felix Stähelin* in seiner Einleitung (S. 9 - 22; das Zitat S. 19).

Während *Stähelin* die spätere Ausarbeitung der Vorlesungsnotizen zu einzelnen "Aufsätzen" publiziert, hält sich *Werner Kaegi* in seinem Bericht über die Vorlesung zur "Kunst des Altertums" (VI, S. 307 - 354) an die Vorbereitungsnotizen zu dem erstmaligen Kollegvortrag vom Sommer 1874. In diesen *Kollegnotizen* war der Hauptteil, die griechische Kunst, in zwei große Hälften: Architektur und Skulptur, unterteilt, während in den späteren *"Aufzeichnungen"* diese Zweiteilung synchron erscheint - teils innerhalb einzelner "Aufsätze", teils in ihrem Wechsel. (Text oben)

178/1
"Die Gesetze für jede Skulptur überhaupt": Diesen Gedanken versteht man von Grund auf falsch, wenn man ihn nicht vor dem Hintergrund von Burckhardts beinahe radikaler Scheidung der Renaissance-Skulptur von der antiken Plastik befragt. Auf diesem *Unterschied* liegt der Tenor des großen Passus *"Einwirkungen der antiken Kunst"* in den "Randglossen zur Skulptur der Renaissance" von 1894/95(GA XIII, S. 217 - 236). Schon einleitend werden die Zeichen einer Antikennähe im *späteren Mittelalter* in ihrer Bedeutung eingeschränkt: "In jenem glänzenden 13. Jahrhundert, da selbst die großen gotischen Bildhauer des Nordens bisweilen so stark von römischen Gewandfiguren sich berührt erweisen (Reims, Bamberg), hatte Nicolô Pisano mit den in Pisa befindlichen Sarkophagen und mit der berühmten Marmorvase, die seither in das Campo Santo gekommen, Zwiesprache gehalten und für den Stil seiner Kanzel im Battistero daraus entnommen, was ihm gemäß war." An den großen Bildhauern der *Frührenaissance* wie Ghiberti und Donatello, Desiderio da Settignano und Jacopo della Quercia wird mit der Ferne zur Antike schon in den Motiven auch die des Bild- und Baukonzepts gezeigt. Auch die bis um 1500 nur seltenen Beispiele "unmittelbarer Anleihen" können Burckhardts Anti-"Renaissance"-Argumentation nur |A25| bekräftigen: "Die berühmten florentinischen *Reiterstatuen* des Gattamelata und des Colleoni müßten der Voraussetzung nach von Marc Aurel abstammen, und in Betreff des Pferdes verdanken sie vieles den Rossen von S. Marco. Allein Donatello und Verocchio hatten aus eigenen Mitteln und Beobachtungen eine Sicherheit in der Darstellung des Reitens von Kriegsgebietern, welche ihnen der philosophische, friedenkündende Imperator nicht hätte ersetzen können, und besonders der Gattamelata gehört zu den persönlichsten Ruhmestiteln des Donatello" (S. 223). "Wie weit soll dann um die große Jahrhunderwende um 1500 eine *stärkere,* allgemeinere *Einwirkung* der Antiken, etwa in der kräftigeren Handhabung des Contraposto und der Idealität mancher Kopftypen erkannt werden? Konkret gefragt ist vor allem bei Andrea Sansovino das Altertum die Quelle der neuen Schönheit? In der Malerei, wo dasselbe Phänomen auftritt, läßt man eine eigene Entwicklung bereitwillig gelten, und Lionardos Schönheitszauber ist unseres Wissens noch nie vom Altertum abgeleitet worden. Sansovinos Taufe Christi am Battistero wird immer als höchste Blüte des rein florentinischen Genius in der Skulptur erscheinen; an den allegorischen Figuren seiner beiden berühmten Grabmäler in S. Maria del Populo zu Rom wird man in den Köpfen etwas von der indifferenten antiken Schönheit finden, aber Motive, Wendung, Gewandung sind

Andreas Eigentum, und wenn z. B. die Fides am Grabmal Basso das zarte Untergewand mit der Linken faßt, so ist das Resultat ein ganz anderes als bei antiken Figuren der nämlichen Gebärde(S. 224). - Bei der Hochrenaissance konzentriert sich Burckhardt auf *Michelangelo,* zieht von diesem aber auch die Fresken der Sixtinischen Kapelle in diese Skulpturbetrachtung mit ein, da dieses Werk "als Grundkraft die Plastik voraussetzt" (S. 228). Und wenn er von dem zuerst genannten Zeugnis, der Pietà von S. Peter, sagt, daß sie "ohne alle und jegliche Antike erklärlich in der Anlage, im Moment und Ausdruck und in allem einzelnen" (S. 225), so sieht er in dem letzten Beispiel (an dem "der Einfluß des vatikanischen Torso nicht zu leugnen"sei), den "vier auf den |A26| Sarkophagen lehnenden Statuen der mediceischen Gräber bei S. Lorenzo", die Krönung von Michelangelos "Abrechnung mit dem Altertum" (S. 228). - Der Hinweis auf *Reims und Bamberg,* der hier nur der Bemerkung über Nicole) Pisano vorausgeschickt ist, läßt im Begriff der "Berührung" noch offen, wie Burckhardt hier das Verhältnis zur Antike einschätzt. In dem Mittelalterteil des "Kunstgeschichts"-Zyklus hebt Burckhardt zwar die für diese Zeit ungewöhnliche Dreidimensionalität der Skulpturen in Reims hervor ("Selten [wie hier] ihre lebendige und nicht bloß theologisch-allegorische Beziehung zu einander", Kaegi VI, S. 430); die eigene Größe der plastischen Gestalten in der Kathedralkunst des 13. Jahrhunderts sieht er aber gerade in ihrem Unterschied zur Antike: "Die Gestalten haben einen anderen Lebensgrund als die antiken. Die Heiligkeit ein Neues , das dem Altertum noch gefehlt hatte" (Kaegi VI, S. 429). - Was Burckhardt schließlich von dem Schein einer Antikennähe des Klassizismus in der Skulptur hielt, sagt eine Bemerkung aus der Einleitung des Passus über "die Einwirkung der antiken Kunst" in den "Randglossen zur Skulptur der Renaissance". Nach der Vorbemerkung über Nicoló Pisano erkärt Burckhardt programmatisch zur Skulptur der Renaissance im Ganzen: "Die große tätige Macht aber war das Lebensstudium, neben welchem das Antikenstudium nur in gewissen Teilen und Beziehungen oder nur auf Augenblicke mitredet; die allgemeine Ambition trieb vielmehr dahin, mit dem Altertum zu *wetteifern* als es *nachzuahmen."* Weder durch "dekorative Einfassung", noch durch "Antikisierung der Tracht" oder "die scharfe Plastizität der Behandlung bei einzelnen Malern" dürfe man sich "irremachen"lassen. "In allen sonstigen Beziehungen" - so schließt Burckhardt diese Eingangsbemerkung - "aber war dafür gesorgt, daß nicht schon damals die Zeiten eines Canova und Thorwaldsen eintraten" (S. 218).

Zu *Brancusi.* William Tucker: The language of Sculpture, London: Thames and Hudson, 1974; Friedrich Teja Bach, Brancusi et la sculpture americaine contemporaine, im Katalog der Ausstellung 'Paris - New York' des Musée |A27| national d'art moderne, Centre Pompidou Paris, 1977.

- *Cézanne* über die Nike von Samothrake: im zweiten der drei 'Gespräche mit Gasquet': 'Der Louvre' (in der von Walter Heß herausgegebenen Sammlung 'Cézanne. Über die Kunst', 1980, S. 39). - Zur *Hindu-Plastik Indiens:* Alice Boner, Principals of

composition in Hindu sculpture, Leiden: Brill 1962. Bedeutende Darstellungen des Shiva nataraja befinden sich in Zürich, London und Amsterdam. (Der Verfasser dankt Robert Kudielka für Berichte aus zwei Indienreisen und aus Lehrveranstaltungen zur indischen Plastik und Architektur.)

Aus modernen Erläuterungen griechischer Plastik, die Burckhardts Gedanken der überregionalen "Gesetzlichkeit" griechischer Skulptur bestätigen können, seien hier genannt: *Bernhard Schweitzer,* Das Menschenbild der griechischen Plastik (1944), in: Schweitzer, Zur Kunst der Antike, 1963, Bd. II; *Ludwig Curtius,* Interpretationen von sechs griechischen Bildwerken, 1947 (Bern: Franke); *Dieter Ohly,* Die Aegineten, Bd. I, Die Ostgiebelgruppe, 1976, Bd. II, Die Westgiebelgruppe, 1984 (München: C. H. Beck). (S. auch vom Verfasser: 'Die Kunst und der Raum', in der von G. Neske herausgegebenen Sammlung 'Erinnerung an Martin Heidegger', 1977.) (Text oben)

183/1
In der Einleitung zu seiner Interpretation des Münchner Kuros innerhalb seiner 'Interpretationen von sechs griechischen Bildwerken' (1947). (Text oben)

184/1
Zur *'Porträt'-Frage* im engeren Sinn bemerkt Burckhardt in einer Anmerkung zu dieser Stelle: "Wille und Fähigkeit zur Porträtähnlichkeit des Kopfes bleiben lange fraglich, z. B. schon bei den Athletenstatuen ... Die Erklärung oder Meinung, Der oder Die sei dargestellt, mag im Ganzen genügt haben?" (Text oben)

186/1
Burckhardts Stellungnahme zum *Pergamonaltar* und zum *Laokoon* in der Einleitung Stähelins, GA XIII, S. 15 - 17, und bei Kaegi VI, S. 344 - 348. (Text oben) |A28|

190/1
Zum *Homerischen Gleichnis. Hermann Fränkel:* Die homerischen Gleichnisse (1921), 2. Aufl. (mit einem Nachwort und einem Literaturverzeichnis) 1977 (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht); *Kurt Riezler:* Das Homerische Gleichnis und der Anfang der Philosophie (1936), in der von H.- G. Gadamer herausgegebenen Sammlung 'Um die Begriffswelt der Vorsokratiker', 1968 (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft); *Wolfgang Schadewaldt:* Die Homerische Gleichniswelt und die Kretisch-Mykenische Kunst (1951), in der zweiten und den späteren Auflagen der Homeraufsätze Schadewaldts 'Von Homers Welt und Werk' (Stuttgart: K. F. Koehler); *Roland Hampe:* Die Gleichnisse Homers und die Bildkunst seiner Zeit, 1952 (Tübingen: Niemeyer). - Zu Burckhardts Gedanken, man habe es bei den Griechen "mit einer plastisch gesinnten Nation zu tun" (GA XIII, S. 139), sei hier auch auf die kleine Schrift *Richard Harders* 'Die Eigenart der Griechen' verwiesen (erstmals 1949; unter dem gleichen Titel, aber vermehrt um eine Schrift aus Harders Nachlaß: 'Einführung in griechische Kultur', 1962 in der Herder-

Bücherei). (Text oben)

191/1
Zu den *Grundzügen der römischen Kunst* ("Realismus" und "Idealismus", "Aktualität" und "schöner Schein"; "Ingenieurkunst" und "Raumkunst", Fassadenkunst und Rundbogen in der Architektur; die Porträtplastik als "Dokument der Geschichte"; "Naturalismus" und "subjektiver Ausdruck" im Ornament): *Bernhard Schweitzer,* Die europäische Bedeutung der römischen Kunst' (1950), jetzt in: Schweitzer, Zur Kunst der Antike, 1963, Bd. II, S. 198 - 216. S. auch: *Guido Kaschnitz von Weinberg,* Römische Kunst, 3 Bde., 1961/62 (Rowohlts Deutsche Enzyklopädie); "Die Porträts": Bd. II, S. 105 - 134. (Text oben)

195/1
Zum *'Poseidon' vom Kap Arthemision:* L. Curtius, Interpretationen ..., S. 69 - 81; zum *Doryphoros des Polyklet:* Thuri Lorenz, in der Reihe Werkmonographien zur bildenden Kunst bei Reclam, Nr. 116, 1966. (Text oben) |A29|

198/1
Die Polemik gegen die *"Ereignisgeschichte"* dominiert in der 'Einleitung' zur 'Griechischen Culturgeschichte', diejenige gegen die *"Geschichtsphilosophie"* in dem Einleitungskapitel des Kollegs über das 'Studium der Geschichte'. (S. vom Verf.: Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte, S. 92-107.) (Text oben)

199/1
J. Burckhardt: Briefe, ausgewählt und herausgegeben von Max Burckhardt, 1965, S. 483-495. (Text oben)

200/1
Hermann Heimpel in seinem Aufsatz 'Jacob Burckhardt' von 1957 (Zwei Historiker, 1962, S. 23). - Die zwischen 1776 und 1788 erschienene 'History of the Decline and Fall of the Roman Empire' von *Edward Gibbon* hatte die mit Voltaire eingeleitete Wendung in der Beurteilung Constantins vom Urheber des christlichen zum Zerstörer des römischen Weltreichs untermauert. Aus dem Manuskript zu einer Vorlesung über 'Geschichte der römischen Kaiserzeit' vom Winter 1848/49 zitiert W. Kaegi eine Bemerkung *Burckhardts* über Gibbon, die dessen Verherrlichung der Zeit Trajans einschränkt, u.a. mit einem Hinweis auf "das Sklavenwesen" (Kaegi III, S. 320, s. auch S. 381-383). - Wenige Jahre vor den ersten Veröffentlichungen Niebuhrs und Rankes sah *Schelling* in Gibbons Werk den einzigen griechischer Geschichtsschreibung vergleichbaren neueren Beitrag zur Weltgeschichte, wobei er freilich diesem Werk schon den Gedanken der Epochen-*Wende* zuspricht, der erst in seiner Generation zum Maßstab historischen Fragens wurde. Er meint (in seinen von W.v. Humboldt wie August Boeckh gerühmten 'Vorlesungen zur Methode des akademischen Studiums' vom Sommer 1802), daß Gibbons Werk "die umfassende

Konzeption und die ganze Macht des großen Wendepunktes der neueren Zeit für sich hat" (Schelling, Werke V, S. 312). - über Gibbon: *Karl Christ* |A30| in dem ersten Kapitel seines Buches 'Von Gibbon zu Rostovzeff. Leben und Werk führender Althistoriker der Neuzeit' (1972). - Das Burckhardt-Kapitel dieses Buches von Karl Christ und der erwähnte Aufsatz Hermann Heimpels dürften die gehaltvollsten Würdigungen des Historikers Burckhardt sein. (Text oben)

202/1
G. S. 387, Z. 10, Z, 38-41 (WB. S. 161) (dazu hier § 21c 2). (Text oben)

206/1
Wilhelm Waetzoldt in dem Kapitel 'Franz Theodor Kugler' seines Werkes 'Deutsche Kunsthistoriker', Bd. II, S. 150. (Nach diesem Kapitel, S. 143-172, auch die anderen Äußerungen Waetzoldts zu Kugler in diesem Paragraphen.) (Text oben)

208/1
Carl Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, Bd. I, 1843, S. IX. (Die folgenden Zitate gehören dem gleichen Passus - S. IX und X - an.) (Text oben)

210/1
Zu *Karl Otfried Müller:* Kaegi III, S. 438 und 578. Im Zusammenhang mit der 'Baukunst der Renaissance in Italien': hier S. 326 / 245.(Zu Burckhardts Hochschätzung auch der 'Geschichte der griechischen Literatur' von K. O. Müller: hier in § 22 c.) (Text oben)

210/2
S. dazu: *Wilhelm Schlink:* Jacob Burckhardt über den 'Genuß der Kunstwerke',in: Trierer Beiträge Bd. XI, 1982, S. 47-56. - Schlink verweist (S. 47) auf die "etymologische Wurzel des Begriffs Nutzen und Nutznießung", die noch im 18. und frühen 19. Jahrhundert "durchaus präsent" gewesen sei. "Gerade in der Literaturgattung, der Burckhardts 'Cicerone' selbst angehört, in der Reiseliteratur, hatte sich der vielschichtigere, am Horazischen 'prodesse auf delectare' entwickelte |A31| Genußbegriff eingebürgert." Und aus *Alexander von Humboldts 'Kosmos'* (dem Anfang des ersten Bandes) zitiert Schlink Humboldts Äußerung: "Die erfreulichste Frucht [der Naturforschung in ihrer Beziehung auf die gesamte Menschheit] ist der Gewinn, durch Einsicht in den Zusammenhang der Erscheinungen den Genuß der Natur vermehrt und veredelt zu sehen." "Der erste unreflektierte Genuß", "des Menschen dunkles Gefühl des Einklangs mit dem ewigen Wechsel der Natur", solle sich durch"wahre tiefere Einsicht in die Ordnungen des Weltalls" steigern und erweitern (Kosmos, Bd. I, 1845, S. 4). - *Werner Kaegi* erläutert (III, S. 486) Burckhardts Sinn von "Genuß" durch eine Bemerkung, die *Burckhardt* seiner Bewunderung des Palazzo Giustiniani in Venedig beifügt: "Der Geist des wahren Otium cum dignitate, der in diesen Räumen lebt, wird freilich heutzutage so selten,

daß ein volles Verständnis des Gebäudes eine gewisse Anstrengung erfordert. Unser Geschlecht sucht in seinen derartigen Zierbauten nicht den Genuß, sondern die Abspannung oder die Zerstreuung, daher ist ihm entweder das Formloseste oder auch das Bunteste willkommen" ('Cicerone' I, S. 266). (Text oben)

211/1
Zur *Cathetra Petri Berninis* in der Chorapsis der Peterskirche: *Ludwig Curtius,* 'Begegnung beim Apollo von Belvedere' (s. hier die Anm. 219/1). (Text oben)

213/1
Richard Hamann, Geschichte der Kunst, Bd. I, 1952, S. 785. (Text oben)

217/1
In dieser Datierung ist Burckhardt zu korrigieren:

"Die Vorhalle des Pantheon trägt zwar die Inschrift des Erbauers, M. Agrippa, von 27 v. Chr.. Aber Agrippa erbaute nicht das erhaltene Pantheon, sondern seinen Vorläufer, dessen Reste 2, 5 m unter dem Niveau des späteren Baus liegen. Das erste Pantheon war wahrscheinlich ein |A32| Tempel der sieben Planetengötter, von denen Mars und Venus als die Hauptschirmgötter des Julischen Hauses besonders genannt werden. In seiner Vorhalle standen Statuen des Augusts und des Agrippa. - Nachdem das Pantheon 80 n. Chr. von einer ersten, unter Trajan von einer zweiten Brandkathastrophe heimgesucht worden war, erbaute es Hadrian (120 bis 125 n. Chr.) von Grund auf neu. Vorhalle, Zwischenbau und Rundbau bilden ein einheitliches Ganzes " (L. Curtius, Das antike Rom, Aufnahmen von Alfred Nawrath, 1944, S. 34). (Text oben)

219/1
*Ludwig Curtius; 'Begegnung beim Apollo von Belvedere',er*schien im ersten Jahrgang des 'Merkur', 1947, und wurde später in die Sammlung kleiner Schriften von Curtius: *'Torso'* (1957), aufgenommen (S. 25-42). - An dieser Stelle sei es dem Verf. erlaubt, aus dem Gedenkwort von *Karl Reinhardt,* das der Herausgeber, Joachim Moras, an den Anfang dieser Sammlung gestellt hat, den Beginn und den Schluß in Erinnerung zu rufen: "Am 10. April 1954 ist Ludwig Curtius, der große Archäologe, 79jährig in Rom verschieden. Ein Herzschlag riß den Unermüdlichen mitten aus der Arbeit, bei der Niederschrift zu seinem Vortrag für die Wiedereröffnung des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom, die er nicht mehr erleben sollte. Der Satz, in dem er abbrach, lautete: 'Aber Homer ...'. Auf dem Friedhof des Vatikan liegt er begraben." Der Nachruf schließt mit einem Hinweis auf die 'Begegnung beim Apollo von Belvedere' und der Frage:

"Was ist das für ein junger Mensch? Was hat das für eine tiefere Bewandtnis mit seinem Auswandern? Was ist das für ein Abschied? Was für eine letzte Begegnung?

Was für eine Hoffnung? Fragen, die keiner Antwort mehr bedürfen." (Text oben) |A33|

221/1
Werner Groß: Gotik und Spätgotik, 1969 (in der Reihe 'Epochen der Architektur' des Umschau-Verlags, Frankfurt a. M.). Zum Dom von Florenz: S. 136f., zum Dom von Mailand: S. 177f. - S. auch *Werner Kellers* Analyse der ursprünglichen Fassade des Doms von Florenz: Die Kunstlandschaften Italiens, 1983, Bd. I, S. 164-166. (Text oben)

230/1
"Das Italienbuch Goethes", schreibt W. Kaegi (III, S. 491), muß "von früh an Burckhardts Begleiter gewesen sein.""Noch in seinem Alter hat er es als den besten Reisebegleiter nach Rom zum praktischen Gebrauch empfohlen." (Text oben)

230/2
Wie Werner Kaegi berichtet, hat Burckhardt diese *Plinius*-Äußerung schon in seiner Vorlesung zur 'Geschichte der römischen Kaiserzeit' vom Winter 1848/49 erwähnt: "Im Zusammenhang der Kriege des Augusts kommen dann auch die Alpenländer und die römische Schweiz zur Sprache. Ausgerechnet bei Anlaß der Gründung Aostas, das einst das Eingangstor für den von Basel Kommenden in die italienische Welt gewesen ist, fällt das Stichwort des 'Cicerone', das Plinius aussprach, als er die Alpenvölker und die Grenzen Italiens überschaute: 'Haec est Italia diis sacra, hae gentes eius, hae oppida populorum '" (Kaegi III, S. 313). (Text oben)

237/1
S. dazu: *Adolf Philippi:* Der Begriff der Renaissance. Daten zu seiner Geschichte, 1912. (Die zwanzig Kapitel des Buches lassen sich in drei Hauptteile gliedern: |A34|

Der erste beschreibt die Zeugnisse des Erneuerungs- und damit auch "rinascita"-Bewußtseins in Italien selbst (von Dante bis zu den 'Italienischen Kunsthistorikern nach Vasari'). Der letzte handelt von der 'Rezeption des Renaissancebegriffs in Deutschland' von Rumohr, Ranke und Kugler bis zu Burckhardt. Das Schwergewicht liegt auf dem mittleren Teil, der die Ausbildung des Begriffes "renaissance" in Frankreich bis zu Jules Michelet behandelt (im Anschluß daran werden 'die Engländer' von Milton bis Ruskin erwähnt). (Text oben)

239/1
In dem Stück über 'die Entstehung des Buches' innerhalb des Kapitels 'Der Geschichtsschreiber der Renaissance' teilt W. Kaegi "die *erste Fassung* seines neuen Planes zum Werk über die Renaissance" (nach der Abtrennung der Kunstnotizen) vom Sommer 1858 mit (III, S. 668; - der Querstrich unten und die Abschnitt-Nummern *nach dem Buch* sind vom Verf. hinzugefügt):

I - - - - - "Politica
- - - - - - - Krieg
- - - - - - - Papsttum
(II) - - - - (Ruhm und Individualismus) [von Burckhardt während der Niederschrift wieder gestrichen und in die Schlußpartie gesetzt; nach Kaegi]
III - - - - - Altertum
IV - - - - - Entdeckung der Welt
- - - - - - - -Entdeckung des Menschen
V - - - - - - Die Gesellschaft - Reichtum
- - - - - - - - - - - - - - -Stände
- - - - - - - - - - - - - - -Geselligkeit
- - - - - - - - - - - - - - -Hauswesen
- - - - - - - -Feste
- - - - - - - -Poesie

II - - - - - -Der Mensch der Renaissance
- - - - - - - - - - - - - - Individualismus
- - - - - - - - - - - - - - Ruhm
- - - - - - - - - - - - - - Allseitigkeit |A35|
- - - - - - - - - - - - - - -Leidenschaft
VI- - - - - - - - - - - - -Die höchsten Dinge
- - - - - - - - - - - - - - -Verhältnis zum Islam."

