



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gedanken zur Kunstgeschichte

Wölfflin, Heinrich

Basel, 1941

Jacob Burckhardt und die Kunst

[urn:nbn:de:hbz:466:1-78633](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-78633)

blick die dominierende Persönlichkeit der Akademie, dachte bekanntlich ebenso. Ich glaube nicht, daß ich ihm mit meinem Vortrag eine Freude gemacht habe. In einer Atmosphäre ungetrübten Wohlwollens konnte dagegen die bei Anlaß des 100jährigen Jubiläums der Basler Historisch-Antiquarischen Gesellschaft von mir erbetene Rede über «Burckhardt und die Kunst» gehalten werden (Oktober 1936). Es ehrt die Stadt und den Verstorbenen gleichmäßig, daß man von ihm noch immer wie von einem Gegenwärtigen sprechen kann, obwohl es natürlich nicht mehr viele sind, die sich auf persönliche Erinnerungen berufen können.

Hier wird es offensichtlich, was es heißt, ein Leben ganz und mit Freude an die Aufgabe des akademischen Lehrers hingegeben zu haben. Auf die Gründung einer Schule und das Heranbilden von Fachleuten hatte Burckhardt, wie man weiß, es nicht abgesehn, aber seine menschlich-volle Teilnahme hat trotzdem mancher erfahren dürfen. Daß ich mich mit dem klassischen Stil in Italien beschäftigte, hat ihn noch lebhaft interessiert, und aus einigen Briefen an mich, die hier folgen, kann man ersehn, wie er antreibend und kritisch warnend eine solche Arbeit begleitete. Gelegentlich kommt die Teilnahme an den Bemühungen des jungen Kollegen sogar in Briefen an Dritte zum Ausdruck. So in einer Äußerung an Freund Grüninger, die ich schon um des anmutig-scherzhaften Tones willen hier nicht unterschlagen möchte. Im Hinblick auf seine eigene Arbeit, die «Beiträge zur Kunstgeschichte», schreibt der 78jährige im August 1896: «... Das Ärbetli zieht sich ohne alle Rücksicht in die Länge. Gegen Ende hin sind mir immer diese kunsthistorischen Schreibereien ganz fluchwürdig vorgekommen. Aber es rudern ja noch so viele andere auf der nämlichen Galeere, und Wölfflin kann an seinem enorm schwierigen «Klassischen Stil» auf seinem Familienlandgut bei Winterthur noch ganz anders schwitzen.»

Ein zunehmendes Mißtrauen gegen alles kunstgeschichtliche Schriftstellertum ist auch sonst bezeugt.

JACOB BURCKHARDT UND DIE KUNST

Über Burckhardt als Kunsthistoriker sprechen heißt natürlich nicht über den ganzen Burckhardt sprechen. Immerhin ist der Kunsthistoriker vielleicht der eigentlichste Burckhardt gewesen (man hat es gesagt) und jedenfalls ist es der letzte Burckhardt gewesen: die Spätjahre blieben ganz den kunsthistorischen Arbeiten vorbehalten. Und auch das ist bezeichnend: Als Burckhardt bei vorgeschrittenem Alter sich an der Universität von seinen Pflichten entlasten wollte, waren es die kunsthistorischen Vorlesungen, die er gerne beibehielt.

Es werden darum unter den Lebenden noch einige an den Professor eine persönliche Erinnerung besitzen: Wie er um elf Uhr mit der großen blauen Mappe zur Universität eilte, wie er sein Material vor den Bänken stehend demonstrierte, Blatt um Blatt an zwei Enden haltend, um dann nach geschehener Erklärung die Bilder zum Zirkulieren den Hörern in die Hand zu geben. Es war eine bunte und ungleichmäßige Masse dieses Bildermaterial: Photographien, Stiche, Holzschnitte – nicht unbeträchtlich der Zahl nach und alles aus eigenen Mitteln erworben, aber es bedurfte jedenfalls der ganzen wunderbaren Beredsamkeit des Vortragenden, um die Blätter zum Sprechen zu bringen. Das Aufkommen der Projektion zu kunsthistorischen Zwecken hat Burckhardt noch erlebt, aber er würde sich kaum damit befreundet haben. «Je besser die Bilder sind», pflegte er zu sagen, «um so schwerer hat es der Redner, daneben aufzukommen.» Die Vorlesungen waren nicht systematisch aufgebaut, sondern beschränkten sich auf eine Folge charakterisierenden Bemerkungen, allerdings von großer Schlagkraft. Von kunsthistorischer Methode konnte man kaum eine Vorstellung bekommen, und da Burckhardt keine Übungen hielt, so fehlte es auch an jeder durchgreifenden formalen Analyse, aber der Hauptzweck Burckhardts wurde vollkommen erreicht: den Glauben zu erwecken, daß es der Mühe wert sei, sich mit der Welt der Kunst zu beschäftigen.