Man kann somit in diesem *Plan* den Inhalt und die Gliederung des *Buches* schon vorgezeichnet sehen, nur daß die Zusammenfassung der einzelnen Stücke zu je einem der sechs Abschnitte des Buches noch fehlt. (Daß Burckhardt bei der Plazierung des "Individualismus"-Komplexes geschwankt habe, wird man nicht wie Kaegi, S. 669, annehmen müssen, wenn man die Plazierung am Schluß dieses Planes als eine Folge der Korrektur liest: Die neue, ausführlichere Formulierung der gestrichenen Zeile 4,"Ruhm und Individualismus", ist aus Platzgründen am Ende verzeichnet worden. Neu ist da nur - in Gestalt der beiden letzten Zeilen: "Die höchsten Dinge", "Verhältnis zum Islam" = der Verweis auf den Inhalt des im Buch am Schluß befindlichen sechsten Abschnitts "Sitte und Religion". Und als nicht mehr notwendig erwies sich bei der Ausarbeitung des Buches ein gesondertes Stück über "Poesie".) (Text oben)

240/1
Ein weiterer Passus, der an den über die "Theorie des Witzes" anschließt, und neben Florenz auch Rom mit einbezieht, behandelt *'Die Lästerung'*. Er beginnt folgendermaßen: "In der Tat war Italien eine Lästerschule geworden, wie die Welt seitdem keine zweite mehr aufzuweisen gehabt hat, selbst im Frankreich Voltaires

nicht. Am Geist des Verneinens fehlte es dem letztern und seinen Genossen nicht, aber wo hätte man im vorigen Jahrhundert die Fülle von passenden Opfern hernehmen sollen, jene zahllosen hoch und eigenartig entwickelten Menschen, Zelebritäten jeder Gattung, Staatsmänner, Geistliche, Erfinder und Entdecker, Literaten, Dichter und Künstler, die obendrein ihre Eigentümlichkeit ohne Rücksicht walten ließen? Im 15. und 16. Jahrhundert |A36| existierte diese Heerschar, und neben ihr hatte die allgemeine Bildungshöhe ein furchtbares Geschlecht von geistreichen Ohnmächtigen, von geborenen Krittlern und Lästerern großgezogen, deren Neid seine Hekatomben verlangte; dazu kam aber noch der Neid der Berühmten untereinander. Mit letzterem haben notorisch die Philologen angefangen: Filelfo, Poggio, Lorenzo Valla u.a., während z. B. die Künstler des 15. Jahrhunderts noch in fast völlig friedlichem Wettstreit nebeneinander lebten, wovon die Kunstgeschichte Akt nehmen darf" (S. 109f.). (Text oben)

241/1
In dem vorzüglichen Buch von *Salome Christ* 'Jacob Burckhardt und die Poesie der Italiener' (Basel 1940) ist das Kapitel, das der 'Cultur der Renaissance' gewidmet ist, überschrieben *'Die Renaissance als Tat der Dichter'* (S. 83). Sowohl am Gewicht wie an der Art der Zeugenschaft Dantes für dieses Werk Burckhardts werden hier "die Poesie als treibende Kraft der Kultur der Renaissance" und Burckhardts "Theorie von der geistigen Priorität der Dichtung in der italienischen Geschichte" dargelegt (besonders S. 83-132). (Text oben)

245/1
So problematisch in diesem Zusammenhang das Beispiel Petrarcas ist (Petrarca bezeugt auf dem Gipfel des Mont Ventoux mehr die moderne "Subjektivität" als die "weite Rundsicht", S. 201), so lehrreich ist das Quatrocento-Beispiel Burckhardts: *Aeneas Silvius Piccolomini (Papst Pius II.),* der Burckhardt an dieser Stelle interessiert "als der erste, welcher die Herrlichkeit der -italienischen Landschaft nicht bloß genossen, sondern mit Begeisterung bis ins einzelne geschildert hat" (S. 203):

"Sein Auge erscheint so vielseitig gebildet als dasjenige irgend eines modernen Menschen. Er genießt mit Entzücken die große panoramatische Pracht der |A37| Aussicht vom höchsten Gipfel des Albanergebirges, dem Monte Cavo, von wo er das Gestade der Kirche von Terracina und dem Vorgebirge der Circe bis nach Monte Argentaro überschaut, und das weite Land mit all den Ruinenstädten der Urzeit, mit den Bergzügen Mittelitaliens, mit dem Blick auf die in der Tiefe ringsum grünenden Wälder und die nahe scheinenden Seen des Gebirges. Er empfindet die Schönheit der Lage von Todi, wie es thront über seinen Weinbergen und Ölhalden, mit dem Blick auf ferne Wälder und auf das Tibertal, wo die vielen Kastelle und Städtchen über dem schlängelnden Fluß ragen. Das reizende Hügelland um Siena mit seinen Villen und Klöstern auf allen Höhen ist freilich seine Heimat, und seine Schilderung zeigt eine besondere Vorliebe. Aber auch das einzelne malerische Motiv im engern Sinne

beglückt ihn, wie z. B. jene in den Bolsener See vortretende Landzuge, Capo di Monte: 'Felstreppen, von Weinlaub beschattet, führen steil nieder ans Gestade, wo zwischen den Klippen die immergrünen Eichen stehen, stets belebt vom Gesang der Drosseln.' Auf dem Wege rings um den See von Nemi, unter den Kastanien und andern Fruchtbäumen fühlt er, daß hier wenn irgendwo das Gemüt eines Dichters erwachen müßte, hier in 'Dianens Versteck'. Oft und viel hat er Konsistorium und Segnatura gehalten oder Gesandte angehört unter alten Riesenkastanien oder unter Ölbäumen, auf grüner Wiese, neben sprudelnden Gewässern. Einem Anblick wie der einer sich verengenden Waldschlucht mit einer kühn darüber gewölbten Brücke gewinnt er sofort seine hohe Bedeutung ab. Auch das einzelste erfreut ihn dann wieder durch seine schöne oder vollständig ausgebildete und charakteristische Erscheinung: die blauwogenden Flachsfelder, der gelbe Ginster, welcher die Hügel überzieht, selbst das wilde Gestrüpp jeder Art, und ebenso einzelne prächtige Bäume und Quellen, die ihm wie Naturwunder erscheinen. |A38| Den Gipfel seines landschaftlichen Schwelgens bildet sein Aufenthalt auf dem Monte Amiata im Sommer 1462, als Pest und Gluthitze die Tieflande schrecklich machten. In der halben Höhe des Berges, in dem alten langobardischen Kloster San Salvatore schlug er mit der Kurie sein Quartier auf: dort, zwischen Kastanien über dem schroffen Abhang, überschaut man das ganze südliche Toscana und sieht in der Ferne die Türme von Siena. Die Ersteigung der höchsten Spitze überließ er seinen Begleitern, zu welchen sich auch der venezianische Orator gesellte; sie fanden oben zwei gewaltige Steinblöcke übereinander, vielleicht die Opferstätte eines Urvolkes, und glaubten über dem Meere in weiter Ferne auch Corsica und Sardinien zu entdecken. In der herrlichen Sommerkühle, zwischen den alten Eichen und Kastanien, auf dem frischen Rasen, wo kein Dorn den Fuß ritzte, kein Insekt und keine Schlange sich lästig oder gefährlich machte, genoß der Papst der glücklichsten Stimmung; für die Segnatura, welche an bestimmten Wochentagen stattfand, suchte er jedesmal neue schattige Plätze auf - 'novos in convallibus fontes et novas inveniens umbras, quae dubiam facerent electionem'. Dabei geschah es wohl, daß die Hunde einen gewaltigen Hirsch aus seinem nahen Lager aufjagten, den man mit Klauen und Geweih sich verteidigen und bergaufwärts fliehen sah. Des Abends pflegte der Papst vor dem Kloster zu sitzen an der Stelle, von wo man in das Tal der Paglia niederschaut, um mit den Kardinälen heitere Gespräche zu führen. Kurialen, die sich auf der Jagd abwärts wagten, fanden unten die Hitze unleidlich und alles verbrannt, eine wahre Hölle, während das Kloster in seiner grünen, kühlen Umgebung eine Wohnung der Seligen schien" (S. 201-205).

(Über Petrarca im Zusammenhang mit der 'Cultur der |A39| Renaissance': *Wilhelm Perpeet,* Der Humanist Francesco Petrarca 1304-1374, in: 'Kommunikation und Reflexion', Zur Diskussion der Transzendentalpragmatik. Antworten auf Karl-Otto Apel, hrsg. v. W. Kuhlmann und D. Böhler, 1982, Suhrkamp taschenbuch Wissenschaft, S. 685-719.) (Text oben)

257/1
Eine *ähnliche* historische Priorität der Dichtung vor den bildenden Künsten (in diesem Fall des Epos vor der Plastik) hebt Burckhardt später in der 'Griechischen Culturgeschichte' hervor. (S. dazu in dem Vortrag des Verf.:'Jacob Burckhardts Bedeutung für die Ästhetik', DVjs. 53, 1979: S. 179-181.) (Text oben)

266/1
Erneut sei hier auf die beiden Vorträge "zum Geschichtsbild der frühen Menschheit" von *Eric Hornung* verwiesen: 'Vom Geschichtsbild der alten Ägypter' und 'Der Untergang Mexikos im indianischen Geschichtsbild', beide veröffentlicht unter dem Titel 'Geschichte als Fest', 1966. (S. vom Verf. 'Welt-Geschichte ...', S. 86.) Inzwischen erschien von Hornung der Vortrag: *'Archäologie und Geschichtsbewußtsein':* in den 'Kolloquien zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie', III, 1982, S. 13-30. (Text oben)

267/1
S. Kaegi III, S. 671 und S. 751-769. (Text oben)

268/1
Von *Dilthey* stammt eine anonyme Rezension der 'Cultur der Renaissance' in der 'Berliner Allgemeinen Zeitung' vom 10. September 1862 ('Gesammelte Schriften, Band XI, 1936, S. 70-76), die Burckhardt kannte, ohne den Verfasser zu erfahren. (Über die drei gemeinsamen Basler Semester - vom Frühjahr 1867 bis zum Herbst 1868 - , die durch eine entschiedene Hochachtung des jüngeren Kollegen durch Burckhardt, eine Mischung von Bewunderung und Befremdung bei |A40| Dilthey gekennzeichnet sind, berichten *Felix Staehelin* im Museum Helveticum 8, 1951, S. 299-304, und *W. Kaegi* in Band VII, S. 197-205.)- Für *Huizinqa* hat die Kulturgeschichte die "Aufgabe", "sich von Burckhardt los zu machen" (unten, 1953, S. 65). Darin liegt der Grundzug seiner beiden Schriften: 'Das Problem der Renaissance' (1920, deutsch 1928) und 'Renaissance und Realismus' (1930 holländisch und deutsch). Die Übersetzungen stammen beidemale von Werner Kaegi. (Beide Schriften in einem Band: 1953,in der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft.) - Zu Dilthey wie zu Huizinga: *Werner Kaegi* in dem Passus zur "Entwicklung des Individuums" innerhalb des Kapitels 'Der Geschichtsschreiber der Renaissance', III, S. 712724.

Huizingas Haupteinwand basiert auf der Ansicht, Burckhardt verfehle die mittelalterlich-christlichen Züge der Renaissance, indem er ihre "heidnisch"-"weltlichen" Tendenzen verabsolutiere. ("Religiös" ist für Huizinga synonym mit christlich-eschatologisch.) Ein Nebeneinwand liegt für ihn in der Beobachtung, daß Merkmale der "Individualität" auch schon der Gotik, zumal Flandern und Holland, zuzusprechen sind; und andererseits das Kunstmerkmal des "Realismus" (wie desjenigen Jan van Eycks) "nicht einfach ein Korrelat zur

Renaissance" sein muß.

Dilthey vermißt im Verfahren der 'Cultur der Renaissance' die solide Methode (Burckhardt befasse sich in seiner "ästhetischen Gruppierung einzelner Züge" mehr mit dem "Zuständlichen" als dem "kausalen Zusammenhang") und die begriffliche Präzision ("alles erscheint nur im Umriß"). "Sein Begriff einer Durchbildung der Individualität" sei viel zu allgemein, um die "spezifische Bedeutung der Periode" (im Unterschied zum Vorher und Nachher ebenso wie zu Benachbarten, etwa Shakespeare oder der Reformation) eingrenzen zu können. "Alle diese allgemeinen Begriffe lassen sich ebenso vortrefflich auf analoge Kulturperioden, wie das nachperikleische Athen |A41| oder Rom in der Übergangszeit zum Kaisertum und in der ersten Zeit desselben anwenden." - Später in Basel (in einem Brief an den Vater, den Staehelin, S. 301, anführt) beklagt Dilthey an Burckhardt, dessen herausragende Erscheinung ihn sogleich beeindruckt: "kein großer ihn tragender Lebensinhalt". An den Basler Kollegen befremdet ihn nach diesem Brief gleich bei seinem Eintritt im Frühjahr 1867 "ein Mangel an Glaube, an Zuversicht auf die Welt. So war mir ganz überraschend, wie ein Mensch wie Burckhardt plötzlich damit hervorkam: er habe wenig Hoffnungen in irgend einer Art, Europa werde alt, mit unsrer Kultur neige es zu Ende. Wahrhaftig man müßte das letzte Jahr in Berlin nicht erlebt haben, um solche Ideen auf etwas Andres als Unkenntnis der eigenen Zeit zurückzuführen". (Text oben)

268/2
Die Warburg-Ausgabe und die Publikationen über Warburg, auf die sich dieser Exkurs bezieht (in Klammern: die Siglen): *Aby Warburg: Gesammelte Schriften,* 2 Bände, 1932 (W.; - bis S. 441: Bd. I). - *Ernst H. Gombrich:* Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie (London 1970), 1981 (Frankfurt a. M.: Europäische Verlagsanstalt), (E. G.). - *Werner Kaegi:* Das Werk Aby Warburgs. Mit einem unveröffentlichten Brief Jacob Burckhardts. Neue Schweizer Rundschau NF 1, 1933/34, S. 283-293 (W. K.). - *Georg Syamken:* Aby Warburg - Idee und Initiativen. *Martin Warnke:* Vier Stichworte: Ikonologie - Pathosformel - Polarität und Ausgleich - Schlagbilder und Bilderfahrzeuge. *Ders.:* "Die Leidenschaft der Menschheit wird humaner Besitz". Die drei letztgenannten Aufsätze in der von Werner Hofmann, G. Syamken und M. Warnke verfaßten Sammlung 'Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg', 1981 (Europäische Verlagsanstalt).-(Die Vortrags- und Entwurfsnotizen in Warburgs Nachlaß verzeichnet Gombrich S. 455-459, das Ganze der Nachlaßsammlung des Warburg-Instituts London Dieter Wuttke in dem von ihm herausgegebenen Band 'Aby Warburg. Ausgewählte Schriften |A42| und Würdigungen', 1979, S. 585-597.) (Text oben)

269/1
S. *'Adolf Goldschmidt zum Gedächtnis* - 1863-1944', hrsg. v. Carl Georg Heise, mit Beiträgen von Hans Jantzen u.a., und einem Schriftenverzeichnis von Hans

Ladendorf, 1963 (Hamburg: Ernst Hauswedell); Otto *Homburger,* Adolf Goldschmidt - 1863-1944, in: Phoebus 1, 1946, S. 73-75. (Text oben)

271/1
Von dem bis dahin erschienen waren: 'Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien' (1888) und 'Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance' (1899). (Text oben)

280/1
In einer Anmerkung fügt Warburg dem 'Cicerone'-Weg (der *nur* von Kunstwerken handelt, während die 'Cultur der Renaissance' "ohne Hinblick auf die bildende Kunst" geschrieben ist) auch die "Geschichte der (Architektur der) Renaissance" bei. Wenngleich er eine bestimmte Auflage nennt (die dritte, von Holtzinger besorgte von 1891), so gibt es m. E. doch kaum ein Zeichen der Lektüre dieses Buches Burckhardts zur Baukunst der Renaissance in Italien, auch nicht des 'Vorworts' zur zweiten Auflage von 1878, das Holtzinger abdruckt (hier S. A 88). (Text oben)

280/2
S. dazu die (oben genannten) Aufsätze *Martin Warnkes* über Warburg, besonders S. 60f. und den Verweis auf Ginzburg, S. 172, Anm.28. Warnke bezieht sich auch mehrfach auf den Aufsatz Kaegis von 1933 (S. 64f., S. 138, S. 180). (Text oben)

282/1

In der Süddeutschen Zeitung vom 27./28. November 1982 (Text oben) |A43|

283/1
"Das Jacob Burckhardt gewidmete Exemplar befindet sich heute in der Bibliothek des Warburg Institute, London, als Schenkung von Werner Kaegi." (Aby Warburg, Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hrsg. von Dieter Wuttke, 1979, S. 521.). (Das Erscheinungsjahr ist im Druck vordatiert auf 1893.) (Text oben)

283/2
In dem Warburg-Buch *Gombrichs* wird (am Ende des Kapitels über die Botticelli-Dissertation, S. 91) lediglich auf den in diesem Brief beiläufig geäußerten Wunsch Burckhardts angespielt, der Verfasser möchte sich später "auch noch des mythischen Theologen Sandro annehmen", der in einer Anmerkung der 'Gesammelten Schriften' (W., S. 308) zitiert wird. (Text oben)

285/1
Richard Hamann, der in seinen Erläuterungen zu dem Bildband 'Die Frührenaissance der italienischen Malerei' von 1909 (bei Eugen Diederichs) mit Nachdruck auf Warburgs Botticelli-Schrift und die beiden Ghirlandajo-Aufsätze ('Bildniskunst und

Florentinisches Bürgertum', 'Francesco Sassettis letztwillige Verfügung') verwiesen hatte (S. 255 und S. 262f.), sagt zu dieser Szene in seiner 'Geschichte der Kunst': "ein antiker Frauenraub mit der Grazie eines gotischen Minnespiels" (nach der Ausgabe von 1955, Bd. II, S. 442). (Text oben)

286/1
In dem kurzen Passus 'Archäologie und Kunstgeschichte' innerhalb des Abschnitts über Warburgs Studienjahre nennt Gombrich Referate Warburgs in Seminaren des Archäologen *Kekulé von Stradonitz* in Bonn. "Im ersten Referat beschäftigt er sich damit, wie sich die Darstellung des Kampfes zwischen Lapithen und Kentauren, vom Giebel in Olympia bis zu den Metopen des Parthenon, entwickelt hatte. Man ist versucht anzunehmen, Warburg habe sich selbst dieses Thema gewählt, denn da er durch Lessings *Laokoon* zur Archäologie gekommen war, muß es ihn be- |A44| sonders angesprochen haben." Nach den erhaltenen Referatnotizen bewunderte er (an Beispielen aus Olympia) "die tierische Kraft, mit welcher der Centaur sein Opfer umklammert", und schreibt: wenn "dieser Formenwelt" auch "die Schönheit" fehle, so könne man doch lobend von diesen Gruppen sagen, "sie seien leidenschaftlich bewegt ohne dabei undeutlich zu werden" (E. G., S. 56), 2wei Jahre später, nach einem kurzen Studium in München und dem ersten längeren Aufenthalt in Florenz, aus dem (im April 1889) der "Entwurf zur Botticelli-Dissertation" hervorgegangen war (E. G., S. 68), hielt Warburg, wieder in Bonn, im Mai 1889, in einem Seminar von *Carl Justi* ein Referat mit dem Titel "Entwurf zu einer Kritik des Laokoons an Hand der Kunst des Quatrocento". Wie Gombrich schreibt, erörterte er darin "die Reliefarbeiten Ghibertis", "um die Art, wie dieser Künstler die Wirklichkeit behandelt hat, den Postulaten Lessings gegenüberzustellen" (E. G., S. 71). (Text oben)

289/1
Die (in den Uffizien befindlichen) *flämischen Wandteppiche,* die Christine von Lothringen in ihrem Brautschatz mit nach Florenz gebracht hatte, und die selber große Festszenen darstellen, haben später durch Warburg (in einem Vortrag am deutschen Kunsthistorischen Institut in Florenz, 1927) eine erste Deutung erfahren. Nach dem Bericht über diesen Vortrag (W., S. 257f. und die Tafeln XLI-XLIII) "waren auf drei Teppichen, die der Vortragende als Hauptbeispiele auswählte", "die Festlichkeiten vom Mai bis Juni 1565 in Bayonne"dargestellt. Sie ließen sich in diesem Vortrag "als Festgestaltungen der Königin-Witwe von Frankreich, Catharina de' Medici, nachweisen, die damals in Bayonne ihre Tochter, die Königin Elisabeth von Spanien, traf. Die beiden Frauen verstanden dort, katastrophenbergende kirchenpolitische Auseinandersetzungen zwischen Spanien und Frankreich hinter dem leichten funkelnden Gewölk festlicher Beweglichkeit |A45| zu verhüllen, bei der mittelalterlichen Theologie und höfisches Rittertum im Bunde mit den Heidengöttern, den Errungenschaften einer modernenGelehrsamkeit, helfen mußten, in greifbarer Sinnfälligkeit zu gestalten, was nur als Gleichnis eigentliches Leben hat." - Von einer jüngeren Forschung zu dieser Teppichfolge (Frances Yates: The Valois Tapestries,

Studies of the Warburg Institute 23, London 1959) berichtet *Georg Kauffmann* in einem Aufsatz mit dem Titel 'Feste' ('Der Mensch und die Künste', Festschrift Heinrich Lützeler 1962, S. 451-456). Die neue Deutung jener Teppiche, wonach mit ihnen "ein weithin sichtbares Denkmal der Beziehungen Frankreichs zur niederländischen Erhebung gegen die Spanier" entstanden war (S. 458), ist in diesem Aufsatz Georg Kauffmanns das Zeugnis dafür, daß nach langem Zögern "Feste als ein Ganzes in den Blickwinkel der Kunsthistoriker" gerückt sind. (Warburg wird in diesem Aufsatz als methodologischer Wegbereiter dazu - durch die Einbeziehung des "Allegorischen" in die Kunstwissenschaft - gewürdigt, S. 454; seine eigenen Forschungen zum "Festwesen" und zu diesen Teppichen bleiben aber ungenannt.) (Text oben)

290/1
Das Buch von *Wolfgang Osthoff* 'Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance (15. und 16. Jahrhundert)' (2 Bände, 1969), das von der 'Florentiner Musik im Zusammenhang darstellender Festlichkeiten' in der Frührenaissance ausgeht (S. 30123), schließt mit einem Abschnitt über die 'Florentiner Intermedien' gegen Ende des 16. Jahrhunderts (S. 332-356). Der *"darstellende"* Grundzug, durch den sich die Musik der italienischen Renaissance von der mittelalterlichen Tradition zu unterscheiden beginnt, äußert sich in dem wechselseitigen Zusammenhang zwischen *Theater* und Musik. Sowohl als "Schau" wie auch als "Klang" tritt der "Bühnenkosmos" *in Erscheinung* (S. 350). Diese Parallele steigert sich zuletzt zu einem Spiegelverhältnis: In den *Intermedien von 1589* wird "die Musik selber zum Thema" erhoben. W. Osthoff illustriert das an den Intermedien von Giovanni de' Bardi, deren "thematischen |A46| Zusammenhang" *Aby Warburg* entdeckt habe. Danach haben die sechs Intermedien die folgenden Gegenstände: "1. Die Harmonie der Sphären. 2. Der Wettstreit der Musen und Pieriden. 3. Der pythische Kampf des Apollo. 4. Die Region der Dämonen. 5. Arions Rettung. 6. Apollo und Bacchus mit Rhythmus und Harmonie." Warburg bemerkt dazu: "Alle diese Intermedien sind, wie man sieht, antikisierende Pantomimen (mit gelegentlichen Madrigalen) über die Bedeutung der Musik ...". Auch die folgende Untergliederung gibt Osthoff mit Warburgs Worten wieder: "Sie zerfallen in zwei Gruppen: I, IV und VI sind platonisierende Allegorien über die Bedeutung der Musik im Kosmos, der 'Musica mundana', wie man damals sagte; II, III und V sind Darstellungen aus dem Leben der Götter und Menschen im mythischen Zeitalter, die die psychische Wirkung der Musik zeigen, also antike Beispiele für die 'Musica humana'." (Osthoff: S. 350f.; Warburg: S. 425.) - Auf den Grundgedanken des Buches von Wolfgang Osthoff: "Darstellung" als "Ausstrahlung", als "Wirkung", werden wir im Zusammenhang mit Burckhardts 'Baukunst der Renaissance in Italien' (§ 16) zurückkommen. (Text oben)

295/1
Zur *"Pathosformel"*: Warnke, S. 61-68, S. 120-141; Gombrich, S. 228-244 ('Antikes

Pathos und seine Gefahren'). (Text oben)

297/1
Georg Kauffmann über die Sassetti-Kapelle von S. Trinità: in dem von ihm verfaßten Band 'Florenz' der Reihe 'Reclams Kunstführer Italien', 1962, S. 311-313. (Text oben)

301/1
Zu dem *Pueblo-Besuch:* Syamken S. 25-29; Warnke S. 150 und Anm.71 (S. 182); Gombrich S. 117-123, S. 295-314. (Text oben)

301/2
Hier nach der Wiedergabe durch Syamken, S. 29. (Text oben) |A47|

303/1
Werner Kaegi sieht einerseits in diesen beiden Abschnitten "die beiden Flanken", "die beiden Eckbauten" (IV, S. 688), andererseits im ersten, dritten und sechsten Abschnitt die "drei Hauptpfeiler". "Sie besprachen diejenigen Themen, die in der Tradition der Renaissanceideen die bewegteste Sondergeschichte gehabt hatten: der Staat, d.h. Freiheit und Tyrannei, zweitens das Altertum, drittens die Religion" (IV, S. 735). Prägen aber diese drei Abschnitte ihrer "Pfeiler"-Stellung (und ihres größeren Umfangs) wegen in der Tat auch, wie dies von Kaegi hier gemeint ist, den Raum des ganzen Buches? (Text oben)

305/1
Der Haupteinwand *Huizingas* gegen die 'Cultur der Renaissance' (s. die Anm. zu S. 268), Burckhardt verfehle über dem "heidnisch"-"weltlich" Neuen das christlich-geistig Alte dieses Zeitraums (bes. S. 32-41, sowie S. 75f.: zum "Realismus" Giottos und der van Eycks), hat seinen Kern in dem Vorbehalt, Burckhardt"vereinfache" die Merkmale der Renaissance ("zu einfach": S. 52, S. 65), wenn er den "Grundzug" aller seiner Renaissance-Aspekte im "modernen Individualismus" (oder der "freien Persönlichkeit") sehe (S. 39, 51f., 56f., 60 und die zweite Schrift im Ganzen). In dem *Eingangsabschnitt* sieht Huizinga demgemäß nichts anderes als die harmlose Vorbereitung dieses in den übrigen Abschnitten "entfalteten" "Grundgedankens": "In dem ersten Abschnitt *Der Staat als Kunstwerk* wird das Fundament gelegt. Er behandelt die politischen und sozialen Bedingungen, unter denen in den Staaten Italiens schon im Mittelalter ein individuelles und bewußtes Sich-Verhalten des einzelnen dem Staat und dem Leben gegenüber erwächst. Während der Leser von Anfang an in Berührung gebracht wird mit jenem Geist persönlicher Zielsetzung und freier Lebensbestimmung, die für Burckhardt das Kennzeichen der Renaissance ist, und den er schildert an den Typen von Tyrannen, Condottieren, Diplomaten, Höflingen und Nepoten, bekommt er zugleich den Überblick über die politische Geschichte, der ihm |A48| unentbehrlich ist. Darauf entfaltet der Verfasser den Grundgedanken seines Werkes. Der zweite Abschnitt *Die Entwicklung des Individuums* beginnt mit der

Seite, die gleichsam Burckhardts Credo ist(S. 21f.).

Diese Vorbemerkung des zweiten Abschnitts, die Huizinga auch zitiert, spricht aber nicht von der "Entwicklung des Individuums", die das Thema dieses (zweiten) Abschnitts ist, sondern gilt der Vermittlungsstellung dieses Abschnitts zwischen dem besonderen Thema des vorausgehenden ersten und dem des *vierten Abschnitts* ('Die Entdeckung der Welt und des Menschen'),- der allenfalls, in seiner Polarität,"grundlegend" genannt werden könnte. "In Italien", so lautet der Schluß der von Huizinga zitierten Vorbemerkung des zweiten Abschnitts, "erwacht eine *objektive* Betrachtung und Behandlung des Staates und der sämtlichen Dinge dieser Welt überhaupt; daneben aber erhebt sich mit voller Macht das *Subjektive;* der Mensch wird geistiges *Individuum* und erkennt sich als solches " (S. 89). Auf diesen Einblick Burckhardts in *das Gefüge* seines Buches stützt *Huizinga* (in Anspielung auf einen - nicht mehr als drei Seiten umfassenden - Passus dieses zweiten Abschnitts: 'Herausbildung der Persönlichkeit', S. 93-96) die Überzeugung, der "Grundgedanke" des Werkes und Burckhardts "Credo" sei "die Bewußtwerdung der Persönlichkeit". (Text oben)

309/1
Machiavelli schildert, auf eine Rückkehr in den Florentinischen Staatsdienst hoffend, seinen unfreiwilligen Landaufenthalt am Vogelherd, unter Holzfällern, im "Wirtshaus an der Straße". Wenn aber die Nacht beginnt, begibt er sich in seinem Landhaus, mit prächtigen Hofgewändern bekleidet, ins Gespräch mit den "großen Alten". "Weil Dante sagt, es gebe keine Wissenschaft ohne das Gehörte zu behalten, habe ich aufgeschrieben, was ich durch ihre Unterhaltung gelernt, und ein Werkchen *de principatibus* |A49| geschrieben, worin ich die Fragen über diesen Gegenstand ergründe, so tief ich kann, betrachtend, was ein Fürstentum ist, wie viele Gattungen es gibt, wie man sie erwirbt, wie man sie erhält, warum man sie verliert." Er meint, wenn diese Schrift gelesen würde, "so würde man sehen, daß ich die 15 Jahre, die ich mit dem Studium der Staatskunst zugebracht, weder verschlafen noch vertändelt habe." (Macchiavelli, Gesammelte Schriften, deutsch, München 1935, Bd.5, S. 404-409; Machiavelli, Lettere, Milano: Feltrinelli, 1961, S. 301-306, Brief Nr. 140.) - Nach *Dolf Sternbergers* Vorschlag sollte man, um den Unterschied zu dem staatlich-politischen Handeln (dem vivere politico) nicht zu verwischen, *l'arte dello stato* besser mit *Herrschaftskunst* als mit Staatskunst übersetzen. Thema des "Principe" sei nicht das politische Handeln im Sinne des Aristoteles (davon spreche Machiavelli in den 'Discorsi'), sondern die Lehre (il studio) von den verschiedenen Arten des Erwerbs und der Ausübung der *Macht* , die mit dem Recht oder mit Gewalt ("l'uno con le leggi, l'altro con la forza") ausgeübt werde. (Dolf Sternberger: Machiavellis 'Principe' und der Begriff des Politischen, Sitzungsberichte der wiss. Gesellschaft an der Universität Frankfurt a. M., Bd.XII, Nr.2, 1974, S. 31-99; zur Wendung "il studio dell' arte dello stato": besonders Abschnitt III, S. 39-42.) (Text oben)

309/2
Zum '*ars*'-Gedanken der Frührenaissance (insbesondere bei Cusanus): *Ernst Cassirer,* Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance (1927), 1963, Kap. 1: Cusanus; *K. H. Volkmann-Schluck,* Nicolaus Cusanus, Die Philosophie im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit (1957), bes. der III. Teil: Die Lehre von der Mens; *Walter Schulz,* Der Gott der neuzeitlichen Metaphysik (1957), Teil I: Cusanus und die Geschichte der neuzeitlichen Metaphysik; *Gottfried Boehm,* Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit, 1969, darin bes. der | A50| IX. Abschnitt: zu Cusanus; *Dieter Rahn,* Raumdarstellung und Zeitbezug in der Malerei, 1983; bes. der erste Abschnitt: Das 'Bild' der Welt in der Frührenaissance. (Text oben)

318/1
Wenn *Nietzsche* später erklärt, der moderne "Kampf um die Erdherrschaft" werde "im Namen *philosophischer Grundlehren"* geführt, dann meint das nicht einen Rückfall ins Mittelalter, sondern nur die Zuspitzung jener Vertauschbarkeit der Fronten in einer "Kriegführung als solcher", die Nietzsche als "Nihilismus" begreift. Man braucht Motive. Sie müssen ihrem Inhalt nach den Krieg und den Sieg zur Existenzfrage der eigenen 'Nation', der eigenen 'Partei' propagieren. Ihrer Form nach aber können sie den feindlichen Lagern gemeinsam sein. Der moderne *Schein* der Vorurteile *dient* der Wahrheit des vorurteilslosen Selbstzwecks (der "unbedingten Sachlichkeit"). (Nietzsche, Nachlaß-Fragmente 1881; 11 /273/; Werke, Krit. Gesamtausg., VI, 2, 1973, S. 444: " ... Die Zeit kommt, wo der Kampf um die Erdherrschaft geführt werden wird - er wird im Namen *philosophischer Grundlehren* geführt werden ...") (Text oben)

318/2
Für *Dolf Sternberger* (s. die Anm. zu S. 309), der Machiavelli gegen eine Gleichsetzung mit dem 'Machiavellismus' verteidigt, indem er die "Herrschaftslehre" des 'Principe' von der Lehre des "politischen Lebens" in den 'Discorsi' unterscheidet, ist der *Gegensatz* der "potestà assoluta" zum "vivere politico" der Angelpunkt der Argumentation. Wir geben diesen Passus (in dem oben genannten Aufsatz S. 36f.) um des Lichtes willen, das damit auf das Neue des "neuen Herrschers" fällt, hier ungekürzt wieder.

"Das XXV. Kapitel des I. Buches der Discorsi handelt von Staats- oder Verfassungsreformen und destilliert aus den Maßnahmen der Römer bei Abschaffung des Urkönigtums und Einführung des Konsulats und der übrigen republikanischen | A51| Magistraturen, wie Machiavelli sie bei Livius berichtet fand, die allgemeine Maxime, man tue gut, bei solchen Veränderungen immer wenigstens einen Schatten der früheren Einrichtungen beizubehalten - 'chi vuolo riformare uno stato anticato in una città libers, retenga almeno l'ombra de' modi antichi', so lautet die Überschrift dieses Kapitels. Dies eben, so resümiert der Schlußsatz in allgemeingültiger Weise,

müsse derjenige beachten - che vuole ordinare *uno vivere politico,* o per via di republica o di regno, also: der ein 'politisches Leben', (vielleicht) eine staatliche Lebensordnung einrichten will entweder auf dem Wege der Republik oder des Königtums. Augenscheinlich gibt es also zweierlei Arten von solchen 'vivere politico', zwei Verfassungstypen, den republikanischen und den monarchischen, die doch nur zwei Wege zu einem und demselben Ziel darstellen, oder die in dem einen Grund-Charakter übereinkommen: ein 'vivere politico' zu ermöglichen. Was das nun wirklich sei, wird aus dem Gegensatz deutlicher, den Machiavelli nach seiner Gewohnheit phänomenologisch klar zu unterscheiden, denn auch sogleich nachliefert. Der Satz geht nämlich folgendermaßen zu Ende: ma quello che vuole fare una *potestà assoluta,* la quale degli autori è chiamata tirannide, debbe rinnovare ogni cosa, come nel sequente capitolo si dirà. Dem 'vivere politico' ist also die 'potestà assoluta' entgegen - gesetzt, die unbeschränkte Gewalt - das, was die Autoren, das heißt vermutlich die klassischen, die antiken Autoren, die 'Tyrannis' genannt hätten. Wie im folgenden Kapitel ausgeführt werde, und in der Tat ausgeführt wird, welches die Figur des absoluten Machthabers abermals auf eine andere Weise bezeichnet: Uno principe nuovo ... (debbe fare ogni cosa nuova), ein neuer Herrscher - und das ist präzis derjenige, von welchem das andere Buch Machiavellis zur Hauptsache handelt, denn 'Il Principe' ist kein anderer als der principe nuovo, daher wir denn auch im 'Principe' - und nicht bloß in dem folgenden Kapitel der Discorsi - dieselbe Maxime | A52| wiederfinden, zum Beispiel im siebten Kapitel, ebendort, wo das Verfahren des Cesare Borgia mit so ausdrücklicher und nachdrücklicher Billigung beschrieben wird - innovare con nuove modi gli ordini antiqui, die alten Einrichtungen mit Hilfe neuer Anordnungen zu erneuern, oder eigentlich: neue Bräuche an die Stelle der alten zu setzen. Das ist es, was der Tyrann, der 'neue Herrscher', der 'absolute Gewalthaber' tue und tun müsse - sehr im Gegensatz zu demjenigen, der ein 'vivere politico' begründen oder reformieren wolle." (Text oben)

323/1
Die 'Baukunst der Renaissance in Italien' stand im Mittelpunkt der beiden Gedächtnisreden *Wölfflins* auf Burckhardt von 1930 (in Berlin) und 1936 (in Basel), die Wölfflin zugleich als Exegese *seiner* Gedanken zur Kunstgeschichte angelegt hatte. (Text oben)

323/2
Zu *Theodor Hetzer* s. die Anmerkungen zu S. 424/1, I (S. A 64) und IV (S. A 66), und zu S. 534/1 (S. A 78). (Text oben)

324/1
Brief an Wilhelm Lübke vom 27. November 1864 (Briefe IV, S157f.). - Zur Textgeschichte dieses Buches: *Heinrich Wölfflin* in der Einleitung zu seiner Ausgabe des Baukunst-Buches: GA VI, 1932, S.XV - XIX; *Werner Kaegi:* IV, S. 191 - 202, 222 - 238 (mit Reproduktionen aus den Manuskripten Abb. 17 - 22; Abb. 18: hier S.

[A 89] [A 90].); *Max Burckhardt:* in seinen Anmerkungen zu den Briefen Nr.414 und 415, Briefe IV, S. 359 f. (Text oben)

324/2
Zur Gleichsetzung von *"neuerer Baukunst"* mit *"Renaissance*": Die Zeugnisse *nach* der Renaissance - unsere Epochen des Barock, des Klassizismus, des Historismus (innerhalb der Baukunst) - standen damals noch nicht als eigenständige Epochen im Blick. *Kugler* hatte in seinen 'Handbüchern' (zur Malerei und zur Kunstgeschichte) die nachmittelalterliche Kunst *nur* als "neue" oder "moderne" Kunst bezeichnet. (Noch zu Hegels Zeit war "modern" gleichlautend mit nachantik.) Erst *Burckhardt* hatte - 1848 in der zweiten, 1859 in der dritten Auflage des 'Handbuchs der Kunstgeschichte' - dafür den Begriff "Renaissance" eingeführt (Waetzoldt II, S. 165; Philippi, hier die Anm. zu S. 237/1, S. 139-147). (Text oben) |A53|

325/1
Aus den von *Lübke* besorgten *Illustrationen* - zum großen Teil von "befreundeten Architekten" (wie Lübke am Schluß seines Vorworts zu allen drei Bänden der 'neueren Baukunst' schreibt) - hat die Burckhardt-Ausgabe der 'Gesammelten Werke' (1955) eine Auswahl (91 der insgesamt 221 Abbildungen der zweiten Auflage) übernommen. Dazu bemerkt der Herausgeber dieser Ausgabe: "Dem zurückhaltenden und nüchternen Charakter der Darstellung entsprechen die der ursprünglichen Ausgabe beigegebenen Baurisse und Nachzeichnungen dekorativer Teile mehr, als es technisch vollkommene fotografische Ansichten könnten." Und was hier von der dankenswerten Neuauswahl gesagt ist, wird man von den meisten jener Abbildungen sagen dürfen: 'Sie geben das Bild von Anlage und Gliederung der Bauten, von der Linienführung der Ornamentik, das den Text notwendig ergänzen muß." (Text oben)

329/1
Gegenüber der sinnvollen Kombination von Generaltitel und Teiltitel ist es leider zur Gewohnheit geworden, in Zitaten und bei Verweisen dieses Buch allein mit dem alten Teiltitel zu benennen, sodaß der Laie sich fragen muß, was neben der berühmten 'Kultur der Renaissance in Italien' ein Buch vom gleichen Autor mit dem Titel 'Geschichte der Renaissance in Italien' für einen Inhalt haben kann. Wir verwenden hier - im Anschluß an die 'Gesammelten Werke' - die Verbindung beider Titel: *'Die Baukunst der Renaissance in Italien'* (oder sprechen kurz von dem Baukunst-Buch). - In *Werner Kaegis* Titelformulierung 'Geschichte der Baukunst im Italien der Renaissance' (beginnend IV, S. 191) scheint uns der Aspekt des historischen "Längsschnitts", der auch hier nicht fehlt, über Gebühr unterstrichen zu sein, während sich *Heinrich Wölfflin* (dessen eigener Überbewertung der "Systematik" in der Beurteilung dieses Buches Kaegis Kritik gilt) bei seiner Titelwahl für den sechsten Band des 'Gesamtausgabe': 'Die Kunst der Renaissance in Italien', zwar auf Burckhardts ursprünglichen Plan berufen kann, diesem dann aber doch nur sehr verkürzt entspricht, wenn er den 267 Seiten des (vollständigen) 'Baukunst'-Textes in

weiteren 30 Seiten aus dem Nachlaß lediglich die "Leitgedanken" zur Skulptur und zur Malerei beifügt. (Text oben) |A54|

329/2
Bedauert wird der "lakonische Stil" des Buches in einer Rezension der 'Göttingischen Gelehrten Anzeigen' vom 6. Februar 1867, die sich unter Burckhardts Papieren befand (Kaegi IV, S. 211). (Text oben)

329/3
Der Schluß der Einleitung zur 'Cultur der Renaissance' (die, obwohl sie sich auf das ganze Buch bezieht, an den Anfang des ersten Abschnitts gestellt ist) lautete in der ersten Auflage von 1860:

> "Der größten Lücke des Buches gedanken wir in einiger Zeit durch ein besonderes Werk über 'die Kunst der Renaissance' abzuhelfen" (GA V, S. 411; Kaegi IV, S. 196).

In der zweiten Auflage von 1869 heißt es mit einem Hinweis auf das Baukunst-Buch (in einer Anmerkung) statt dessen:

> "Der größten Lücke des Buches gedachten wir einst durch ein besonderes Werk über 'Die Kunst der Renaissance' abzuhelfen; ein Vorsatz, welcher nur geringernteils hat ausgeführt werden können" (S. 1). (Text oben)

331/1
Zur Bedeutung *Adolf Hildebrands* und *Conrad Fiedlers* für *Wölfflin: Lorenz Dittmann:* Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte, 1967, S. 66 - 79, S. 93f.; *Gottfried Boehm,* in der Einleitung zu seiner Ausgabe: Konrad Fiedler, Schriften zur Kunst I, 1971, S. LIV - LIX. - Der von Dittmann dargelegten *Wendung,* die für Wölfflin die Begegnung mit den Theorien Hildebrands (1893 erschien dessen Schrift 'Das Problem der Form in der bildenden Kunst') gegenüber der "Ausdrucks-Ästhetik", der "Psychologie" seiner Dissertationsschrift 'Prolegomena zu einer Psychologie der bildenden Kunst' von 1886, bedeutet, wird man die *Bestätigung* an die Seite stellen dürfen, die Wölfflin aus dieser Begegnung für sein Verhältnis zu Burckhardt entnahm. Daß die 1899 erstmals erschienene 'Klassische Kunst' "dem Andenken Jacob Burckhardts gewidmet" ist und mit einem Bekenntnis zu Adolf Hildebrandts 'Problem der Form' beginnt, ist dafür ein Zeichen. (Text oben) |A55|

334/1
"Es war das Lieblingsbuch Burckhardts": *Wölfflin,* zu Beginn der Rede 'Jacob Burckhardt und die Kunst' von 1936 (Gedanken', S. 138). In einem Nachruf von 1897 schrieb Wölfflin: "Das systematische Architekturbuch entsprach ihm von allen seinen Büchern am meisten. Er hat sich immer wieder damit beschäftigt und für die Neuauflagen gesammelt. Wenn ich noch einmal anzufangen hätte, ich würde immer nur Querschnitte machen, wiederholte er oft, und als er einmal feierlich sein wollte -

an seinem 75. Geburtstag - sagte er: die Kunstgeschichte nach Aufgaben behandeln, das ist mein Vermächtnis" ('Kleine Schriften', 1946, S. 190). (Text oben)

336/1
Briefe an Wilhelm Vischer vom 14. Juni 1863 und an Otto Ribbeck vom 26. Juni 1863 (Briefe IV, S. 132 und S. 133; vgl. Kaegi IV, S. 197 f.). (Text oben)

338/1
Die Arbeiten, die Burckhardt in hohem Alter an Hand des 1867 nicht zum Druck gelangten Restbestandes aus der vierten Arbeitsphase, den Notizen und Exzerpten zur *Skulptur* und zur *Malerei,* aufnahm, und die W. Kaegi als eine fünfte Arbeitsphase zählt, Kennen für die hier zur Frage stehende Beschaffenheit des Baukunst-Buches außer acht bleiben. (Text oben)

344/1
Otto Ribbeck war in Bonn Schüler Ritschls. 1876 wurde er dessen Nachfolger in Leipzig. K. Briefe III, S. 428) (Text oben)

349/1
"Das Manuskript umfaßt dreieinhalb locker geschriebene Folioseiten: 'Zur Vorrede', mit einer Bleistiftdatierung, offenbar von Burckhardts Hand: '(1863)'. Der Entwurf zur Vorrede [dem 'Vorwort'] von 1878 ist als Quartblatt in diesen Foliobogen eingelegt" (Kaegi IV, S. 234). (Text oben) |A56|

352/1
"Kunstgeschichte ohne Namen: 'Kunstgeschichtliche Grundbegriffe' (1915), Vorwort, zweiter Absatz. In einer 1940 geschriebenen 'Nachschrift' zur Neuauflage seiner kleinen, erstmals 1921 erschienenen Schrift 'Das Erklären von Kunstwerken' erläutert Wölfflin durch den Begriff der *"inneren Form"* den Gedanken der "optischen Entwicklung", mit dem er in jener Schrift seine Konzeption einer autonomen Formgesetzlichkeit dargelegt hatte. (Text oben)

354/1
Frei nach Brecht: denn es ist nicht so sehr der Abstand von der dramatischen Spannung, was das "Fachwerk" von der "Erzählung" einer Geschichte ebenso unterscheidet wie von der Erforschung eines "Ereignisses", sondern die Polyperspektivität, die das Epos Homers auch von aller 'epischen' Idyllik unterscheidet. Diese Struktur des Epos ist von den Homer-Arbeiten *Karl Reinhardts* und *Wolfgang Schadewaldts* aufgezeigt worden. (Mit dem Zusammenhang dieses Homer-Verständnisses mit demjenigen Hölderlins hat sich der Verf. im Hauptteil seiner Tübinger Dissertation 'Vorstudien zur Erläuterung von Hölderlins Homburger Aufsätzen', 1955, beschäftigt.) (Text oben)

359/1
Mit einer "Geschichte des Sehens" ist hier an den *Zusammenhang* zwischen Weltgeschichte und Kunstgeschichte im Wandel von 'Plastik', 'Raum' und 'Bild' gedacht, wie er exemplarisch in den Arbeiten *Bernhard Schweitzers* - der ebenso am Vorbild Riegls wie an demjenigen Hildebrands orientiert war - (an der Antike), *Hans Jantzens* (am Mittelalter) *Theodor Hetzers* (an der Neuzeit seit Giotto) erörtert worden ist, mit einer "Geschichte des Hörens" an die Arbeiten von *Thrasybulos Georgiades* und seiner Nachfolger (zur Renaissance besonders *Wolfgang Osthoffs*) sowie *Heinrich Besselers. (Text oben)*

368/1
Vgl. dazu hier S. 221-224 / 173-176 (zum 'Cicerone'). (Text oben)

382/1
W. Kaegi vermutet, Huizinga hätte seine Forderung "Kulturgeschichte müsse sich zunächst an das Besondere halten und sich vor den allzu vagen Allgemeinbegriffen hüten"ein Burckhardts "Buch von 1867" ("das er meines Wissens nie gelesen |A57| hat") erfüllt gefunden, und bekräftigt dies mit *Huizingas* Wunsch: "Wie gerne hätte man eine Geschichte des Gartens als Kulturform, oder der Dreiheit Weg, Markt, Herberge oder der anderen: Pferd, Hund und Falke ..." (Kaegi IV, S. 214). (Text oben)

390/1
In diesem architektonischen Motiv unterscheidet sich Burckhardts Hinweis von der ganz ähnlichen Aufzählung der "trefflichsten florentinischen Bildhauer und Baumeister", die "aus der Werkstatt der Goldschmiede ausgegangen sind", mit der *Goethe* seine "Schilderung Cellinis" (im "Anhang" seiner Übersetzung der Lebensbeschreibung Cellinis, des "Florentinischen Goldschmieds und Bildhauers") beginnt. Goethe sieht in der Spannkraft, mit der "ein solches Handwerk" "echte und große Kunst zu Hilfe rufen muß", wenn nicht "Willkür und Frechheit des Geschmacks vorwalten" sollen, ein Zeichen jener "Allgemeinheit des Talents", die nach seiner Ansicht Cellini als "Repräsentanten der Künstlerklasse" erscheinen läßt. Damit, daß sich Cellini mit seiner "Fähigkeit zu allem Mechanischen" "frühe zum Goldschmied" bestimmt, "trifft er glücklicherweise den Punkt, von wo er auszugehen hatte, um, mit technischen, handwerkemäßigen Fähigkeiten ausgestattet, sich dem Höchsten der Kunst zu nähern." ('Leben des Benvenuto Cellini', mit Kommentar und Bibliographie von Walter Heß, Rowohlts Klassiker der Literaturwissenschaft, Band I, 1957, S. 324.) (Text oben)

394/1
S. dazu v. Verf.: 'Kunst-Erkenntnis bei Jacob Burckhardt', DVjs 58, 1984 (bes. S. 29-31). (Text oben)

394/2

Die umfangreiche Rezension *Schnaases* (in der Zeitschrift für bildende Kunst, 2, 1867, S. 156 - 166) verbindet ein hohes Maß von Bewunderung im Ganzen und Detailverständnis im Einzelnen mit dem Bedauern, daß die höchste Erwartung, die das frühere Werk des Verfassers für dieses Buch wecken mußte, nicht erfüllt worden sei. Zur Kunsterkenntnis gehörten ebenso Sympathie wie Distanz: "In künstlerischen Dingen kann man nur das verstehen, was man liebt ... Aber diese Liebe ... muß mit der Fähigkeit verbunden sein, unter die Oberfläche zu dringen, die kunsthistorischen Wurzeln |A58| der künstlerischen Erscheinungen zu Tage zu fördern und aus ihnen heraus die Leistungen zu erklären". "Sieht man sich unter den deutschen Kunsthistorikern um, so ist keiner, der diesen Anforderungen in Beziehung auf das Heimatland der Renaissance, auf Italien, so sehr entspräche, wie Jacob Burckhardt in Basel",- dem, wie Schnaase dann diese Erwartung erläutert, Autor des 'Cicerone' und der 'Kultur der Renaissance' (S. 157). Die Enttäuschung liegt für Schnaase darin, daß der "Kulturhistoriker" Burckhardt hier zwar auch am Werke ist, aber allenfalls nur neben, nicht über dem Autor des 'Cicerone', so daß das "allgemeine zusammenfassende Element" (die "kulturhistorischen Wurzeln" der "künstlerischen Erscheinungen") *fehle,* diese Arbeit nur "wie ein Schatzkästlein" ist, in welchem die Juwelen dieses anmuthigen und schmuckreichen Stils zweckmäßig niedergelegt und zur bequemen Betrachtung dargereicht sind" (S. 160).

Der Vorzug gegenüber dem 'Cicerone': "Während das ältere Werk seiner Bestimmung nach darauf beschränkt war, die Eindrücke unmittelbarer Anschauung zu schildern, geht das neue darauf ein, die künstlerischen Bestrebungen durch ausführliche Hinweisungen auf die Schriften der gleichzeitigen Theoretiker, durch zahlreiche und bedeutsame Notizen aus Geschichtsschreibern und Chroniken oder auch durch neue Zusammenstellung zerstreuter Stellen aus Vasari's Bänden näher zu erläutern. Von der Naivität, Kunstgeschichte auf Grund bloßer Anschauungen lehren zu wollen, die im ersten Stadium unserer kunstgeschichtlichen Studien vorherrschend war, ist der Verfasser weit entfernt; er gibt auch hier, wie in der 'Kultur der Renaissance', glänzende Beweise seiner Belesenheit und seines Eifers und gewährt dadurch eine vollständigere Anschauung dieser Kunstepoche, als wir bisher irgendwo besessen haben." - *Der Nachteil gegenüber der 'Cultur der Renaissance':* "Auffallend und in gewissem Grade bedauerlich ist, daß der Verfasser bei diesem kunstgeschichtlichen Werke nicht tiefere Rücksicht auf seine vorhergegangene große kulturhistorische Arbeit genommen hat. Zwar wird die 'Kultur der Renaissance' |A59| hin und wieder für Einzelheiten citirt, aber der Beweis, wie die dort geschilderten kulturhistorischen Erscheinungen auf die Baukunst eingewirkt haben, wie die einzelnen Eigenschaften der letzteren mit dem sittlichen Leben zusammenhingen, ist nicht einmal angetreten." So weist der Verfasser zwar "wiederholt und mit Recht darauf hin, daß die Annahme antiker Formen das Wesen der Renaissance noch keineswegs erschöpfe, sondern daß darin noch ein anderes selbständiges Element sei", doch das werde "weder genügend definiert noch in seinen kulturhistorischen Beziehungen ausführlich besprochen" (S. 159). (Text oben)

394/3
Abbildungen der beiden *perspektivischen Tafeln Brunelleschis* (vom Baptisterium und der Piazza Signoria): Piero Sanpaolesi, Brunelleschi, Mailand 1962, Taf.20 und 21; Giovanni Fanelli, in dem Brunelleschi-Kapitel seines Buches 'Firenze architettura e città', Florenz 1973 (in der Einzelausgabe dieses Kapitels in deutscher Übersetzung, Florenz 1980, Abb.2 und 3). (Text oben)

406/1
Über die *"Novella del grasso legnajuolo"* schreibt Cornel von Fabriczy in seiner Brunelleschi-Biographie (1892, S. 44): "Bei dem in Rede stehenden Schwank, der - von Filippo ersonnen und von ihm im Verein mit Donatello und einigen andern Freunden in Scene gesetzt - uns in dem ernsten Meister eine auch sonst noch öfter zum Durchbruch kommende humoristische Ader enthüllt, handelte es sich darum, einen Genossen ihres Kreises, den Intarsiator Manetto Ammannatini (1384-1450) mit dem Beinamen 'der fette Tischler', wegen einer Vernachlässigung, die er sich ihnen gegenüber erlaubt hatte, damit zu bestrafen, daß man ihm den Glauben beibrachte, er sei in die Person eines gemeinsamen Bekannten Matteo verwandelt worden. Die etwas grausame Mystification, die den armen Gefoppten durch eine Folge von geschickt ersonnenen Abenteuern trieb, gelang denn auch so vollkommen, daß dieser ... während einiger Tage im festen Glauben an die mit ihm vorgegangene Verwandlung lebte, bis er eines Nachts mit Hilfe eines ausgiebigen Schlaftrunks in seine Wohnung zurückgebracht ward, und |A60| dort am nächsten Morgen wieder als grasso legnajuolo erwachte. Indessen hatten die Anstifter der Farce dafür gesorgt, daß sie und ihr Held zum Stadtgespräch wurden." (Text oben)

411/1
"Brunellesco modelliert beständig im Großen wie im Kleinen und schneidert seinen Steinmetzen die Muster für die schwierig zu messenden Quader der Domkuppel nötigenfalls aus Rüben zurecht." So beginnt Burckhardt die Ausführung des Paragraphen über 'Die Modelle der Frührenaissance' (S. 81). (Text oben)

412/1
Zu *Albertis* "tutta quella musica":hier §16c 3 (S.). Daß *Brunelleschi* "die musikalischen Proportionen" der antiken Bauten studiert haben soll (wie "bei dem Biographen Brunellesco" vermerkt wird), ist für Burckhardt sowohl im Hinblick auf die "Studien des 15. Jahrhunderts nach den antiken Bauresten" (§ 26, S. 34) als auch in dem auf die "Verhältnisse" (§57, S. 79) von Bedeutung. - *Rudolf Wittkower* (s. Anm. 424/1) zeigt in dem Passus 'Musikalische Harmonien und die bildenden Künste', daß ähnlich wie die Zuwendung zur Mathematik auch die zur Musik für die bildenden Künste der Renaissance die Erhebung aus dem Stand des Handwerks in den der Wissenschaft, der 'artes liberales' bedeutet (die aus Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik gebildet wurden). "Das Studium der Musiktheorie wurde eine

conditio sine qua non jeder künstlerischen Erziehung." Die (mit Burckhardt zu sprechen) Ausführung dieses Leitsatzes besteht aus Hinweisen auf *Brunelleschi, Alberti* (zur Architektur) und *Leonardo* (zur Malerei). Die beiden ersten geben wir im Hinblick auf die entsprechenden Äußerungen Burckhardts hier wieder: "Es überrascht uns also nicht zu erfahren, daß Brunelleschi, nach Angaben seines Biographen Manetti, die musikalischen Proportionen der Alten studierte. Manetti, der nach 1471 und unter dem Einfluß des Alberti schrieb, mag diese Ideen in guter Meinung dem Brunelleschi unterschoben haben; aber jedenfalls zeigt seine Bemerkung, wie lebhaft seine Generation die Bedeutung dieses Problems empfand. Ein weiterer Beleg dafür ist Albertis berühmte Warnung an Matteo de' Pasti, den Bauführer von S. Francesco in Rimini, er solle sich hüten, die Proportionen der Pilaster zu verändern, denn dann würde 'die ganze Musik |A61| zum Mißklang' - 'si discordia tutta quella musica'" (Grundlagen', 1969, S. 95 f.). (Text oben)

418/1
In dem Paragraphen "Wesen und Anfang des Palastes der Renaissance" (§ 90) gibt Burckhardt eine Äußerung *Jacopo delle Quercias* aus einem Brief von 1428 "an die Behörden seiner Heimat Siena" wieder, "welche sich bedeutender Bauten halber um einen Meister erkundigte: der Betreffende ... sei 'kein Meister mit der Kelle in der Hand, sondern ein *chonponitore e giengiero,* d.h. Ingenieur" (S. 139). - Die Artefikation ist die Vorbedingung der Industrialisation. (Text oben)

419/1
S. dazu hier: Burckhardts Gedanken zu den Grenzen der "Theorie", S. 394 / 296. (Text oben)

420/1
Burckhardt war auf die Professur für 'Archäologie und Kunstgeschichte' des im Oktober 1855 eröffneten Eidgenössischen Polytechnikums in Zürich (der heutigen Eidgenössischen Technischen Hochschule) berufen worden. Sein Lehrstuhl, der der Geistes- und staatswissenschaftlichen Abteilung der Hochschule zugehörte, sollte in erster Linie den Studenten der *"Bauschule"* zur Ergänzung dienen, die - neben einer Ingenieurschule, einer mechanisch-technischen, einer chemisch-technischen Abteilung und einer Forstschule - "an erster Stelle stand" (Kaegi III, S. 565). Die Manuskripte dreier Vorlesungen, die er dort (neben der Wiederholung früherer Basler Vorlesungen zur Kunstgeschichte) ausgearbeitet hat, tragen folgende Titels "Archäologie der griechisch-römischen Kunst" (Winter 1855/56), "Christliche Archäologie", also mittelalterliche Kunst,(Sommer 1856) und "Architektur der Renaissance" (Winter 1856/57) (Kaegi III, S. 576). - Ein Kollege Burckhardts "in der Bauschule des Polytechnikums" war *Gottfried Semper.* "Er galt als der bedeutendste Architekt des deutschen Sprachgebietes, war fünfzehn Jahre älter als Burckhardt und hatte seine hervorragende Kraft bereits in großen Stellungen und Aufträgen bewiesen. Er besaß einen Namen nicht nur als Baumeister, sondern auch als gelehrter Kenner

des Altertums und seiner Kunst. Man sah in ihm den Erneuerer und selbständigen Fortbildner der Renaissance, lange bevor Burckhardt das Stich- |A62| wort von 1860 gegeben hatte" (Kaegi III, S. 572; s. auch S. 598). (Text oben)

421/1
Das Giotto-Buch Theodor *Hetzers* ('Giotto, seine Stellung in der europäischen Kunst') beginnt mit der Bemerkung: "Giotto ist nicht der erste und in seiner Zeit auch nicht der einzige Künstler, den wir als Persönlichkeit uns vergegenwärtigen können. Wir sprechen vom Naumburger Meister, wir kennen Cimabue, Cavallini und Duccio. Aber er ist der erste, bei dem das Persönliche einen Grundbestandteil seines Schaffens ausmacht, und er eröffnet damit jene Epoche abendländischer Kunst, in der das Allgemeine und Gültige sich durch den Genius Einzelner kundtut, und das Ganze der Kunst ein lebendiges Spiel individueller Kräfte wird" (jetzt in den 'Schriften Theodor Hetzers', Band I, 1981, S. 33). (Text oben)

424/1
Schriften, die im Ganzen dieses Paragraphen zu Burckhardts *'Baukunst der Renaissance in Italien'* (ausdrücklich oder unausdrücklich) berücksichtigt worden sind. (Jeweils in chronologischer Folge.)

Quellenschriften.

Leon Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften, im Originaltext herausgegeben, übersetzt, erläutert, mit einer Einleitung und Exkursen versehen von *Hubert Janitschek,* 1877.

Leon Battista Alberti: Zehn Bücher über die Baukunst, ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch *Max Theuer* (1912), reprographischer Nachdruck 1975 (WBG).

Antonio Manetti: Filippo Brunellesco. Mit Ergänzungen aus Vasari und Anderen herausgegeben von *Heinrich Holtzinger,* Stuttgart 1887. (Die zeitgenössische, zur Zeit der Abfassung von Burckhardts Baukunstbuch noch als anonym geltende Biographie Brunelleschis.)

Giorgio Vasari: Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler, deutsch herausgegeben von A. Gottschewski und G. Gronau; besonders Band III: Die italienischen Architekten und Bildhauer des 15. Jahrhunderts, 1906. |A63|

I Zur Kunstgeschichte.

Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und

Entstehung des Barockstils in Italien (1888), 5. Aufl. 1961 (WBG).

Hans Willich: Die Baukunst der Renaissance in Italien (Teil I, 15. Jahrhundert), Handbuch der Kunstwissenschaft, 1914.

Theodor Hetzer: Erinnerungen an italienische Architektur (geschrieben 1946), 1951.

Rudolf Wittkower: Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus (Architectural Principles in the Age of Humanism, erstmals 1949), deutsche Übersetzung der 3. Aufl. von 1962, mit einem Vorwort des Verfassers, 1969.

Walter Paatz: Die Kunst der Renaissance in Italien, 3. Aufl. 1953.

Kurt Badt: Vier Städte. Geist und Gestalt. (Rom, Florenz, Paris, London), 1959.

Harald Keller: Die Kunstlandschaften Italiens (1. Aufl. 1960), 3. Aufl. (als Insel-Taschenbuch) 1983.

Georg Kauffmann: Florenz (Reclams Kunstführer, Italien, Band III), 1962.

Anton Henze: Rom und Latium (Reclams Kunstführer, Italien, Band V, 1. Aufl. 1962), 4.revidierte Aufl. 1981.

Heinrich Decker: Renaissance in Italien, 1967.

Erich Hubala: Renaissance und Barock (in der Reihe 'Epochen der Architektur'), 1968.

Ludwig H. Heydenreich: (1) Universum der Kunst, Bd. 19, (Italienische Renaissance Bd. 1): Anfänge und Entfaltung in der Zeit von 1400 bis 1460, 1972 (Erster Teil - Architektur, S. 27-116). - (2) Universum der Kunst, Bd.22 (Italienische Renaissance Bd.4): Die großen Meister in der Zeit von 1500 bis 1540, 1975 (Erster Teil - Die Architektur, S. 3-109). - (3) Studien zur Architektur der Renaissance, 1981.

II Zu Brunelleschi.

Cornel von Fabriczy: Filippo Brunelleschi. Sein Leben und seine Werke, 1892.

L. H. Heydenreich: (1) Spätwerke Brunelleschis. In: Jahrbuch d. Preuß. Kunstsammlungen 52, 1931, S. 1-28. - (2) Strukturprinzipien der Florentiner Frührenaissance-Architektur: Prospectiva aedifiacandi. In: The Renaissance and Mannerism, |A64| II, 1963 (Princeton, N. J.), S. 108-122. - (Beide Aufsätze jetzt auch in den 'Studien ...', 1981.)

Hans Kauffmann: Über "rinascere", "Rinascità" und einige Stilmerkmale der Quattrocentobaukunst. In: Concordia decennalis. Festschrift der Universität Köln zum 10jährigen Bestehen des Deutsch-Italienischen Kulturinstituts Petrarcahaus, 1941.

Rudolf Wittkower: Brunelleschi and 'Proportion in Perspective'. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 16, 1953 S. 275-291.

G. C. Argan: Brunelleschi, Mailand 1955.

Martin Gosebruch: Florentinische Kapitelle von Brunelleschi bis zum Tempio Malestiano und der Eigenstil der Frührenaissance. In: Römisches Jahrbuch der Kunstgeschichte 8, 1958, S. 63-192 (Brunelleschi: S. 69-109; S. 65 und 66: zu Burckhardts Begriff der "Frührenaissance" und seinem Renaissance-Verständnis).

Heinrich Klotz: Die Frühwerke Brunelleschis und die mittelalterliche Tradition, 1970.

Giovanni Fanelli: Brunelleschi, Florenz 1980 (nach dem Brunelleschi-Kapitel von: Fanelli, Firenze architettura e città, Florenz 1973), in deutscher Übersetzung.

Eugenio Battisti: Filippo Brunelleschi. Das Gesamtwerk, 1979 (deutschsprachige Ausgabe; Originalausgabe 1976 in Mailand).

Carlo L. Ragghianti: Filippo Bruneleschi - un Uomo un Universo, Florenz 1977.

Ursula Schlegel: Das "Bildhafte" in der Architektur Brunelleschis. In: Jahrbuch der Berliner Museen 22, 1980, S. 153-172.

Wolfgang Braunfels: Brunelleschi und die Kirchenbaukunst des frühen Humanismus (Vorträge der Aeneas-Silvius-Stiftung an der Universität Basel, 17), 1981.

III zu Rom (außer I).

Ludwig von Pastor: Die Stadt Rom zu Ende der Renaissance, 1916.

Bernhard Schweitzer: Die europäische Bedeutung der römischen Kunst (1948). S. hier die Anm. 191/1.

D. Redig de Campos (Hg.): Die Kunstschätze des Vatikans. Architektur, Malerei, Plastik, 1974.

Franz Graf Wolff Metternich: Bramante und St. Peter, 1975 |A65|

IV Zum "Bild"-Begriff der Renaissance.

Zum Selbstverständnis des Menschen als des "ars"-Schaffenden bei Cusanus und in der Frührenaissance: s. die in der Anm. 309/2 (hier S. A 50f.) genannten Schriften von *Ernst Cassirer, Volkmann-Schluck, W. Schulz, G. Boehm* und *D. Rahn.*-

Theodor Hetzer: Giotto. Grundlegung der neuzeitlichen Kunst, 1981. - In Hetzers Schriften zu *Dürer* (Die Bildkunst Dürers, 1982) besonders die Abschnitte über Dürer und Giotto und Dürer und die Renaissance (S. 41-64) und die Aufsätze 'Dürers deutsche Form' (S. 229-244) und 'Über Dürers Handzeichnungen im Gebetbuch Kaiser Maximilians' (S. 271-314). - *'Vom Plastischen in der Malerei'* und *'Über das Verhältnis der Malerei zur Architektur'* (in: Hetzer, Aufsätze und Vorträge', Leipzig 1957, Band II, S. 131-192).

V Zur Wendung im Verständnis von Musik seit der Frührenaissance.

Hermann Zenck: Zarlinos 'Institutioni harmoniche' als Quelle der Musikanschauung der italienischen Renaissance. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft 12, 1929/30, S. 540 - 578.

Heinrich Besseler: Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik (1954), Das musikalische Hören der Neuzeit (1954), Guillaume Dufay (1954), Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert (1959). In: Besseler, Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte. Leipzig (Reclam), 1978.

Dagobert Frey: Musik und bildende Kunst in der Renaissance. In: Frey, Manierismus als europäische Stilerscheinung. Studien zur Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, 1964, S. 22-27.

Wolfgang Osthoff: Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance (15. und 16. Jahrhundert), 2 Bde., 1969. (S. hier die Anm.290/1.)

VI Zur sozialen und politischen Geschichte der Renaissance-Baukunst.

Klaus von Beyme: Architekturtheorie der italienischen Renaissance als Theorie der Politik. In: Sprache und Politik, Festschrift Dolf Sternberger, 1977(?), S. 209-232. | A66|

Jan Bialostocki: Spätmittelalter und beginnende Neuzeit (Propyläen-Kunstgeschichte Band 7), 1972. (Darin: 'Zeit, Stil und Aufgaben', S. 11-25; 'Die Anfänge der italienischen Frührenaissance', S. 66-97; 'Italienische Kunst im späten Quattrocento', S. 122-149.)

Georg Kauffmann: Die Kunst des 16. Jahrhunderts (Propyläen-Kunstgeschichte, Band 8, 1970). (Darin: 'Italien', S. 13-94.)

Hermann Bauer: Kunst und Utopie. Studien über das Kunst-und Staatsdenken in der Renaissance, 1965. (Text)

427/1
Schon in den *Pariser Notizen vom Oktober 1869*, der Grundlage zweier Vorträge über "gotische Kirchen" im November 1869 in Basel (Kaegi IV, S. 288-295) hebt Burckhardt - unter dem frischen Eindruck von Bourges und Chartres und im Gedanken an die Münster von Straßburg, Freiburg und Basel - die "gewaltige, stadtbeherrschende Kontur des Äußeren" Hervor (S. 295). - In einer Einleitung zum ersten Vortrag des Mittelalter-Teils seines '*Kunstgeschichts*'-*Zyklus, im Winter 1874/75*, (Kaegi VI, S. 365-370, S. 415-425) spricht Burckhardt in Formulierungen, die an die Bemerkungen zur "Baugesinnung" der Florentiner und Sienesen zu Beginn des Baukunst-Buches anklingen, vom "lokalen Wetteifer" und dem "munizipalen Hochgefühl" der Gotik (S. 369f.). Ein späterer Zusatz (nach 1884) betont: "die Gotik entschieden eine Laienkunst; Bauherren jeder Art (Fürsten, Stadtobrikeiten) sprechen mit" (S. 419). Das Freiburger Münster war "die Stadtkirche einer nicht reichen und nicht großen Bürgerschaft, die sich zeitweise dafür auf das höchste anstrengen mußte, aber auch völlig fertig geworden ist" (S. 424). (Text oben)

434/1
Zur "Sorge um den munizipalen Ruhm" *Sienas*: *Harald Keller* (S. 296-302). Eine Skizze des Plans zur gigantischen Erweiterung des Doms (um Florenz zu übertreffen) leitet H. Keller mit der Bemerkung ein: "Der Stolz der Sienesen auf die Vaterstadt äußert sich auch in der Art der Planung der großen öffentlichen Bauaufgaben. Vielen sienesischen |A67| Bauentwürfen haftet etwas Großmannssüchtiges an. Trotz des Sieges von Montaperti war doch zu Ende des 13. Jahrhunderts Siena praktisch zu einem Stadtstaat zweiten Ranges herab-gerückt. So stand denn hinter den riesigen künstlerischen Planungen oft gar nicht mehr die Möglichkeit ihrer Verwirklichung. Politischer und künstlerischer Ehrgeiz drängten so die Sienesen in die unglückliche Rolle der Projektemacher" (S. 297). (Text oben)

440/1
Hans Willich verbindet (S. 89-91) die Korrektur an der traditionellen Ansieht, die den Palazzo Pitti (in seinem ursprünglichen Kernbau) auf Brunelleschi zurückführte, mit einer eindringlichen Schilderung seines Charakters als einer "absoluten" Architektur, "bloß auf die Wirkung der mächtigen Dimensionen und die zwingende Wucht der Verhältnisse berechnet" (S. 90), der ihm die Zuweisung an Alberti nahelegt. - *Georg Kauffmann* (1962, S. 356f.) teilt diese Überzeugung, wenn er den Kernbau (mit Vasari) durch den Alberti-Schüler Fancelli ausgeführt sieht. ("Die alte Meinung,

Brunelleschi habe den ersten Entwurf geliefert, gehört daher ins Reich der Fabel.") - *Heinrich Decker* (1967, S. 30): "Luca Pitti ... ließ seinen Familienpalast in Florenz als Ausdruck eines übermächtigen Selbstbewußtseins wahrscheinlich im Jahre 1458, als er Gonfaloniere war, von Luca Fanelli aber wohl nach Plänen Albertis beginnen." - *L. H. Heydenreich* (1972, S. 85 und 89) sieht "das Kolossale" als "das eigentlich Unflorentinische an dem Bau" durch die "Elemente der Florentiner Bautradition" bewältigt. "Die variationsreiche Modellierung der gewaltigen Bossenquadern, die feine Bearbeitung der Fenster- und Portalleibungen, deren Profile aus den Bossen herausgemeißelt sind, bezeugen eine meisterliche Beherrschung der Technik." Auch er hält über Fancelli den Bezug auf Alberti für wahrscheinlich. "Doch tritt die Frage der Zuweisung an einen entwerfenden Architekten zurück hinter der Tatsache, daß die Realisierung des Baus durch ansässige Werkmeister geschah; es ist die anonyme Kraft des *genius loci,* der auch diesem Koloß seine strenge *ordo* verlieh." - Für *Wolfgang Braunfels* |A68| (1981, S. 25f.) dagegen spricht ein Vergleich des Palazzo Medici (dessen Erdgeschoß er auf Brunelleschi zurückgehen sieht) und Albertis Palazzo Ruccellai bei dem "verwegenen Bauplan" des Palazzo Pitti eindeutig für Brunelleschi: "... das Ganze extrem in seiner Größe ..., ebenso extrem in der Gigantomanie der Einzelformen wie am anderen Pol von Brunelleschis Schaffen die Loggia degli Innocenti extrem in ihrer Zierlichkeit." (Text oben)

451/1
Erich Hubala beschließt seine Erläuterung von Bramantes Tempietto: "Die Erinnerung an Gemälde Raffaels steigt auf, wo sich der Kranz von Figuren und Formen vor dem Auge stetig zu erneuern scheint, aber in sich kreisend verhält wie die Wasser eines mäßig steigenden und fallenden Springbrunnens" (Renaissance und Barock, S. 28). S. auch Hubalas Bemerkungen zu dem Tempietto in seiner (in der folgenden Anm. genannten) Studie zur Baukunst Michelangelos, in der er (S. 160f.) die *dekorativen* Kontraste jener Kuppelrotunde Bramantes in Rom ("für alle Zeit der Inbegriff einer neuen pathetischen, aus einer bildhaften, malerischen Vision von Architektur entwickelten Baukunst") der *kontrapostischen* Dramatik der Kuppellaterne von Michelangelos Medicikapelle in Florenz gegenüberstellt. (Text oben)

453/1
Erich Hubala: Renaissance und Barock, S. 13. S. von Erich Hubala auch: Michelangelo und die Florentiner Baukunst. In: Charles de Tolnay u.a., Michelangelo Buonarroti (Persönlichkeit und Werk, Bd. I), 1964, S. 157-189. (Text oben)

454/1
Hans Willich, S. 110f. (Text oben)

467/1
Vgl. dazu: *L. H. Heydenreich*: Fedrico da Montefeltro as a Building Patron. Some

Remarks on the Ducal Palace of Urbino (1967). Jetzt in: Heydenreich, Studien zur Architektur der Renaissance, 1981, S. 170-179. Darin auch der hier in den Anmerkungen 527/1, 529/1 und 530/1 erwähnte Aufsatz Heydenreichs über Pius II. als Bauherrn von Pienza (S. 56-82). (Text oben)

471/1
Wolfgang Braunfels verweist zu Beginn seines Basler Vortrags über 'Brunelleschi und die Kirchenbaukunst des frühen Humanismus' (1981) auf die prägende Kraft der "einzelnen Persönlichkeit" für den "neuen Kirchenbaustil" (S. 3), dessen |A69| sich die Stadt (die Dombauhütte) auch bewußt war: "Als Brunelleschi in seinem neunundsechzigsten Lebensjahr am 14. Mai 1446 starb, beschlossen die Vorsteher der Wollweberzunft, denen die Leitung der Dombauhütte übertragen worden war, ihn nicht nur im Dom selbst zu bestatten, sondern - was bisher keinem anderen Baumeister widerfahren ist - ihn unweit seines Grabes durch eine Gedenkbüste zu ehren ... Auch wurde verfügt, daß neben der Büste Zeichnungen der Domkuppel von Brunelleschi angebracht würden und eine Inschrift, die die Verdienste dieses 'eloquentissimi et ingeniosis viri' hervorheben sollte. Später genehmigte diese Behörde auch den Text der Inschrift, die der Kanzler des Stadtstaates selbst, Carlo Marsuppini, verfaßt hatte. In ihr wird unter anderem hervorgehoben, daß 'Philippus Architectus' sich in der Kunst des Daedalus ausgezeichnet habe. Der Meister wird als ein 'divinus ingenius' bezeichnet, und damit wird der Begriff von einem göttlichen Schöpfergeist zum erstenmal auf einen bildenden Künstler, mehr noch auf einen Ingenieur angewandt ... Der Hinweis auf Daedalus bezeugt, daß man vor allem die technische Leistung ehren wollte." (Text oben)

479/1
Hans Jantzen: (1) Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze, 1951, S. 7-20; (2) Die Kunst der Gotik, 1957; (3) Die Gotik des Abendlandes. Idee und Wandel, 1962 (darin besonders der Anfangspassus: 'Bauaufgaben und Lösungen', und der Schluß:'Gotik als abendländischer Stil, das Antiponderose'); (4) der Schlußpassus 'Raum als Symbol' des Vortrags 'Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff' (1938), Neuauflage in der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft 1962. (Text oben)

481/1
Vgl. zum folgenden auch die Darlegung des "Florentinischen" in der neuartigen Raumstruktur der Alten Sakristei durch *Werner Keller,* S. 166-172. (Text oben)

482/1
S. dazu *Nikolaus von Kues,* De docta ignorantia (1440), Teil I und II, - zum Verhältnis von absolutem Sein und Universum, insbesondere seine Deutung der Trinität, seinen Gedanken der "Symbolik" von Linie, Kreis und Kugel und seinen Begriff der "contractio". (Dazu: K.-H. Volkmann-Schluck, Nikolaus Cusanus, 1. Aufl. 1957, bes.: Teil 1, 3, und Teil II; Walter Schulz: Cusanus und die Geschichte der neuzeitlichen

Meta- |A70| physik, 1. Auf1. 1957; Hans Blumenberg: Der Cusaner - Die Welt als Selbstbeschränkung Gottes; in: Blumenberg, Aspekte der Epochenschwelle: Cusaner und Nolaner, 1976; Neuausgabe von: 'Die Legitimität der Neuzeit', Teil 4, 1966.) (Text oben)

484/1
Fanelli (S. 53): "In der gesamten Anlage ist kein Element unabhängig, sondern fügt sich der Idee, einen vollendeten perspektivischen Raum zu schaffen ... Menetti hat über Brunelleschis Kritik an den beiden Türen Donatellos zu beiden Seiten der Apsis berichtet. Obwohl sie wunderschön gestaltet sind, unterbrechen sie doch durch ihre eigene Plastizität und ihre neuen Architekturelemente (Säulen und Giebel) die perspektivische Einheit des Raumes der Sakristei, so daß sie zu Brunelleschis Gestaltung keine Beziehung aufnehmen und hier fremd wirken." (S. auch *Ursula Schlegel,* S. 154. - Anderer Ansicht, und dies sogar mit Berufung auf die Pazzi-Kapelle, ist *L. H. Heydenreich* - 1963; hier Anm. 424/1, unter II, 'Studien ...', S. 131 f., - der durch Donatellos Ausstattung die "plastischen Elemente der Raumartikulierung" und damit die architektonische Perspektivität Brunelleschis noch gesteigert sieht.) (Text oben)

492/1
Vgl. dazu hier S. 220 / 172 (mit der Abb. 18). (Text oben)

493/1
Den Wesensunterschied eines *antiken* "Innenraums" wie dem des *Pantheon* zu der ausdrücklichen "Raum"-Kunst, die - *nach* dem Mittelalter - mit der Renaissance beginnt, hebt Burckhardt (leider auch hier nur in Heraklitischer Kürze) mit dem Leitsatz von § 47 *'Die Formen des Innern'* (in der "Formenbehandlung der Frührenaissance") hervor: "Von dem Innern antiker Gebäude war, als die Studien der Florentiner begannen, zwar sehr viel mehr als jetzt, doch außer dem Pantheon kaum mehr ein unverletztes Beispiel erhalten, und ohnehin war die antike Innenbaukunst wesentlich eine nach innen gewandte Außenbaukunst gewesen. Den einzigen sehr wesentlichen Einfluß mußten jetzt die antiken Gewölbe üben" (S. 64). (Text oben)

495/1
Zum Gebrauch der Ausdrücke "projektiv" und "aktiv": s. die Zitate nach *Ursula Schlegel* (hier S. 484f. / 365f.) und *Georg Kauffmann* (hier S. 489 / 369). (Text oben) |A71|

499/1
Hans Willich sieht ein hervorragendes Beispiel dieser BildRaum-Wirkung der Säule in der italienischen Renaissance im Klosterhof der *Certosa im Val d'Ema bei Florenz:* "Von einem unbekannten Architekten erbaut, kommt [diesem] Kreuzgang an absoluter Größe und Weiträumigkeit, aber auch an feierlicher Schönheit kaum ein

anderer gleich." "Das Geheimnis der Schönheit italienischer Binnenhöfe liegt großenteils im Spiel des Lichts auf den Säulenschäften, die in starkem Kontrast zum Hintergrunde stehen, je nachdem das Glanzlicht oder der Kernschatten ihres runden Leibes sich von dunklem oder hellem Grund abhebt. Dazu tritt der eigentümliche Reiz der Durchblicke durch zwei fiktive Wände, der in unendlicher Abwechslung das Auge fesselt, während doch gleichzeitig die klare und einfache Anordnung aller Teile, die taktmäßige Wiederholung aller konstruktiven und dekorativen Elemente ein Gefühl der Ruhe und Sicherheit gibt. Vielleicht kommt in keinen anderen Werken der geistige Gehalt der toskanischen Baukunst so edel zutage wie hier und es muß besonders hervorgehoben werden, daß wir abermals eine Bildung vor uns haben, die nichts aus der Antike schöpft als einige nebensächliche Einzelheiten, die aber auch aus der frühchristlichen oder der mittelalterlichen Kunst nicht restlos abzuleiten ist" (S. 53). (Text oben)

500/1
Fanelli schreibt zur . Loggia des Findelhauses: "Die Idee des Portikus mag von den Plätzen der Antike angeregt worden sein und von den Loggien des Trecento in Florenz - von privaten und öffentlichen Loggien, wie der des Piazza della Signoria oder der von Orsanmichele mit ihren gotischen Spitzbogen, oder auch von den Bogengängen an den Spitälern von Lupi und Balducci. Hier beim Findelhaus jedoch ist die Loggia nicht als alleinstehende Baueinheit konzipiert - nicht als eine Episode des Gebäudes oder im städtischen Zusammenhang -, sondern sie ist ein unveräußerlicher Bestandteil in der Ordnung der Bauelemente selbst. Ihre neuartigen Beziehungen und Proportionen sind wegweisend: sie definiert und qualifiziert als Zeichnung die 'Wände' des Gebäudes. Die Piazza SS. Annunziata ist deshalb der erste Platz in Florenz, der als Einheit entworfen wurde, nur von einem Kopf durchdacht, ... und nicht |A72| mehr das Ergebnis von Platzerweiterungen oder späteren Lösungen ist (wie bei mittelalterlichen Plätzen). Brunelleschis Plan ist etwas Neues; er arbeitete mit klaren Linien und Flächen und beabsichtigte mit dem Platz, eine befreiende Raumwirkung hervorzurufen (man muß dazu bemerken, daß der Platz nicht sehr groß ist, aber durch seine Anlage den Eindruck von Weite erweckt). Der Platz wird durch die Servitenkirche SS. Annunziata am Ende der Via dei Servi abgeschlossen. Die Straße ist im 13. und 14. Jahrhundert 'neu' geschaffen worden, und Brunelleschi gab ihr die Bedeutung einer Hauptachse im Stadtbild zwischen Dom und der neuen symmetrischen Platzanlage. - Es ist typisch für Brunelleschi, daß er die natürlichen Gegebenheiten des Viertels ausnutzte (eine Senkung, die noch vom alten Lauf der Mugnone herrührte), indem er die Seiten des Platzes (hier sei das nicht von Brunelleschi geschaffene symmetrische Pendant mit eingeschlossen) anhob. Freitreppen führen zu den Plattformen hoch und mindern damit gleichzeitig die Bedeutung der anderen auf den Platz mündenden Straßen. Offensichtlich definierte er den Platz als eine für sich bestehende Welt, als eine vollendete Einheit, die mit der übrigen Stadt durch das auf die Domkuppel gerichtete 'Fernrohr' der Via dei Servi verbunden ist" (S. 43). (Text oben)

500/2
Erich Hubala (zu Beginn des von ihm verfaßten Bandes über Venedig innerhalb der Reihe 'Reclams Kunstführer'): "Die Piazza ist nach W gerichtet und optimal als geschlossener Bezirk, als Blickfeld der Markuskirche geformt; die Piazetta ist eine einseitig geöffnete, südwärts gerichtete Bahn mit dem Blick auf die Klosterinsel der Benediktiner S. Giorgio Maggiore und auf die Lagune. Die Richtung der Piazza war bis 1807 durch das Gegenüber der Markuskirche mit S. Geminiano baulich dargestellt, eine Beziehung, die durch den Abbruch von S. Geminiano und durch Errichtung des sog. Napoleonischen Flügels zerstört wurde." (Reclams Kunstführer Italien, Band II, 1965, S. 616f.; 2. Aufl. Band II, 1, 1974, S. 20f.) (Text oben) |A73|

507/1
S. hier die Anm. 394/3 (Text oben)

511/1
Kurt Bauch: Abendländische Kunst, 1952 (Düsseldorf: L. Schwann). - Der 'Renaissance ist das sechste der zehn Kapitel dieses Buches gewidmet. (Das erste Kapitel behandelt die 'hellenische Klassik', das letzte, mit Strawberry Hill beginnend, die 'liberale Kunst' des 19. und 20. Jahrhunderts. Unter den Abbildungen steht dem 'Kritios'-Knaben als dem ersten Beispiel die Kopf und Arme auf die Knie stützende 'Sitzende Frau' Maillols als dem letzten gegenüber.) (Text oben)

515/1
S. dazu die Berichte und Zitate Werner Kaegis aus Burckhardts Reise-Notizen zu französischen Kathedralen im Herbst 1869 und den Aufzeichnungen zur Kathedralkunst im Mittelalterteil seines 1874 begonnenen 'Kunstgeschichts'-Zyklus; Kaegi IV, S. 287-295; VI, S. 365-370, 415-434. (Text oben)

518/1
Martin Heidegger: Die Zeit des Weltbildes (1938), in: Heidegger, Holzwege, 1. Aufl. 1950. (Vgl. Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen [Vorlesung von 1935/36], 1. Aufl. 1962; darin S. 42-92: "Der geschichtliche Boden, auf dem Kants 'Kritik der reinen Vernunft' ruht".) *Rilke:* Die neunte Duineser Elegie, v.46. - Dazu *Gerhard Glaser:* Das Tun ohne Bild. Zur Technikdeutung Heideggers und Rilkes, 1983. - Über den Zusammenhang von Perspektivismus und Automatismus: v. Verf.: Leibniz und die Kybernetik. In: Natur, Wahrheit, Wissenschaft (Parabel, Schriftenreihe des Evangel. Studienwerkes Villigst, hg.v. Hartmut Schröter, Bd. 1), 1984. (Text oben)

518/2
Zu *Dufay:* s. die Literaturhinweise zur Musik der Frührenaissance in der Anm. zu S. 424/1. - Guillaume Dufay (14001474) "nimmt in der niederländischen Musik im 15.

Jahrhundert eine ähnliche Stellung ein wie für die niederländische Malerei Jan van Eyck". "Der Mittelpunkt seines Wirkens lag in der Stadt Cambrai, vor allem in der Kathedrale." 1419 bis 1426 am Hof der Malatesta in Rimini und Pessaro; als Mitglied der päpstlichen Kapelle 1428 bis 1433 in Rom, 1435 bis 1437 in Florenz. "Von besonderer Bedeutung ist die |A74| vierstimmige Festmusik 'Nuper rosarum flores', die bei der Einweihung des von Brunelleschi erbauten Florentiner Domes am 25. März 1436 erklang. Sie gehört zu den repräsentativen Hauptwerken des Zeitalters." (Nach Besseler, Aufsätze ..., S. 276-283.) (Text oben)

519/1
S. dazu die Literaturhinweise in der Anm. zu S. 424/1, unter III. (Text oben)

519/2
Architektonisches Vernehmen: s. die in der Anm. zu S. 424/1 genannten Schriften *Theodor Hetzers* und die Arbeit von *D. Rahn,* sowie den Aufsatz von *Hans Kauffmann* 'Über "rinascere" ...'. ("Die Malerei des 15. Jahrhunderts ... brachte eine bildnerische Gestaltung hervor, durch die das Sehen als solches herausgefordert und zu einem bewußten Akt optischer Inbesitznahme gesteigert wurde", Kauffmann, S. 143.) - *Heinrich Besseler* stellt (in seinem Bamberger Kongreß-Bericht von 1953 'Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik' und seinem Leipziger Akademie-Vortrag von 1959 'Das musikalische Hören der Neuzeit') dem "vernehmenden Hören" der "Prosamelodik" und "Wechselmelodik" im Zeitalter der Reformation und Gegenreformation das *"aktive Hören"* seit der "Epochenwende um 1600" (u.a. mit Berufung auf Descartes 'Compendium musicae von 1618) und diesem wiederum das *"passive Hören* bei den Romantikern" entgegen. (Text oben)

520/1
In der Einleitung seines Berichtes über den 'Kunstgeschichts'-Zyklus Burckhardts verweist Werner Kaegi auf einen Brief Burckhardts an Gustav von Bezold vom 20. November 1881: "Gustav von Bezold, der damals mit Georg Dehio zusammen ein Werk über die gesamte 'Kirchliche Baukunst des Abendlandes' vorbereitete, bekam die Mahnung zu hören, er möge seine Darstellung doch nicht vor dem Beginn des Barocks abbrechen. Eine Geschichte der Kirchenbaukunst, die vor dem Barock Halt macht, 'scheint mir der wahren und letzten Krönung zu entbehren'. Burckhardt gab zu, daß er sich in diesem Punkt |A75| vielleicht als einseitig schelten lassen müsse; aber er war der Überzeugung, daß der Zentralbau 'bis in seine einfachsten Lösungen hinein ... ein letztes und höchstes Ziel der Kirchenbaukunst' darstelle. 'Nach der Renaissance hat ... der Barocco - bei ganz verwilderten Einzelformen - das ganz Erstaunliche geleistet, weil ihm die Schönheit der Anlage, des Raumes, des Aufbaus und des Lichteinfalls noch immer zu Gebote stand." (Kaegi VI, S. 292f.) (Text oben)

523/1
S. dazu die in der Anm. zu S. 309/1 genannten Schriften zu Cusanus; insbesondere

bei *Volkmann-Schluck:* Teil III, 'Die Lehre von der mens', und Teil V, Kap. 1, 'Desiderium intellectuale und ars. Das Problem der Renaissance'. (Text oben)

523/2
Vgl. dazu hier S. 184-187 / 145-147. (Text oben)

524/1
In einem Passus über Burckhardts "Wendung zum Barock" (VI, S. 290, vgl. hier die Anm. 520/1), schreibt *W. Kaegi:* "Es gab für ihn eine Idee, die man gerne ein Urbild nennen möchte, durch die jene ganze Epoche vom 16. bis zum 18. Jahrhundert überwölbt und zur Einheit zusammengefaßt wurde: der Kuppelbau." Die Bedeutung dieses "Formgedankens" für Burckhardt sieht Kaegi durch den folgenden Umstand bekräftigt: "Der Stich, der über seinem Schreibtisch hing, zeigt das Innere des Pantheon" (Kaegi VI, S. 292). (Text oben)

527/1
Burckhardt zu *Pius II.* als "kunstgelehrtem Bauherrn": § 8 (S. 12), § 16 (S. 16). (Vgl. hier die Anm. 245/1.) - Neuerdings: *Ludwig H. Heydenreich:* Pius II. als Bauherr von Pienza, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 6, 1937, S. 1O5-146; *Enzo Carli:* Pienza. Die Umgestaltung Corsignanos durch den Bauherrn Pius II. (Vorträge der Aeneas-Silvius-Stiftung an der Universität Basel 3), 1965. (Text oben)

529/1
Zu *Aeneas Sylvius'* Studien gotischer Kirchen in Österreich, Bayern und Franken: *Heydenreich* (s. die vorige Anmerkung), S. 116-126. Aus seinen Schilderungen bayerischer und österreichischer Städte sei zu bemerken, "daß sich hier Aeneas Sylvius über ein Gebiet baukünstlerischer Tätigkeit äußert, |A76| in welchem ihm ein besonders markanter Typus des süddeutschen spätgotischen Hallenkirchenbaus bekannt werden mußte: die Werke Stetheimers." Dessen Kirchen in Städten, die Aeneas Sylvius erwähnt, wie Landshut, Straubing und Salzburg, zeigen "in der Tat einige der charakteristischsten Prinzipien jener Bauform, die später der Papst als vorbildlich für die Kathedrale von Pienza anführt: den hallenartigen Aufriß, Chorumgang mit Kapellen, die große Helligkeit des Inneren, die Überschaubarkeit des Gesamtraums, hohe Maßwerkfenster, sterngeschmückte Gewölbe und den am massiven Außenbau seitlich angebrachten Turm" (Heydenreich, S. 119f.). (Text oben)

530/1
Die oben erwähnte Studie L. H. Heydenreichs gibt *Pius II. Schilderung seines Kirchenbaus* (mit einer auszugsweisen Übersetzung) wieder (S. 110-112). Aus dieser Schilderung, in der sich der Papst in der dritten Person und den Bau in der Vergangenheitsform darstellt, hier einige Ausschnitte: "Zur Unterkirche führte ein Abstieg durch ein Portal, über 36 breit daliegende Stufen. Zwei Pfeiler in der Mitte tragen das ganze Gewicht. Das überreiche Licht von drei besonders breiten Fenstern

erhellte die vier Altäre und den ganzen Raum und den Taufbrunnen, den man hier in einer der Kapellen unterbrachte und aus weißlichem Stein in edler Arbeit errichtete. ... Dem, der durch das Mittelportal eintritt, steht die ganze Kirche mit ihren Kapellen und Altären vor Augen, ausgezeichnet durch die Fülle des Lichtes und auffällig durch die Pracht des Werkes. Drei Schiffe machen das Gebäude aus, das mittlere breiter, alle von gleicher Höhe: so hatte es Pius befohlen, der den Typus bei den Deutschen in Österreich gesehen hatte. Diese Anordnung ist anmutiger, und macht die Kirche heller. ... Der Chorschluß ... hatte [fünf] Gewölbe, die, in der Höhe denen der Schiffe gleich, durch aufgelegte goldene Sterne und aufgebrachte himmelblaue Farbe dem Anblick des wahren Himmels gleichkamen. Die übrigen Gewölbe, in den Schiffen, bemalte man mit verschiedenen Farben; ... die Wände aber und die ganze Kirche strahlten in wundersamem |A77| Glanze ... [Und zu den] Fenstern in den Seitenschiffen: wenn die Sonne scheint, lassen sie so viel Licht herein, daß sich die Besucher der Kirche von einem Hause nicht aus Stein, sondern aus Glas umschlossen wähnen ... (Text oben)

531/1
Dieser Hinweis nach den Anmerkungen des Herausgebers zu dem zitierten Brief (Briefe IX, S. 469f.). (Text oben)

532/1
Zum römischen Gebrauch und zum Problem der Etymologie des Wortes 'religio': *Walter F. Otto,* Religio und Superstitio (1909 und 1911), jetzt in: Otto, Aufsätze zur römischen Religionsgeschichte (Beiträge zur klassischen Philologie 71), 1975, S. 92-130. (Text oben)

534/1
Theodor Hetzer: Erinnerungen an italienische Architektur, 1951, S. 73-76. S. auch: Friedrich Klingner, Theodor Hetzer, Gedächtnisrede, gehalten in der Universität Leipzig am 15. Januar 1947 (Wissenschaft und Gegenwart 15), 1947. (Text oben)

537/1
In Berichten über Frankfurt - in Briefen an Max Alioth vom 24. Juli 1875 aus Dresden (Briefe VI, S. 42f.) und vom 24. September 1880 aus Frankfurt (Briefe VII, S. 190) - mokiert sich Burckhardt über das "heftige Palastbauen" der Gründerzeit "jetzt auch in *deutscher* Renaissance, die unser Freund Lübke zu Ehren gebracht hat" (VI, S. 42). Alte *und* neue "deutsche Renaissance" sind in einem Bericht über Aschaffenburg verbunden (vom 4. September 1877 an Max Alioth aus Frankfurt, Briefe VI, S. 212): "Das Schloß selbst ist eines jener curiosen Stücke deutscher Renaissance nach 1610, da man sich noch nicht bemüßigt fand, von den Italienern das Treppenhaus zu lernen, sondern mit 4 plumpen Treppentürmen in den 4 Ecken des Hofes aushalf. Alles mit Wendeltreppen. - Über die Bedenklichkeiten der deutschen Renaissance, wie sie auch hier grassiert, mündlich ein Mehreres." (Text

oben) |A78|

538/1
August Thierschs Studie 'Die Proportionen in der Architektur' (Handbuch der Architektur; herausgegeben von Josef Durm, IV. Teil, 1. Halbband, 1883, S. 38-77) bildet in der 'Baukunst der Renaissance in Italien' seit der dritten, von H. Holtzinger bearbeiteten Auflage von 1891 den Haupttext des Paragraphen 57, 'Die Verhältnisse'. Burckhardts Text ist ausschnittweise noch in den 9 Zeilen der Einleitung und den 19 Zeilen der Schlußabsätze erhalten. - Eine Würdigung und wesentliche "Erweiterung" findet die Studie Thierschs in einem Aufsatz *Wölfflins* 'Zur Lehre von den Proportionen' von 1889 (jetzt in: Wölfflin, Kleine Schriften, 1946, S. 48-50), in dem die Fassaden von Santa Maria Novella in Florenz, der Cancelleria und der Villa Farnesina in Rom mit der Komposition griechischer Tempelfronten verglichen werden. - Der Aufsatz von *Erwin Panofsky:* Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung' (1921), ist jetzt zugänglich in den beiden Sammlungen von Schriften Panofskys: 'Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft', 1964, und 'Sinn und Deutung in der bildenden Kunst', 1975, (Meaning in the Visual Arts, New York 1957). - In *Rudolf Wittkowers* 'Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus', 1969, behandelt der letzte (vierte) Teil 'Das Problem der harmonischen Proportion in der Architektur', darin der (hier in der Anm. 412/1 genannte) 4. Abschnitt: 'Musikalische Harmonien und die bildenden Künste'. S. auch die beiden Exkurse im 'Anhang': 'Das Problem der kommensurablen Maßverhältnisse während der Renaissance' und 'Bibliographische Bemerkungen zur Proportions-Theorie' (S. 126-130, S. 167-169). (Burckhardt wird hier, im Zusammenhang mit Thiersch, S. 128f. erwähnt.) - Als ein jüngerer Beitrag sei hier noch der Vortrag von *Paul von Naredi - Rainer* genannt: Raster und Modul in der Architektur der italienischen Renaissance, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 23, 1978, S. 139-162. (Text oben)

542/1
S. die hier in der Anm. 424/1 unter II genannten Schriften von *L. H. Heydenreich* (1931), *Hans Kauffmann* (1941) und *Ursula Schlegel* (1980). (Text oben) |A79|

544/1
Manetti schreibt: "Fece pensiero di ritrovare 'l modo de' murari eccellenti e di grand' artificio degli antichi e le loro proporzioni musicali, e con agevolezza, e con rispiarmi, dove si potevano fare sanza mancamenti." (In der Ausgabe Holtzinger, hier Anm. 424/1, S. 16.) (Text oben)

545/1
"Medialwert": nach *Martin Gosebruch,* Florentinische Kapitelle ... (1958) (s. hier Anm. 424/1, unter II), S. 104 (in einem Vergleich des Innenraums von S. Croce mit dem von San Lorenzo). (Text oben)

558/1
S. dazu: *Georg Kauffmann* in dem Reclam-Kunstführer 'Florenz', S. 298-300. (Text oben)

566/1
Für *"die mehr als hundertjährige Blüte" der Dekoration der Renaissance* wird man nach diesem Teil des Baukunst-Buches Burckhardts in *Jacopo della Quercias* "Grab der Ilaria del Carretto im Dom von Lucca" von 1413 (für Burckhardt "das frühste Werk der entschiedenen Renaissance"; § 135, S. 204) die untere Grenze sehen dürfen, in *Sebastiano Serlios* "Rahmen um Tizians Porträt Frans I." (1539) und den Decken-Entwürfen seines "Sammelwerkes" 'dell' architettura' ("die erste Ausgabe in Folio, Venedig seit 1540"; § 31, S. 42), die Burckhardt beide betont als ein letztes Zeugnis der "goldenen Zeit" dem Verfall, der "Ausartung" vorausstellt (§ 155, S. 244; § 158, S. 251; hier S. 263f. / 202f.), zwei Daten für die obere Grenze. - Zum Grabmal der Ilaria del Carretto von Jacopo della Quercia: Paul Schubbring, Die italienische Plastik des Quattrocento (Handbuch der Kunstwissenschaft) 1919, Tafel IX, S. 169-171; L. H. Heydenreich, 1972, Abb. 137, 138, S. 147f. (Text oben)

569/1
Heinrich Decker über die Dekorationen in der *Eingangshalle der Villa Madama:* "Ihren eigensten Zauber verdankt die Halle der Stuckdekoration des Giovanni da Udine (1487-1546), dessen Muscheln und Fruchtgehänge, dessen kleine mythologische Reliefs zusammen mit den eingefügten Wandgemälden Giulio Romanos ein harmonisches Ganzes von gewinnender Heiterkeit sind, - eine herrliche Weiterbildung des Dekorationssystems der Loggien (S. 282). (Text oben) |A80|

[A81] Anhang - zu § 15 und § 16 - :
'Die Baukunst der Renaissance in Italien'
Inhaltsverzeichnis
Die Vorworte von 1867 und 1878
Eine Kopie aus den Vorarbeiten

ERSTES BUCH: ARCHITEKTUR

I. Kapitel: Der monumentale Sinn der italienischen Architektur3
§ 1. Der Ruhmsinn und die Stiftungen der Frömmigkeit . . .3
§ 2. Die Baugesinnung der Florentiner ... 4
§ 3. Die Baugesinnung der Sienesen 6
§ 4. Baugesinnung anderer Städte 7
§ 5. Denkweise der Gewaltherrscher
§ 6. Romagna, Mark und Umbrien9
§ 7. Monumentaler Sinn Papst Nikolaus V. 11
§ 8. Die übrigen Päpste bis auf Julius II 12
§ 9. Gesinnung des Privatbaues 13
§ 10. Die Gegenreformation 15

II. Kapitel: Bauherrn, Dilettanten und Baumeister 16
§ 11. Kunstgelehrte Bauherrn des 15. Jahrhunderts 16
§ 12. Baudilettanten des 16. Jahrhunderts 17
§ 13. Beratungen und Behörden 18
§ 14. Vielseitigkeit der Architekten i8
§ 15. Leben der Architekten - - - 20

III. Kapitel: Die Protorenaissance und das Gotische - - - 21
§ 16. Die Protorenaissance in Toscana und Rom 21
§ 17. San Miniato und das Baptisterium 23
§ 18. Eindringen und Machtumfang des Gotischen 24
§ 19. Charakter der italienischen Gotik 25
§ 20. Verhältnis zu den andern Künsten 26
§ 21. Der italienisch-gotische Profanbau 27
§ 22. Der spätere Haß gegen das Gotische 28
§ 23. Das Gotische zur Zeit der Renaissance 30

IV. Kapitel: Studium der antiken Bauten und des Vitruv . . 32
§ 24. Allgemeiner Charakter der Neuerung32
§ 25. Vernachlässigung der griechischen Baureste 33
§ 26. Studien des 15. Jahrhunderts nach den römischen Bauresten 34
§ 27. Studien des 16. Jahrhunderts 36
§ 28. Einfluß des Vitruv37

§ 29. Die spätem Vitruvianer 39 |A81|

V. Kapitel: Die Theoretiker
§ 30. Leon Battista Alberti
§ 31. Die Nachfolger bis auf Serlio
§ 32. Polifilo
§ 32a. Die Baulichkeiten in den Gemälden

VI. Kapitel: Die Formenbehandlung der Frührenaissance.. . .
§ 33. Unvermeidlichkeit des römischen Details
§ 34. Das Verhältnis zu den Zierformen
§ 35. Die Säule, der Bogen und das gerade Gebälk
§ 36. Die antiken Ordnungen im 15. Jahrhundert
§ 37. Die Halbsäulen und vortretenden Säulen
§ 38. Der Pilaster und das Kranzgesimse
§ 39. Die Rusticafassade von Florenz und Siena
§ 40. Die Rustica mit Pilasterordnungen
§ 41. Die Rustica außerhalb Toscanas
§ 42. Venedig und die Inkrustation
§ 43. Verhältnis der Inkrustation zu den Formen
§ 44. Oberitalien und der Backsteinbau
§ 45. Die Backsteinfassade
§ 46. Backsteinhöfe und Kirchenfassaden
§ 47. Die Formen des Innern
§ 48. Die Gewölbe der Frührenaissance

VII. Kapitel: Die Formenbehandlung des 16. Jahrhunderts. . .67
§ 49. Vereinfachung des Details 67
§ 50. Detailproben und Einwirkung der Festdekoration . . . 68
§ 51. Verstärkung der Formen 68
§ 52. Die dorische und falsch-etruskische Ordnung 71
§ 53. Das Dorische hei Bramante und Sansovino 72
§ 54. Vermehrung der Kontraste 74
§ 55. Die Gewölbe der Hochrenaissance 76
§ 56. Die Formen der Nachblüte 77
§ 57. Die Verhältnisse79

VIII. Kapitel: Das Baumodell 80
§ 58. Die Modelle der gotischen Zeit - - - 80
§ 59. Die Modelle der Frührenaissance 81
§ 60. Die Modelle der Hochrenaissance 83

IX. Kapitel: Die Komposition der Kirchen 84

§ 61. Mangel eines besondern kirchlichen Formensystems . . 84
§ 62. Wesen des Zentralbaues 85
§ 63. Die frühesten Zentralbauten der Renaissance 87
§ 64. Spätere Zentralbauten des 15. Jahrhunderts 88 |A82|
§ 65. Bramante und seine ersten Zentralbauten 91
§ 66. Bramante und S. Peter in Rom 92
§ 67. Andere Zentralbauten des 16. Jahrhunderts 99
§ 68. Sieg des Langbaues zugunsten der Fassaden 102
§ 69. Fassaden des L. B. Alberti 102
§ 70. Andere Fassaden der Frührenaissance 103
§ 71. Fassade der Certosa bei Pavia 105
§ 72. Fassaden der Hochrenaissance 106
§ 73. Fassaden der Nachblüte 107
§ 74. Innere Anlage der Langkirchen; Basiliken 109
§ 75. Flachgedeckte einschiffige Kirchen 112
§ 76. Einschiffige Gewölbekirchen 113
§ 77. Dreischiffige Gewölbekirchen 116
§ 78. Der Glockenturm der Frührenaissance 120
§ 79. Der Glockenturm des 16. Jahrhunderts 122
§ 80. Einzelne Kapellen und Sakristeien 122
§ 81. Das Äußere der Langkirchen 127
§ 82. Allgemeine Ansicht vom Kirchenbau 128
§ 83. Die Symmetrie des Anblickes 129

X. Kapitel: Klöster und Bruderschaftsgebäude 130
§ 84. Die Klöster im Norden und im Süden 130
§ 85. Übersicht des Klosterbaues 132
§ 86. I3ischofshöfe und Universitäten 154
§ 87. Bauten der geistlichen Bruderschaften 135

XI. Kapitel: Die Komposition des Palastbaues 136
§ 88. Rückblick auf den frühem Palastbau Italiens 136
§ 89. Entstehung gesetzmäßiger kubischer Proportionen . . . 137
§ 90. Wesen und Anfang des Palastes der Renaissance 138
§ 91. Der toscanische Typus - 140
§ 92. Einfluß des toscanischen Palastbaues142
§ 93. Der Palast von Urbino und die Bauten der Romagna . . . 143
§ 94. Der venezianische Typus - 145
§ 95. Rom und seine Bauherrn 146
§ 96. Die römischen Fassadentypen 147
§ 97. Römische Palasthöfe 150
§ 98. Die unregelmäßigen Grundpläne; die Zwischenstockwerke 152
§ 99. Die römischen Treppen 153

§ 100. Die Paläste bei Serlio 154
§ 101. Öffentliche Paläste; ihre Säle 156
§ 102. Der Hallenbau öffentlicher Paläste 157
§ 103. Sansovino und Palladio 158
§ 104. Die Familienloggien 159
§ 105. Palastbau der Nachblüte; das Äußere 160
§ 106. Palastbau der Nachblüte; das Innere 163

XII. Kapitel: Spitäler, Festungsbauten und Brücken 164
§ 107. Spitäler, Gasthöfe und Vergnügungsbauten 164
§ 108. Der Festungsbau 165
§ 109. Die Tore der Renaissance 166
§ 110. Die Brücken 168

XIII. Kapitel: Korrektionen und neue Stadtanlagen 168
§ 111. Nivellierung und Pflasterung i68
§ 112. Die Straßenkorrektionen 170
§ 113. Schicksal der Gassenhalle 171
§ 114. Der Platz im monumentalen Sinne 172
§ 115. Neue Städte und Quartiere 173

XIV. Kapitel: Die Villen 174
§ 116. Gattungen der Villen 174
§ 117. Weitere Theorie des Villenbaues 176
§ 118. Villen der Frührenaissance 177
§ 119. Villen der Hochrenaissance 179
§ 120. Villen der Nachblüte 184
§ 121. Villen der Barockzeit 185
§ 122. Bäder186

XV. Kapitel: Die Gärten 186
§ 123. Gärten unter der Herrschaft des Botanischen 186
§ 124. Eindringen des Architektonischen 187
§ 125. Antike Skulpturen und Ruinen 188
§ 126. Volle Herrschaft der Architektur 190
§ 127. Mitwirkung der mächtigem Vegetation 192
§ 128. Gärten von Venedig 192
§ 129. Gärten der Barockzeit 193

ZWEITES BUCH: DEKORATION

I. Kapitel: Wesen der Dekoration der Renaissance 197
§ 130. Verhältnis zum Altertum und zur gotischen Dekoration 197

§ 131. Das architektonische Element und die Flächenverzierung 198
§ 132. Übersicht der Ausdrucksweisen 200

II. Kapitel: Dekorative Skulptur in Stein 200
§ 133. Bedeutung des weißen Marmors 200
§ 134. Die Arabeske 201
§ 135. Siena und Florenz 203
§ 136. Das übrige Italien 205
§ 137. Dekorativer Geist des 16. Jahrhunderts 208 |A84|
§ 138. Das Grabmal und der Ruhm 210
§ 139. Die Grabmäler der Reichen und Vornehmen 212
§ 140. Die wichtigsten Gräbertypen 213
§ 141. Nebentypen der Grabmäler 216
§ 142. Grabmäler des 16. Jahrhunderts 218
§ 143. Der isolierte Altar und die an die Wand angelehnte Aedicula 219
§ 144. Der Wandaltar 220
§ 145. Der Altar des 16. Jahrhunderts 221
§ 146. Lettner, Kanzeln, Weihbecken, Kamine usw. 222
§ 146a. Die Brunnenverzierung 224

III. Kapitel: Dekoration in Erz 231
§ 147. Die Technik und die größten Güsse 231
§ 148. Pforten und Gitter 232
§ 149. Leuchter und verschiedene Gegenstände 234

IV. Kapitel: Arbeiten in Holz 236
§ 150. Abnahme der Bemalung seit dem 14. Jahrhundert. . . 236
§ 151. Stellung der Intarsia 237
§ 152. Die Intarsia nach Gegenständen 238
§ 153. Das Schnitzwerk der Chorstühle 241
§ 154. Hölzerne Pforten und Wandbekleidungen 242
§ 155. Altareinfassungen 244
§ 156. Die Möbel 245
§ 157. Das Prachtbett und die Truhe . . 247
§ 158. Die geschnitzte Flachdecke 249
§ 159. Die Flachdecke mit Malerei 251

V. Kapitel: Fußböden; Kalligraphie 252
§ 160. Der Fußboden in harten Steinen, Marmor und Backstein 252
§ 161. Die Inskriptionen und die Schönschreiber 254

VI. Kapitel: Die Fassadenmalerei 255
§ 162. Ursprung und Ausdehnung 255

§ 163. Die Besteller 256
§ 164. Darstellungsweisen der Fassadenmaler 257
§ 165. Aussagen der Schriftsteller 260
§ 166. Gegenstände der Fassadenmalerei 261
§ 167. Ausgang der Fassadenmalerei 263
§ 168. Skulptur und Malerei der Wappen 264

VII. Kapitel: Malerei und Stukkierung des Innern 265
§ 169. Friese und Wanddekorationen 265
§ 170. Dekorative Bemalung von Bauteilen 267
§ 171. Gewölbemalerei der Frührenaissance 268 |A85|
§ 172. Gewölbemalerei der peruginischen Schule . 270
§ 173. Die ersten Stukkaturen 271
§ 174. Einwirkung der antiken Grottesken 272
§ 175. Raffael und Giovanni da Udine 273
§ 176. Giulio Romano und Perin del Vaga 275
§ 177. Der weiße Stukko 276
§ 178. Spätere Dekorationsmalerei und Stukkatur 277
§ 179. Verfall der Gattung 278

VIII. Kapitel: Goldschmiedearbeit und Gefäße 279
§ 180. Allgemeine Stellung dieser Kunst 279
§ 181. Kirchliche Arbeiten der Frührenaissance 280
§ 182. Weltliche Arbeiten der Frührenaissance 282
§ 183. Goldschmiedekunst der Hochrenaissance 284
§ 184. Gefäße aus Stein und Kristall 285
§ 185. Schmuck, Waffen und Siegel 286
§ 186. Majoliken und andere irdene Gefäße 287

IX. Kapitel: Dekorationen des Augenblickes 289
§ 187. Feste und Festkünstler 289
§ 188. Festdekorationen der Frührenaissance 290
§ 189. Feste des 16. Jahrhunderts 292
§ 190. Der Triumphbogen 293
§ 191. Die Festskulptur - 294
§ 192. Der Theaterbau 295
§ 193. Die Scena 296
§ 194. Künstlerische Absicht der Scena 297
§ 195. Feuerwerk und Tischaufsätze 300 |A86|

VORWORT ZUR ERSTEN AUSGABE DER »GESCHICHTE DER NEUEREN BAUKUNST« VON J. BURCKHARDT UND W. LÜBKE

1867

Acht Jahre nach dem zu frühen Hinscheiden Franz Kuglers folgt hiemit endlich ein letzter Band zu seiner »Geschichte der Baukunst«; eine Zögerung, welche sich wohl schon entschuldigen ließe durch die Sorgen und Bedenken, die sich an die Vollendung eines so imposanten Werkes wie dasjenige Kuglers knüpfen mußten. Dazu hat die Behandlung der Epoche, mit welcher wir es zu tun hatten, ihre besondere Schwierigkeit darin, daß für dieselbe nur vereinzelte Vorarbeiten vorhanden sind, indem die Kunstgeschichte diese Partien bis vor kurzem teils mit Gleichgültigkeit, teils gar mit Geringschätzung übersehn zu dürfen glaubte. Die moderne Architektur, wie sie seit dem 15. Jahrhundert sich entwickelt hat, wird meistenteils heute noch mit derselben Nichtachtung behandelt, welche ehemals, als die antike Kunst ausschließlich die Geister erfüllte, die Werke des Mittelalters traf. Daher kommt es, daß der 13earbeiter dieser Epoche die Materialien, aus denen er seinen Bau aufführen soll, zum guten Teil mit eigenen Händen brechen, zubereiten und herbeitragen muß.

Wir haben uns nun so in die Arbeit geteilt, daß der eine von uns (J. B.) die Darstellung der Architektur und Dekoration der italienischen Renaissance, der andere (\W. L.) die Geschichte der außeritalienischen Renaissance und des gesamten Bauschaffens der späteren Epochen liefert. Der erste Teil ließ sich nur in systematischer Anordnung so behandeln, daß die planvoll bewußte Entwicklung der Kunst durch anderthalb Jahrhunderte hindurch zu einem neuen, konsequenten Stil dem Leser klar gemacht wurde. Für den zweiten Teil dagegen tritt die geschichtliche Anordnung in ihr Recht, denn die übrigen Länder empfingen stoßweise von Italien aus Anregung, die sie mit den Überlieferungen der eigenen Kunst- und Lebensgewohnheiten zu einer vielfach anziehenden, wenngleich nichts weniger als einheitlich durchgebildeten Bauweise verschmolzen.

Außerdem hat der eine Mitarbeiter (W. L.) auch den ersten Teil durchgesehn, einzelne Nachträge hinzugefügt und die sämtlichen Illustrationen des ganzen Werkes besorgt.

***

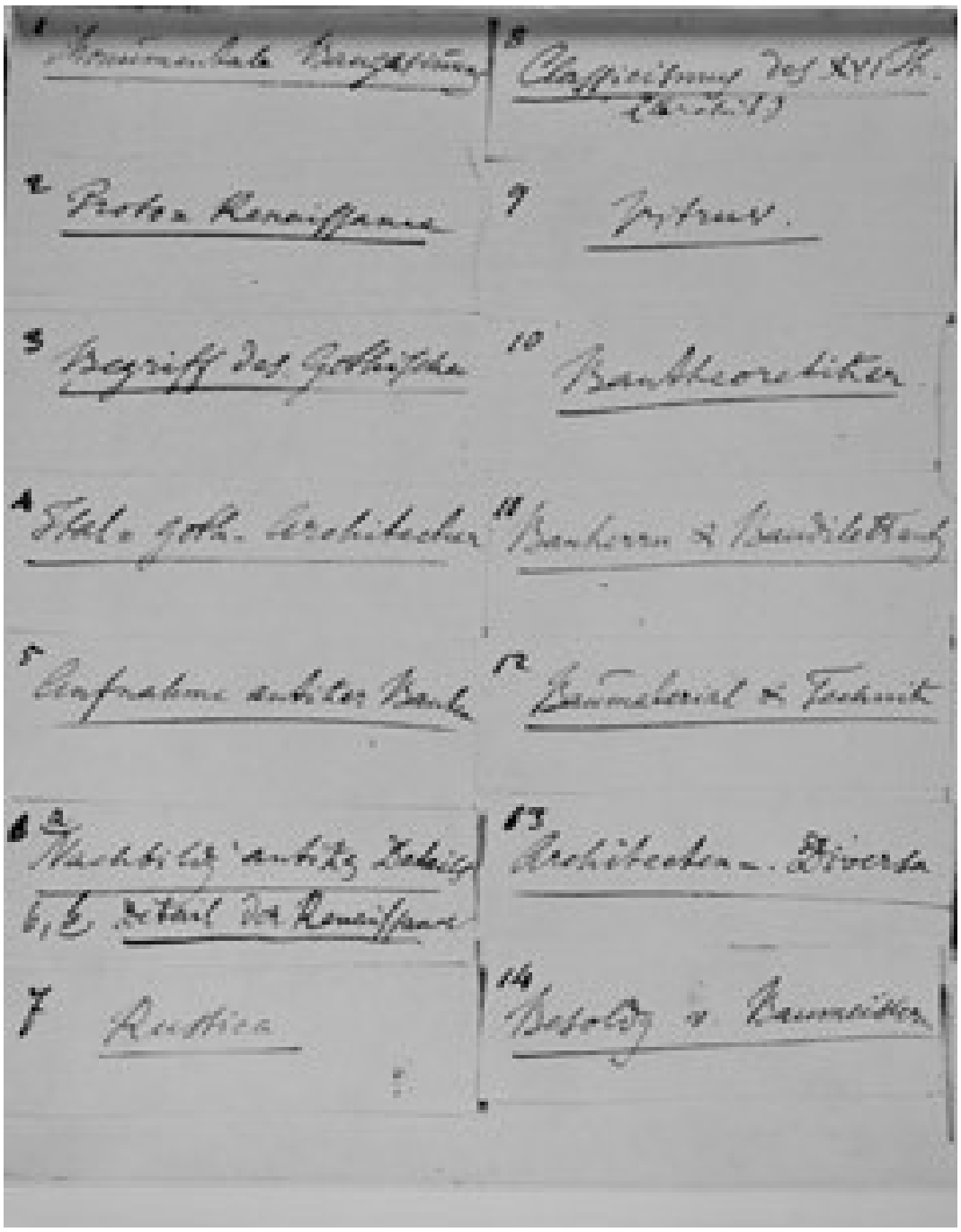
W. Lübke
J. Burckhardt |A87|

[A88]
VORWORT ZUR»GESCHICHTE DER RENAISSANCE 1N ITALIEN«VON J. BURCKHARDT

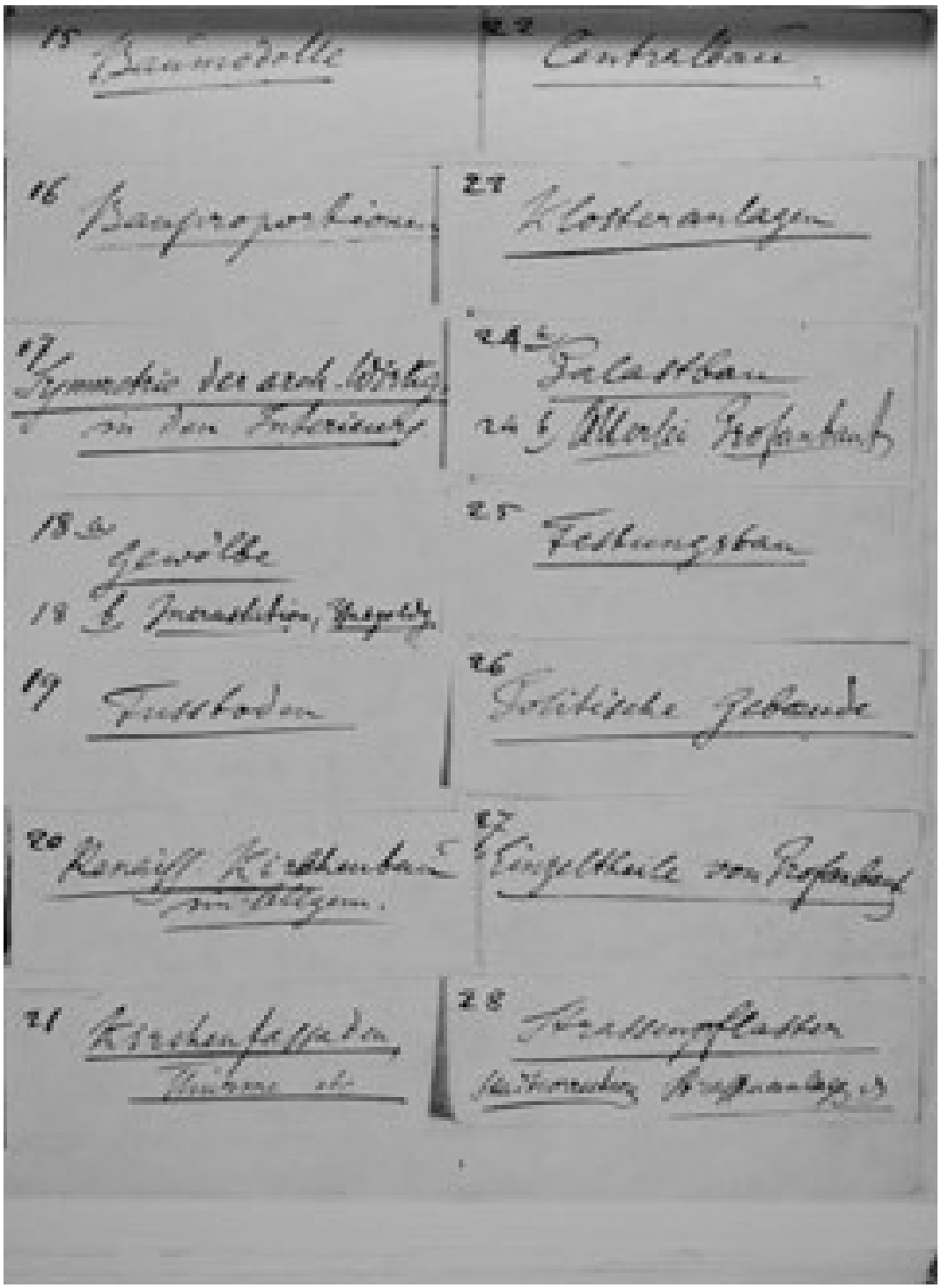
(Zweite, vom Verfasser selbst durchgesehene und vermehrte Auflage)

1878

Das Werk, welches im Jahre 1867 als Teil und Fortsetzung von *Franz Kuglers* Geschichte der Baukunst erschien, tritt hier mannigfach berichtigt und mit einem sehr viel größeren Reichtum von Illustrationen ans Licht. Der Verfasser glaubte, es sei wünschbar, daß neben die erzählende Kunstgeschichte auch eine Darstellung nach Sachen und Gattungen trete, gleichsam ein zweiter systematischer Teil, wie dies seit Winckelmann mit der Kunst des klassischen Altertums geschehen. Es ergeben sich bei einer solchen parallelen Behandlung des Zusammengehörenden manche Resultate, welche die nach Künstlern erzählende Geschichte nicht zu betonen pflegt. Die Triebkräfte, welche das Ganze der Kunst beherrschten, die Präzedentien, von welchen der einzelne Meister bei seinem Schaffen bedingt war, treten hier in den Vordergrund, während die Künstlergeschichte den großen Vorzug behaupten wird, die Individualitäten in ihrer Macht und Fülle schildern zu dürfen. Vielleicht ließe sich die hier vorliegende Arbeit auch durch ihre Kürze rechtfertigen, indem sie den wesentlichen Kunstgehalt einer Periode in einen kleinern Umfang zusammendrängt, als dies die Künstlergeschichte vermag. Dein Verfasser hat sich übrigens sehr klar die Wahrheit aufgedrängt, daß, wer in der Kunst nicht einmal Dilettant ist, diese Art von paralleler Forschung und Darstellung immer nur bis zu einem mäßigen Ziele führen kann, und daß Forscher, welche zugleich mit der Ausübung der Kunst vertraut sind, dieselbe mit ganz anderem Erfolge fördern würden. |A88|



[A 89]Vorarbeiten zur "Kunst der Renaissance". II. Stufe: Zusammengeklebte Notizen, nach Sachen geordnet (nach dem 10. August 1858). Kapitelüberschriften (das erste der sechs Übersichtsblätter mit zus. 170 Titeln) |A89|



[A 90] nach: Kaegi, Band IV (Text: S. 226f.) |A90|

Vorlagen der Abbildungen

'Titelbild': Kaegi IV, Abb.3, neben S. 24 (s. S.XIII).

Zu § 8 (Rubens)
'Jacob Burckhardt: Rubens. Eine Rubens-Monographie.' Mit einer Einführung von Wilhelm Waetzoldt (Der Text des Burckhardt-Kapitels aus Waetzoldts 'Deutsche Kunsthistoriker'), hg.v. Heinrich Jaspert, Berlin: Safari-Verlag, 1942. (Danach hier die Bildseiten B 1, 2, 3, 4, 7, 8, 10.) Gustav Glück: Die Landschaften des P. P. Rubens. Mit einleitendem Text von Jacob Burckhardt (Ausschnitte aus den 'Erinnerungen aus Rubens'), Wien 1940. (Danach hier die Bildseiten B 11, 12, 13, 14.) Erich Hubala (Anm. 116/1). Abb.31 (hier B 6). Theodor Hetzer: Die Fresken Tiepolos in der Würzburger Residenz (Aufnahmen von Erich Kirsten), 1943. Taf.3 (B 9).

Zu § 13 b (Drei Architekturbeispiele)
Kurt Hielscher: Italien. Landschaft und Baukunst, 1939. T.204 (B 15/1).
L. Curtius/A. Nawrath: Das antike Rom, 1944. S. 146 (B 15/2). Herbert Koch: Römische Kunst, Weimar 1949. T.8 (B 16/1). Vagn Poulsen: Römische Bauten, 1964 (Blaue Bücher). T:62 (B 16/2).
Werner Gross (Anm. zu S. 221/1). S. 177 (B 17), S. 134 (B 18). Heinrich Decker (Anm. zu S. 424/1, unter I). Abb.242 (B 19), Kaegi III. Abb.6, neben S. 96 (s. S. XVIII) B W).

Zu § 14 d (Ghirlandajo)
Richard Hamann: Die Frührenaissance der italienischen Malerei, 1909. Abb.20 (B 21/1), 70 (B 21/2), 57 (B 22/1), 62 (B 23/1). P. Stefano Orlandi O. P.: Kunstgeschichtlicher Führer durch Santa Maria Novella, Florenz 1980. Abb. 15 (B 22/2). Heinrich Decker (s.o.). Abb.5 (B 23/2), 12 (B 24). |A91|

Zu §§ 15 und 16 ('Baukunst der Renaissance in Italien') (bei allen in der Anm. zu 424/1 verzeichneten Titeln sind hier nur die Verfassernamen angeführt.)
Heinrich Decker. Abb.9 (B 32/1), 10 (B 33/3), 66 (B 40/1), 109 (B 33/4), 201 (B 33/1), 259 (8 33/2), 279 (B 45/2), 280 (B 45/3).
Fanelli. Abb.55, 56 (B 25), 54 (B 26), 67 (B 28), 80 (B 30). Ursula Schlegel. Abb.7 und 8 (B 27).
E. Battisti. Abb.74 (B 29).
Merian: Florenz. (9, 1956). S. 17 (B 32/2).
Merian: Florenz.. (22, 1969). S. 29 (B 31).
Erich Hubala (1968). Abb. S. 22 (B 36/2).
Hans Willich. Abb. 117 (B 37/1).
Christoph Luitpold Frommel: Der römische Palastbau der Hochrenaissance (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd.21), 1973, Bd. III, S. 161 und 165 (B 37/2, B 38/2). Heinrich Wölfflin(1888/1961). T. 12 (B 38/1).

Mario Bucci: La basilica di Santa Croce (Forma e colore), Florenz 1965. T. 19 (B 39).
D. Redig de Campos (Vatikan). Abb.57 (B 45/1), 59 (B 46).
Nach der 7. Auflage der 'Baukunst der Renaissance in Italien', 1924 (einer unveränderten Wiederholung der 5. Auflage von 1912), in der Bearbeitung von Heinrich Holtzinger, die folgenden Holzschnitt-Kopien: Abb.24 (B 34/1), 25 (B 34/3), 317 (B 35/1), 57 (B 35/2), 269 (B 39/2), 328 (B 41), 326 (B 42), 324, 325 (B 43, 44).

Bei den Abbildungs-Versuchen muß der Verfasser in dieser Manuskript-Kopie den Leser um besondere Nachsicht bitten. Sie sollen nach Möglichkeit nur der Erinnerung helfen. Das gilt zumal von den Rubens-Beispielen (die größtenteils der Alten Pinakothek zugehören).

Tübingen, 25. September 1984

Dieter Jähnig |A92|

Abbildungen

[B 0] Jacob Burckhardt geht zum Kolleg, 1878 |B0|

[B 1] Rubens: Kreuzaufrichtung. Um 1610, Antwerpen. Kathedrale (Text oben) |B1|

[B 2] Rubens: Anbetung der Könige. Vollendet 1624. Antwerpen. Museum (Text oben) |B2|

[B 3] Rubens: Die Amazonenschlacht. Um 1615. München. Alte Pinakothek (Text oben) |B3|

[B 4] Rubens: Christus und die reuigen Sünder. Um 1620. München. Alte Pinakothek (Text oben) |B4|

[B 5] Rubens: Der hl. Ambrosius, welcher den Kaiser Theodosius von der Schwelle der Kirche abweist. Wien. Kunsthistorisches Museum (Text oben) |B5|

[B 6] Rubens: Ankunft der Maria Medici in Marseille, Farbskizze 1623. München. Alte Pinakothek (Text oben) |B6|

[B 7] Rubens: Der Raub der Töchter des Leukippos. Um 1618. München. Alte Pinakothek (Text oben) |B7|

[B 8] Rubens: Löwenjagd. Um 1616-1617. München. Alte Pinakothek (Text oben) | B8|

[B 9] Tiepolo: Ausschnitt aus dem Deckenfresko im Kaisersaal der Würzburger Residenz (1751) (Text oben) |B9|

[B 10] Rubens: Allegorie des Krieges. 1638. Florenz. Galleria Pitti
B10, 13 und 14: mit Bezug auf S. 21 c4 (Band II) |B10|

[B 11] Rubens: Nach dem Gewitter. Um 1630. London. Slg. Mrs. O. Gutekunst (Text oben) |B11|

[B 12]Rubens: Landschaft mit Hirt und Herde. Um 1638. London, Nat. Gallery (Text oben) |B12|

[B 13] Rubens: Heimkehr vom Felde. 1635/40. Florenz. Galerie Pitti (Text oben) | B13|

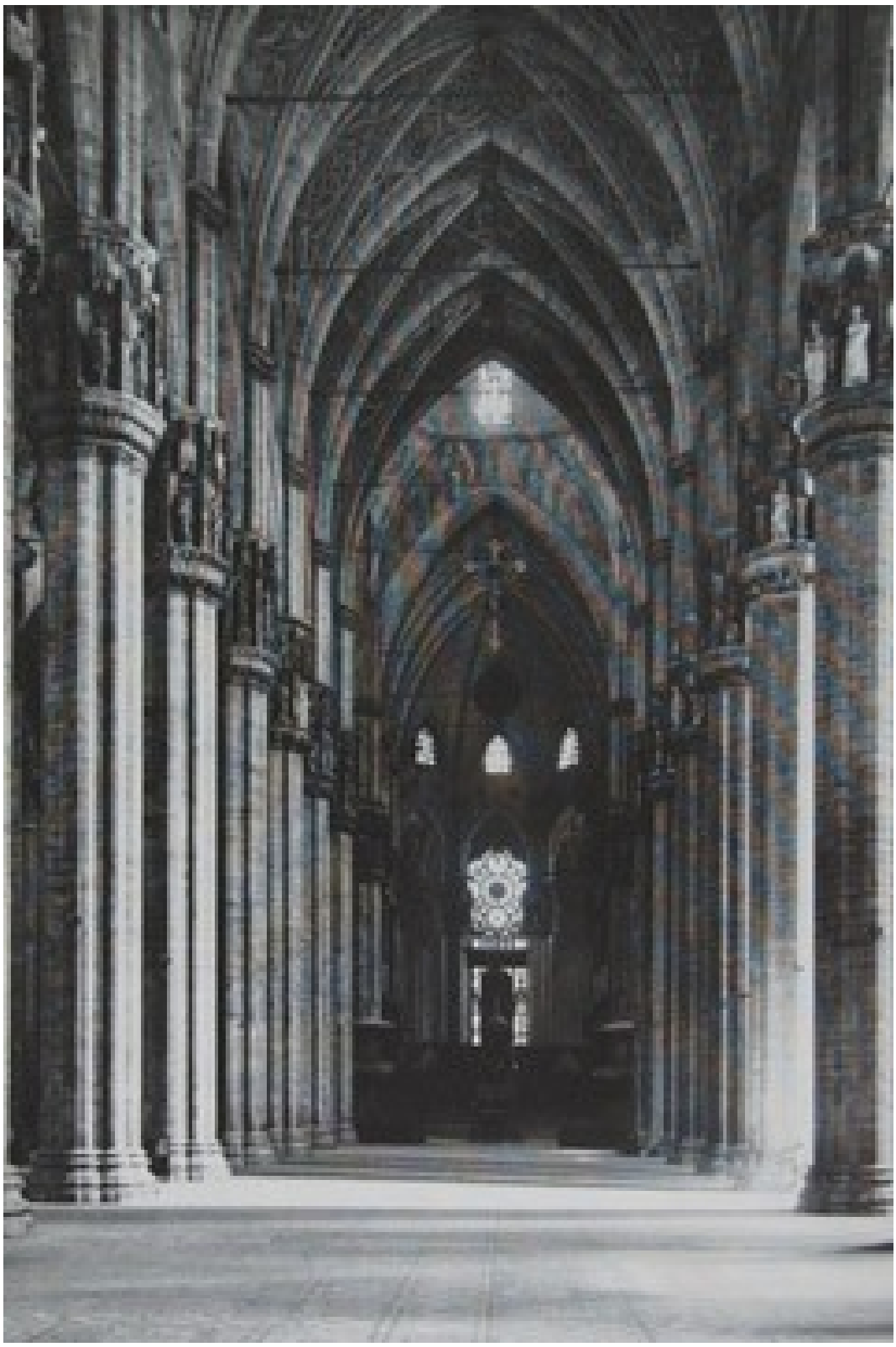
[B 14] Rubens: Ankunft des Odysseus bei den Phäaken. Um 1634. Florenz. Galerie Pitti |B14|

[B 15/1] Der Poseidontempel in Paestum (Text oben)

[B 15/2] Das Pantheon in Rom (Text oben) |B15|

[B 16/1] Das Innere des Pantheon (Stich des Antonio Sarti, 1829) (Text 1 oben; Text 2 oben)

[B 16/2] Blick durch die antike Bronzetür (mit der Teilrekonstruktion der ursprünglichen Dekoration der Mittelzone) (Text 1 oben; Text 2 oben) |B16|



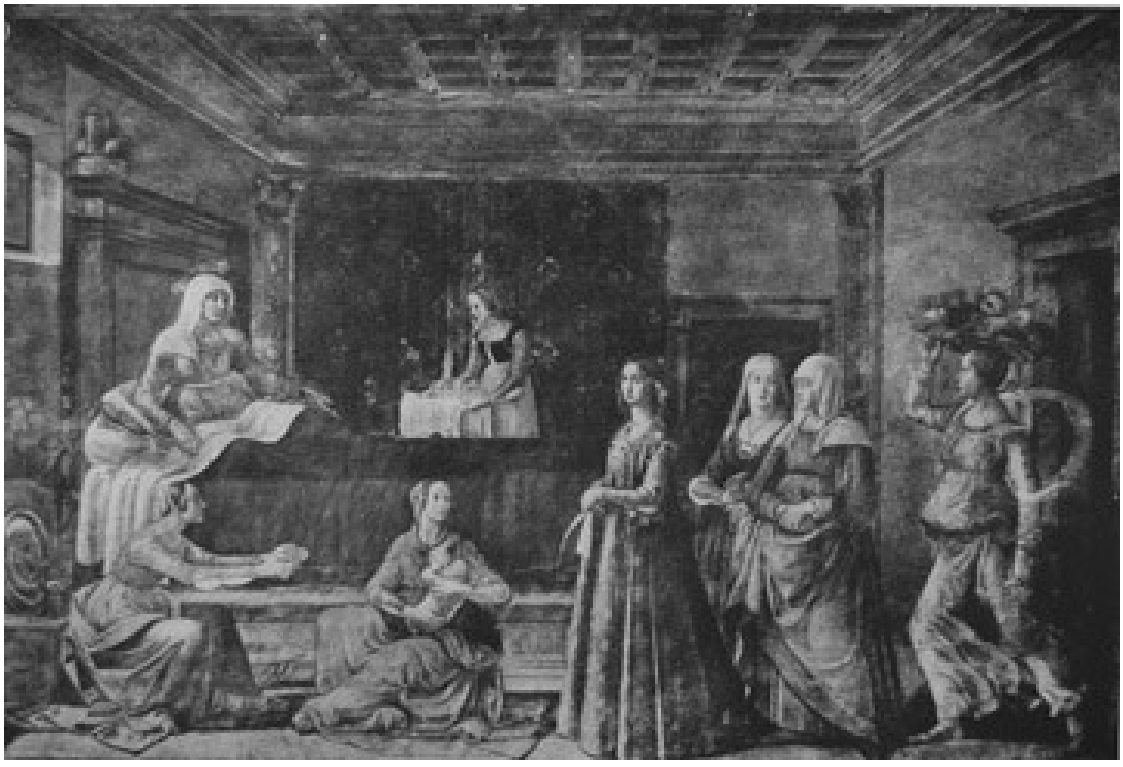
[B 17] Dom von Mailand (Beginn 1386) (Text oben) |B17|

[B 18] Dom von Florenz (Langhaus: 2. Viertel des 14. Jahrh.) (Text oben) |B18|

[B 19] Kuppel von Sankt Peter (Text 1 oben; Text 2 oben) |B19|

[B 20] "San Pietro, 13. Oktober 1847" (aus einem Skizzenbuch der zweiten Romreise) (Text 1 oben; Text 2 oben) |B20|

[B 21/1] 1 Botticelli: Der Frühling (Text 1 oben; Text 2 oben)



[B 21/2] 2 Ghirlandaio: Geburt Johannes des Täufers (Florenz, S. Maria Novella) (Text 1 oben; Text 2 oben) |B21|

[B 22/1] 3 Ghirlandaio: Anbetung der Hirten. Florenz. Altartafel in der Capella Sassetti, S. Trinità (Original jetzt in der Accademia) (Text oben)

[B 22/2] 4 Ghirlandaio: Erscheinung des Engels vor Zacharias im Tempel (Florenz, S. Maria Novella) (Text 1 oben; Text 2 oben) |B22|

[B 23/1] 5 Ghirlandaio: Papst Honorius III. bestätigt die Ordensregel des Heiligen Franz (Florenz, S. Trinità) (Text oben)

[B 23/2] Detail aus 5 (Lorenzo und Francesco Sassetti) (Text oben) |B23|

[B 24] 7 S. Trinità, Capella Sassetti. Mit der Altartafel und den Fresken aus der Franziskus-Legende von Ghirlandaio, 1479-1486. (Mittelfeld: Die Stigmatisation) (Text 1 oben; Text 2 oben) |B24|

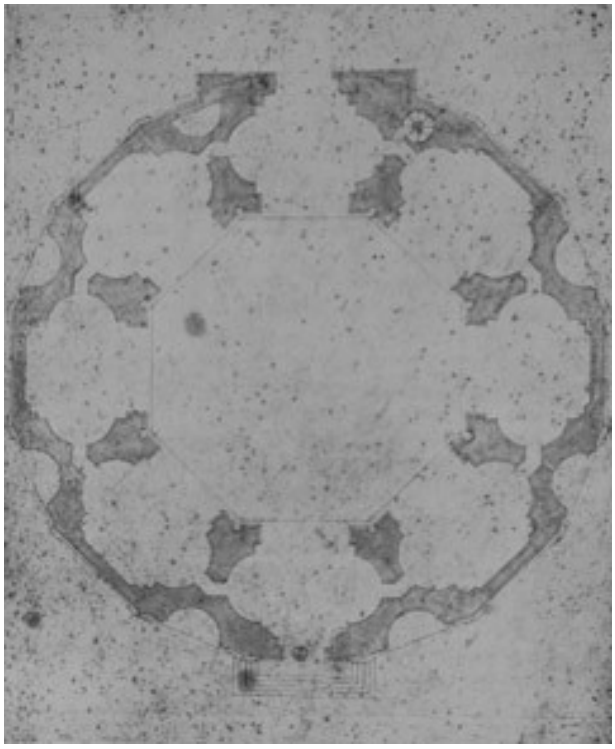
[B 25/1] Kuppel des Doms von Florenz: Detailansicht einer der Nischen der Exedren (Text)

[B 25/2] Kuppel des Doms von Florenz: Eine der Exedren (Text) |B25|

[B 26] Kuppel des Doms von Florenz: Die Laterne
(von Giottos Campanile aus) (Text) |B26|

Abb. 8. Florenz, S. Maria degli Angeli, Aufriß-Rekonstruktion (nach G. Marchini)

[B 27/1] Florenz.S. Maria degli Angeli. Aufriß-Rekonstruktion (nach G. Marchini) (Text oben)

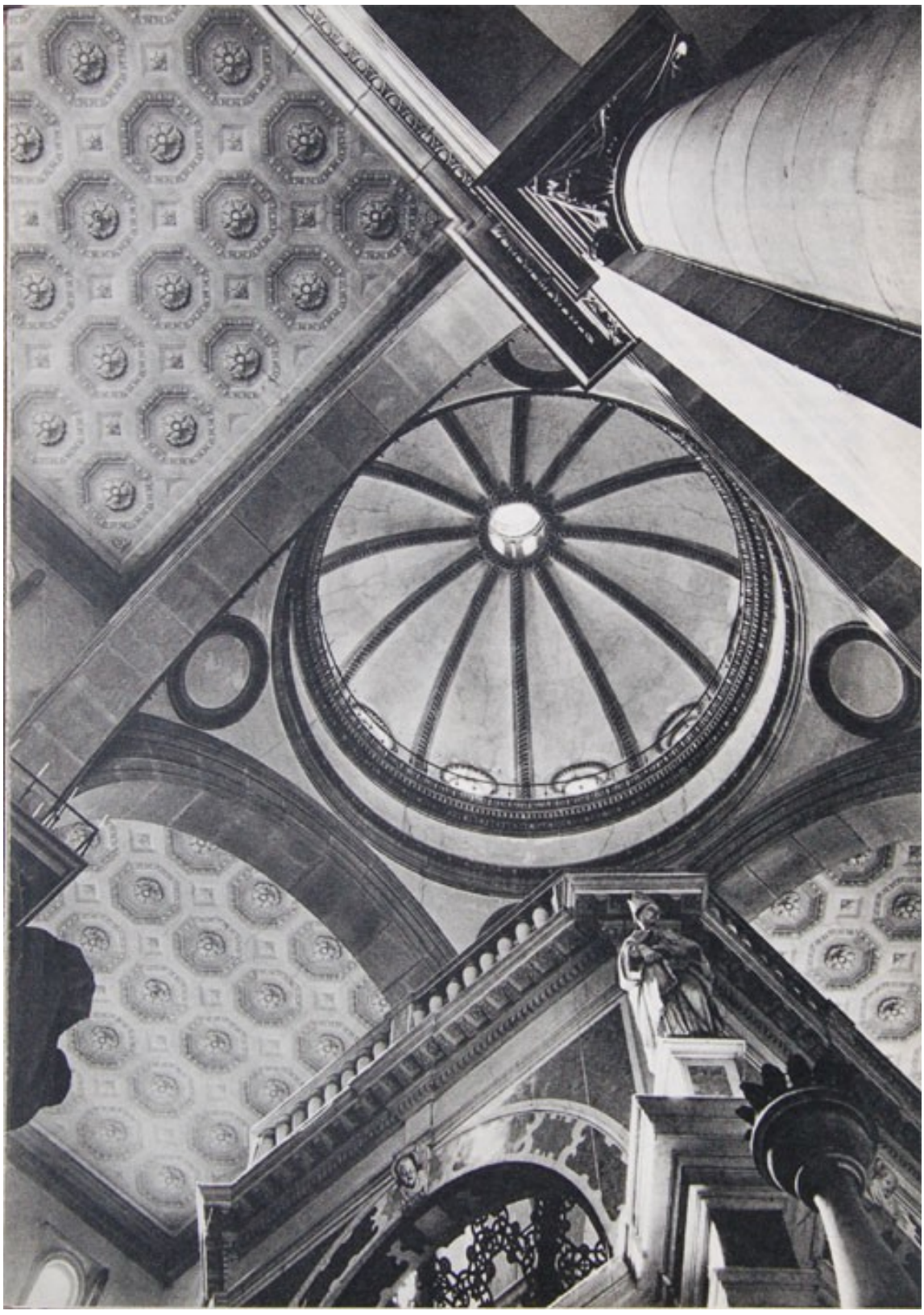


[B 27/2] Florenz.S. Maria degli Angeli. Grundriß (Uffizien, Gab. Dis. 2981 A) Brunellesci (1434) (Text 1 oben; Text 2 oben) |B27|

[B 28] Brunellesci: Findelhaus (ab 1419), Teilansicht des Portikus (Text 1 oben; Text 2 oben) |B28|

[B 29] Filippo Brunellesci (1377-1446): S. Lorenzo, Alte Sakristei, Florenz. 1419-1428. Blick auf die Wand des Chors von unten (Text oben) |B29|

[B 30] Filippo Brunellesci (1377-1446): S. Lorenzo, Alte Sakristei, Florenz. 1419-1428 (Text oben) |B30|



[B 31] Brunellesci: S. Spirito (Plan 1428) (Text oben) |B31|

[B 32/1] Pazzi-Kapelle (ab 1429)
(Text 1 oben; Text 2 oben; Text 3 oben; Text 4 oben)

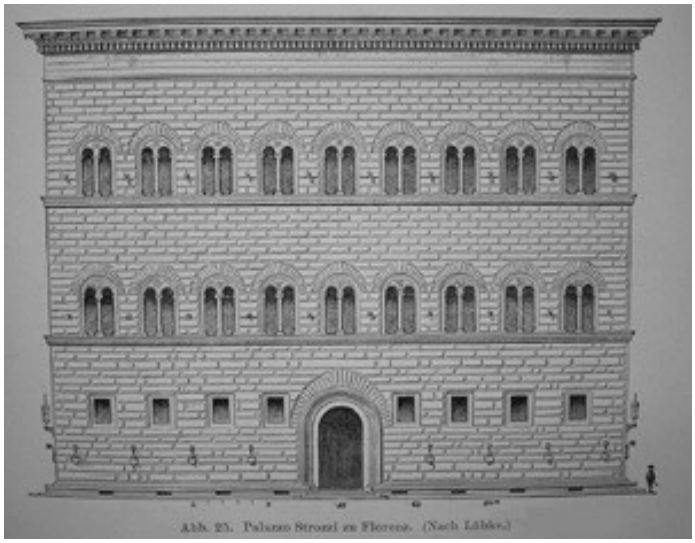
[B 32/2] S. Lorenzo (ab1425) (Text oben) |B32|

[B 33/1] S. Maria della Consolatione bei Todi (ab 1510) (Text1 oben; Text2 oben; Text3 oben)- [B 33/2] Bramante: Tempietto im Klosterhof von S. Pietro in Montorio (Rom) 1500-1502 (Text oben)

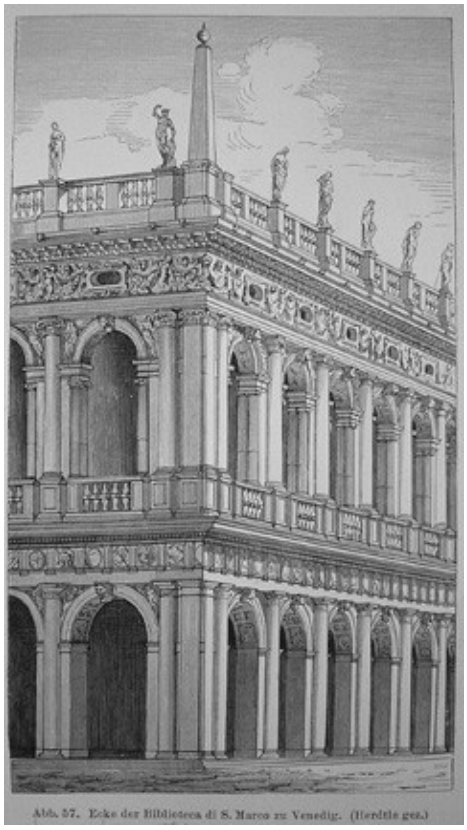
[B 33/3] Alberti: Fassade von S. Maria Novella (Florenz) 1470 (Text oben)
[B 33/4] Alberti: S. Andrea in Mantua (Plan 1470) (Text1 oben; Text2 oben) |B33|

[B 34/1] Palazzo Pitti, Florenz (Text oben)

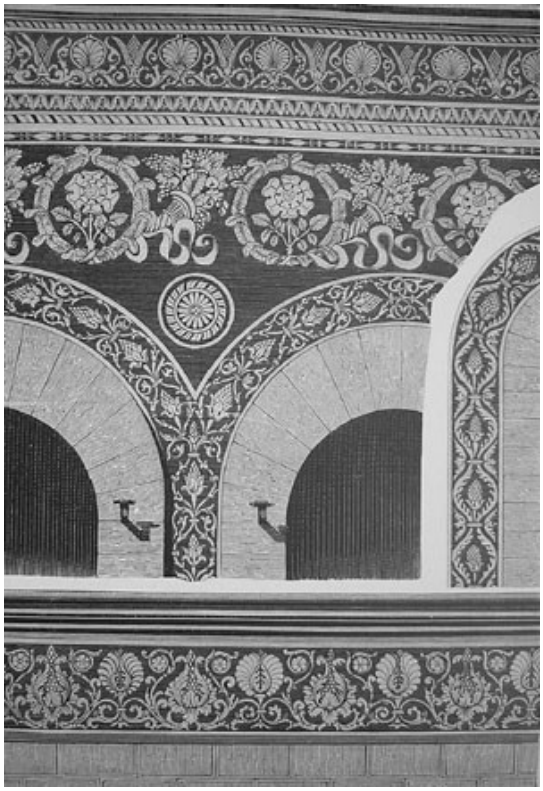
[B 34/2] Palazzo Pitti, Florenz (Text oben)



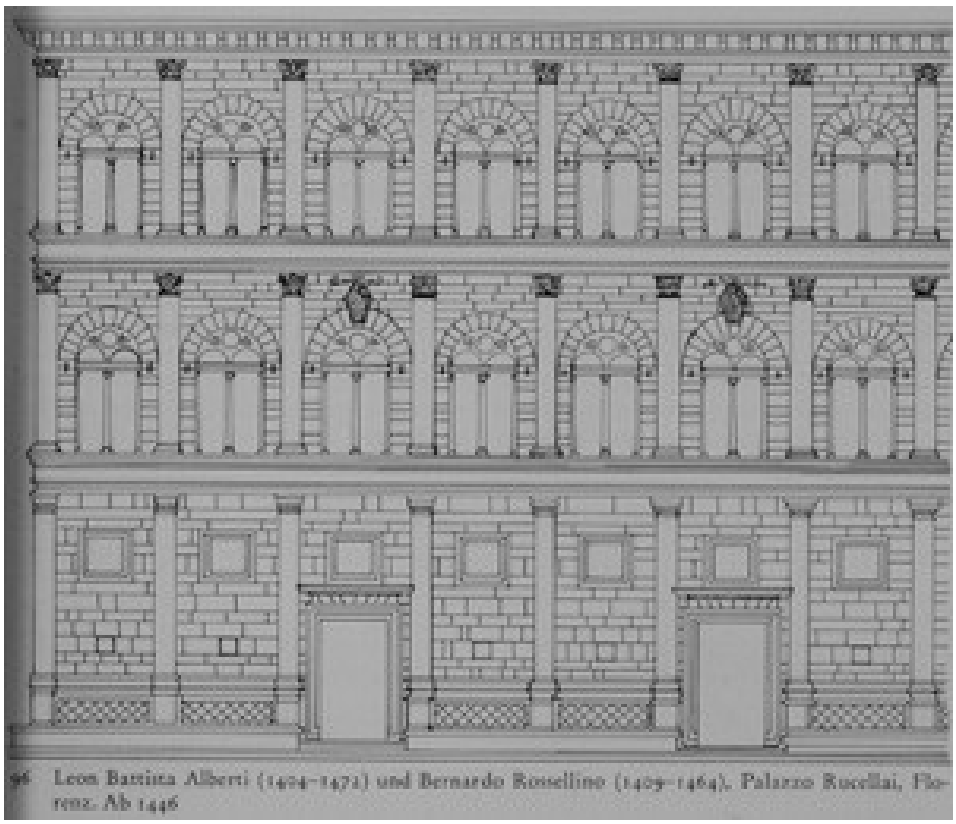
[B 34/3] Palazzo Strozzi, Florenz (Text oben) |B34|



[B 35/1] Ecke der Biblioteca di S. Marco zu Venedig (Text)

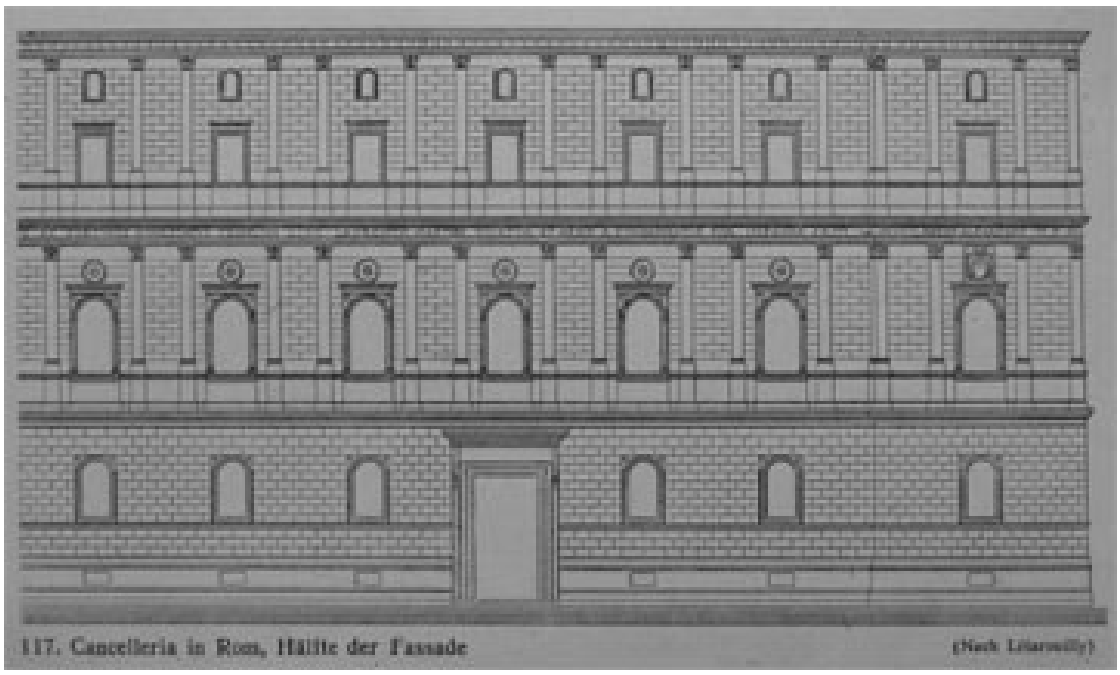


[B 35/2] Sgraffitofassade zu Florenz (Text1 oben; Text2 oben) |B35|

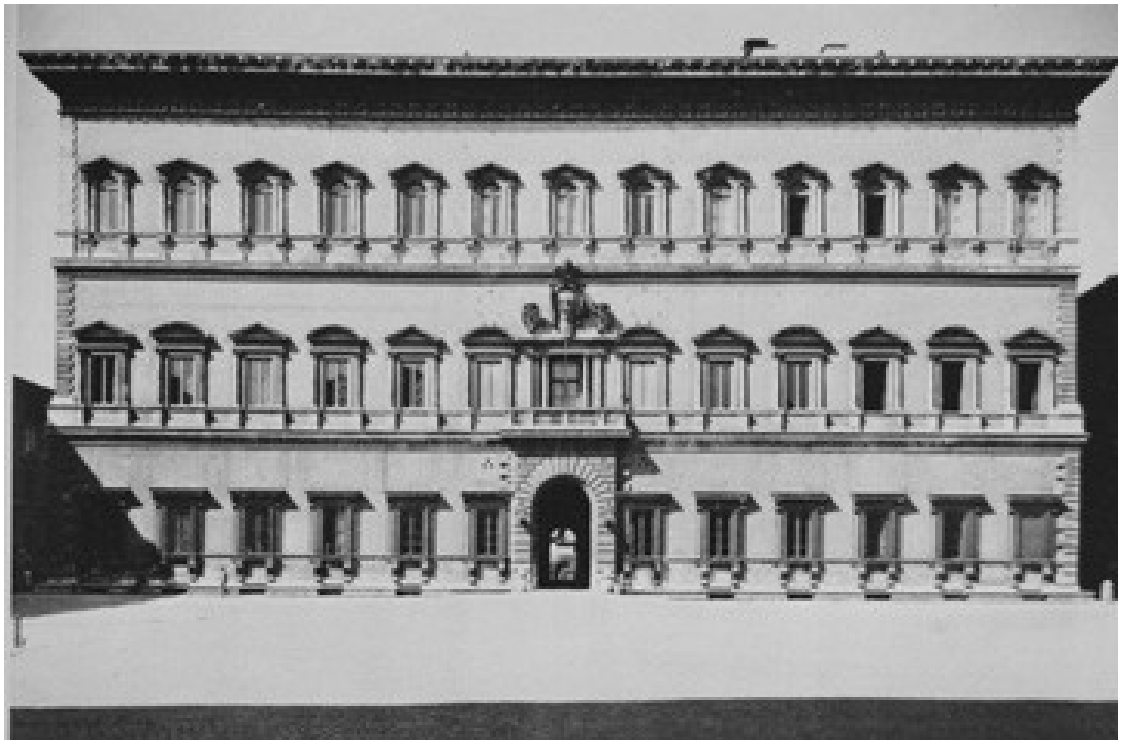


[B 36/1] Palazzo Ruccellai, Florenz (Text oben)

[B 36/2] Palazzo Ducale, Urbino (Federigo da Montefeldro), ab 1450, Innenhof (Text oben) |B36|



[B 37/1] Cancelleria in Rom, Hälfte der Fassade (Text oben)

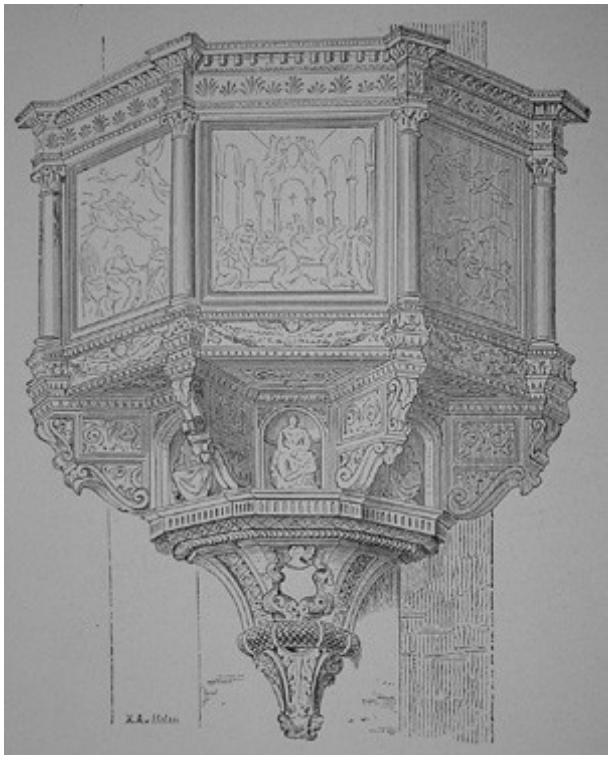


[B 37/2] Palazzo Farnese, Fassade (Text oben) |B37|

[B 38/1] Rom. Palazzo della Cancelleria, Hof (Text oben)

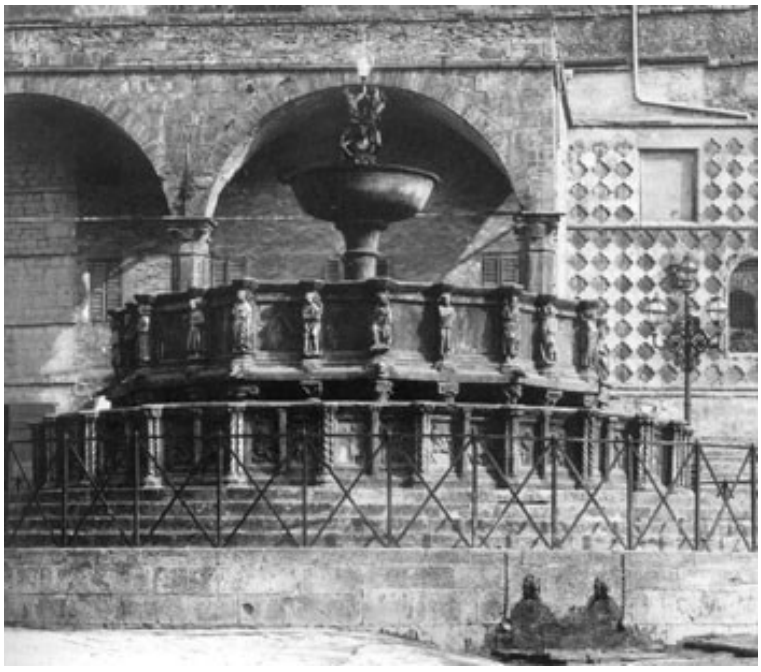
[B 38/2] Rom, Palazzo Farnese, Hof (Text oben) |B38|

[B 39/1] Florenz. S. Croce innen. (Text oben)

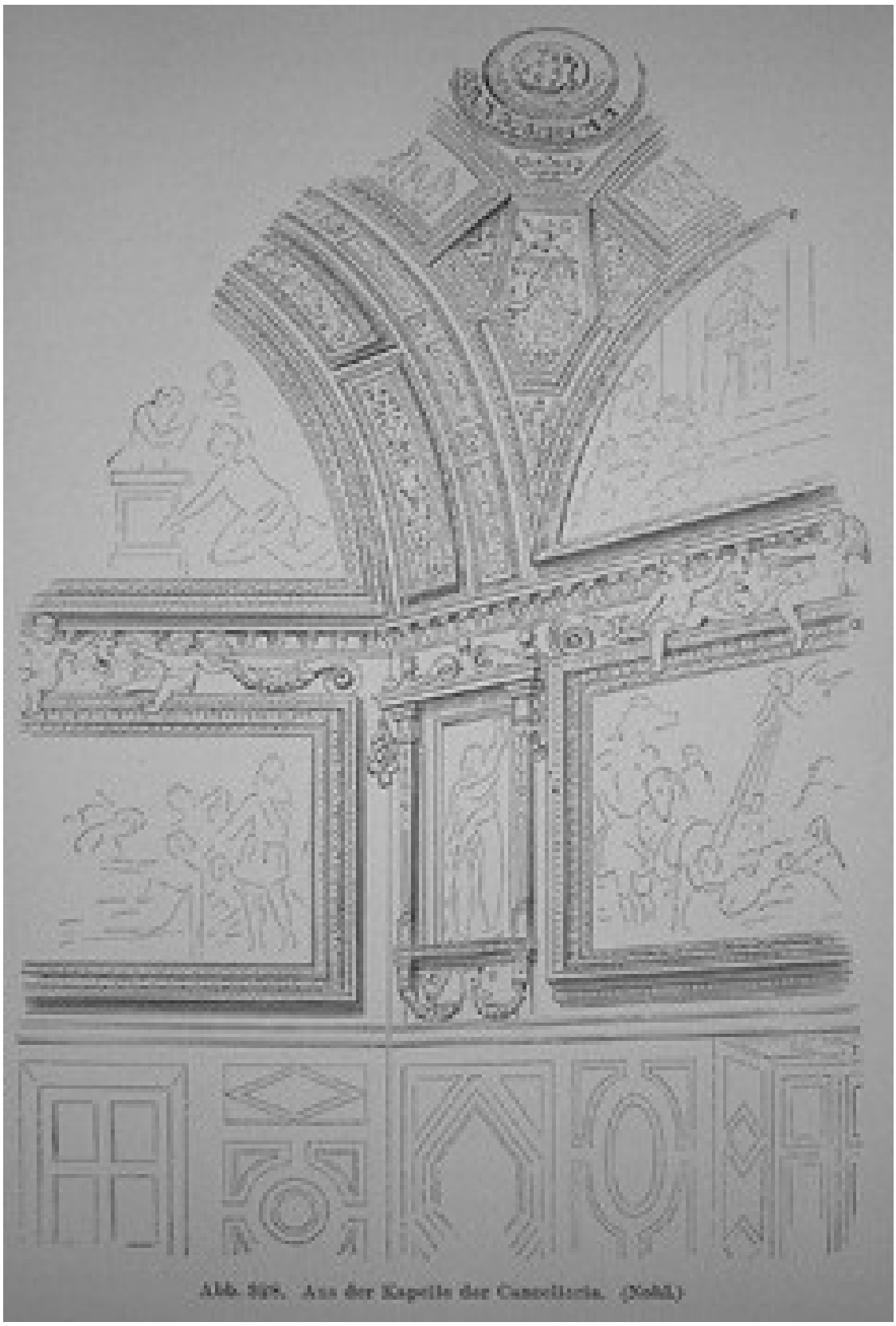


[B 39/2] Benedetto da Majano: Kanzel in S. Croce (1472) (Text oben) |B39|

[B 40/1] Taufbrunnen von S. Giovanni in Siena (1430) n. Entwurf v. Jacobo della Quercia (Text oben)



[B 40/2] Perugia: Fonte maggiore in piazza della Cattedrale (Text) |B40|



[B 41] Fig. 215. Aus der Capelle der Cancelleria (Text ?) |B41|

Abb. 326. Halle in der Farnesina zu Rom.

[B 42] Fig. 213. Farnesina zu Rom (Text1 oben; Text2 oben) |B42|

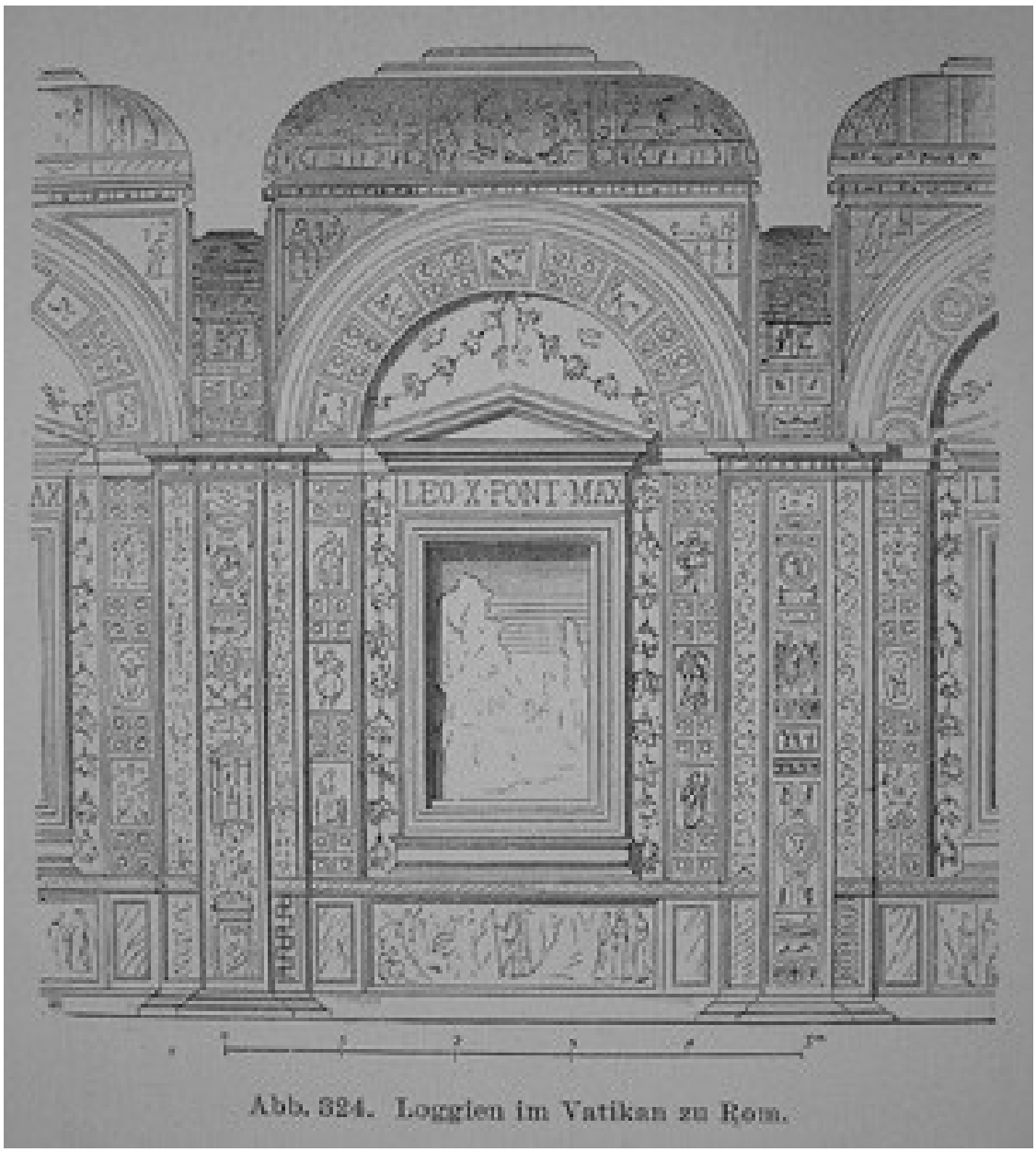
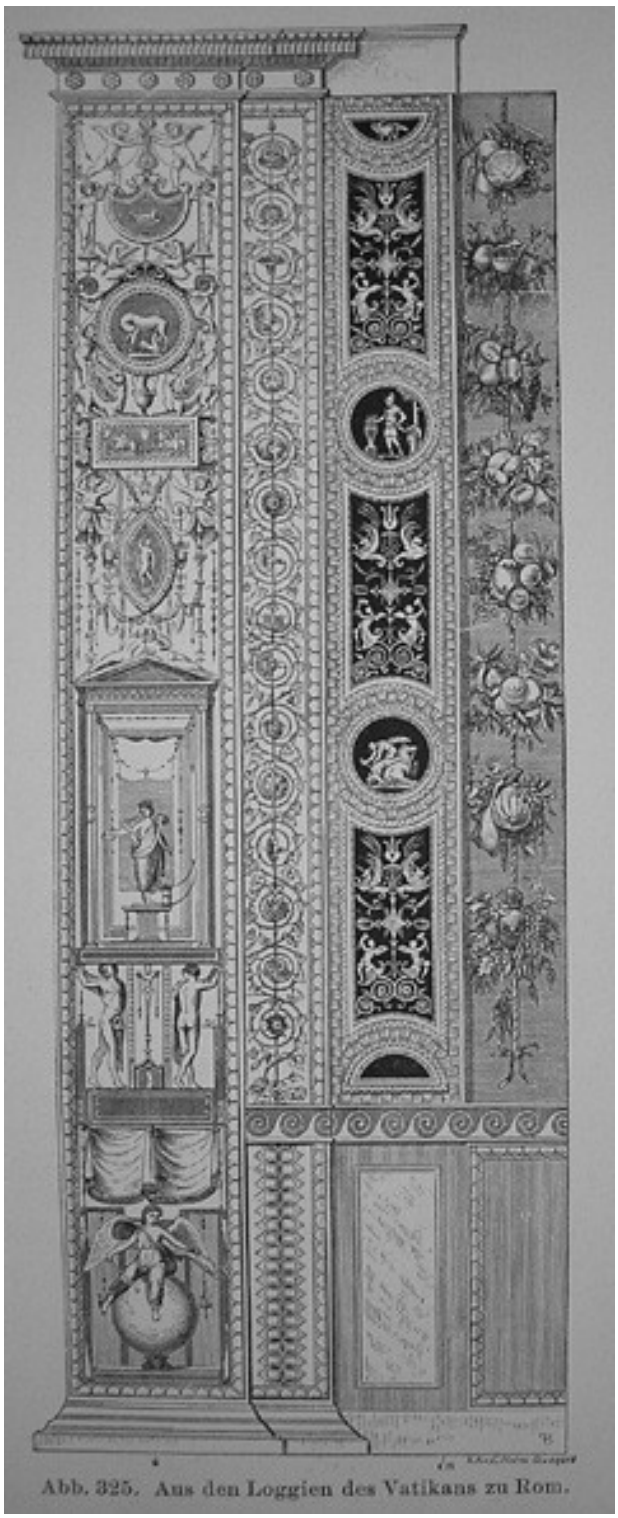


Abb. 324. Loggien im Vatikan zu Rom.

[B 43] Fig. 211. Loggie im Vatikan zu Rom (Text oben) |B43|



[B 44] Fig. 212. Aus den Loggien des Vaticans in Rom

"Fig. 211-213, 215": nach der zweiten Auflage des Baukunst-Buchs (1878) - (§ 175 'Raffael und Giovanni da Udine', §177 'Der weiße Stukko') (Text oben) |B44|

[B 45/1] Villa Madama (Rom) um 1520. Stuckdekoration von Giovanni da Udine (Text1 oben; Text2 oben)

[B 45/2] Appartamento Borgia des Vatikan - Sala dei Pontefici. Deckenmalerei von Perin del Vaga ("Der Tanz") und Fries (mit Planetengottheiten) von Giovanni da Udine (1513-1521) - - - (Text oben)

[B 45/3] Villa Madama (Rom) um 1520. Eingangshalle (Raffael) - - (Text1 oben; Text2 oben) |B45|

[B 46] Loggien Raffaels (im Vatikan) (Text oben) |B46|

[B 47/1] Palladios Teatro olimpico zu Vicenza (Text1 oben; Text2 oben)

[B 47/2] Salzfaß im Wiener Hofmuseum (Text oben) |B47|

Das 'Salzfaß' *Benvenuto Cellinis* (23 cm hoch) ist ein Tischaufsatz, entworfen 1540 in Rom (für den Kardinal Hippolyt von Este), ausgearbeitet zwischen 1540 und 1543 in Fontainebleau (für Franz I. von Frankreich). Das eigentliche Salzfaß ist ein Schiff unterhalb des Neptun (im Rücken der Bildseite), während der Triumphbogen der Erdgöttin Tellos den Pfeffer enthielt, das andere der beiden "für den Tisch der Menschen wichtigsten Gewürze" (J. Schlosser).

Cellini behandelt das Werk mehrfach in seiner Lebensbeschreibung. Von dem Entwurf sagt er (in Band III, Kap. 5) - hier nach der Übersetzung Goethes: "Ich ... nahm einen runden Untersatz, ungefähr zwei Drittel einer Elle, und darauf, um zu zeigen, wie das Meer sich mit der Erde verbindet, machte ich zwei Figuren, einen guten Palm groß, die mit verschränkten Füßen gegeneinander saßen, so wie man die Arme des Meeres in die Erde hineinlaufen sieht. Das Meer, als Mann gebildet, hielt ein reich gearbeitetes Schiff, welches Salz genug fassen konnte; darunter hatte ich vier Seepferde angebracht und der Figur in die rechte Hand den Dreizack gegeben; die Erde hatte ich weiblich gebildet, von so schöner Gestalt und so anmutig, als ich nur wußte und konnte. Ich hatte neben sie einen reichen, verzierten Tempel auf den Boden gestellt, der den Pfeffer enthalten sollte. Sie lehnte sich mit der Hand darauf, und in der andern hielt sie das Horn des Überflusses, mit allen Schönheiten geziert, die ich nur in der Welt wußte. Auf derselben Seite waren die schönsten Tiere vorgestellt, welche die Erde hervorbringt, und auf der anderen, unterhalb der Figur des Meeres, hatte ich die besten Arten von Fischen und Muscheln angebracht, die nur in dem kleinen Raum stattfinden konnten; übrigens machte ich an dem Oval ringsum die allerherrlichsten Zieraten." (Nach der Ausgabe 'Rowohlts Klassiker', 1957, S. 174.

(Vgl. Julius Schlosser: Präludien. Vorträge und Aufsätze, 1927, S. 340-356.) |B48|