Neben dem öffentlichen gab es noch einen privaten Burckhardt, den man über Kunst reden hören konnte, ich meine: Burckhardt auf seinem Zimmer, an das er zuletzt ganz gefesselt bleiben sollte. Für diejenigen, die hier Zutritt hatten, war er immer leicht für kunsthistorische Gespräche zu haben und wurde nie müde, aufzuspringen und aus seinen Sammlungen die Bildbelege herbeizuholen. Es herrschte hier vollkommene Ordnung und Übersichtlichkeit und man merkte, wie er lebte in dieser Welt. Höhepunkte aber waren, wenn während des Besuches irgendeine Sendung eintraf, die Fortsetzung eines Lieferungswerkes oder ein Paket italienischer Photographien. Das wurde dann gleich durchgesehen und man erstaunte über die Lebhaftigkeit der Eindrücke bei dem alten Mann nicht minder wie über das zuverlässige Gedächtnis, das ihm stets auch weit zurückliegende Reiseerfahrungen gegenwärtig hielt.

An Büchern gab es zu Lebzeiten Burckhardts bekanntlich nur zwei und beide schon alt: der Cicerone und die Architektur der Renaissance. Der Cicerone, das Werk des 36jährigen Mannes, 1855 erschienen, die Architektur ein paar Jahre später geschrieben und nach längerem Liegenbleiben fast zwangsweise nur zum Druck gegeben. Auf dem Cicerone beruhte der Ruhm des Kunsthistorikers Burckhardt, als er lebte, und noch heute kennt ihn jedermann, der sich mit italienischer Kunst abgibt, aber nicht alle bringen das Staunen auf, das das Buch als geistige Arbeitsleistung verdient. Zu zwei Dritteln auf der Reise geschrieben, so daß vormittags die Monumente studiert und Notizen

gemacht wurden, nachmittags aber auf dem Zimmer der Text redigiert wurde. Dies zwölf Monate lang durchgeführt, auf einer Reise, die durch ganz Italien ging, mit immer gleichmäßig wachem Sinn – es möchte nicht leicht sein, einen gleichen Fall namhaft zu machen. Vielleicht liegt aber gerade in dieser Entstehungsweise ein Teil der Wirkung begründet, das Geheimnis der ungeheuren Frische. «Es gibt wenige Bücher», schrieb Nietzsche, «die die Phantasie so stimulieren und der künstlerischen Konzeption unmittelbar vorarbeiten.»

Das andere Werk, die Systematik der italienischen Renaissance-Architektur, ist nur für Fachleute bestimmt. Es war das Lieblingsbuch Burckhardts. Leider nur ein Torso, die parallele Darstellung von Skulptur und Malerei blieb unvollendet liegen. Erst im späten Alter führte Burckhardt einzelne Teile aus, und was wir als «Beiträge zur italienischen Kunstgeschichte» kennen, sollte auf seinen Wunsch auch publiziert werden. Es läßt sich aber nicht verkennen, daß diese Beiträge nicht mehr die Leuchtkraft der alten Arbeiten besitzen. Beschwingter sind die etwas früher geschriebenen «Erinnerungen aus Rubens». Wenn man bei Burckhardt von einer ultima maniera sprechen darf, einem großzügigen breiten Altersstil, so wäre er am ehesten hier zu finden. Doch paßt das Wort eigentlich nicht für ihn. Die sogenannten Weltgeschichtlichen Betrachtungen, die am meisten davon haben, sind ein Werk der mittleren Lebenszeit.

Große Kunsthistoriker sind uns diejenigen, die neue Kontinente entdeckt haben. Burckhardt hat den Ruhm, daß er dem deutschen Bewußtsein die Kunst der italienischen Renaissance gewonnen hat. Im wörtlichen Sinn gilt das zwar nicht, die Sachen waren bekannt und auch der Name als architektonische Stilbezeichnung schon länger im Umlauf, aber die charakteristischen Begriffe formuliert zu haben, ist allerdings Burckhardts Verdienst. Er selbst äußert sich im Vorwort des Cicerone, er habe versucht, einer schon etwas altgewordenen ästhetischen Sprache ein neues eigentümliches Leben abzugewinnen. Man hat die Stelle oft zitiert seitdem, aber auf Worte kam es hier nicht an, sondern auf Empfindungen. Eine neue Sinnlichkeit, eine neue Formenempfindlichkeit hat Burckhardt dazu befähigt, die italienische Renaissance neu zu definieren. Es mag uns vorkommen, daß wenig Eigentümliches gesagt werde. Alles ist scheinbar sehr einfach. Aber eben in dem ganz Einfachen steckt das Neue. Ein Beispiel: Bei der großen Hallenarchitektur auf Raffaels «Schule von Athen» heißt es schlicht: «Wie wohl wäre es einem in dieser Halle!» Das Wort deutete auf eine neue Auffassung. Daß das sinnlich-geistige Wohlgefühl Inhalt der Architektur für die Renaissance sein könnte, war bisher nicht ausgesprochen worden. In Deutschland verspernte zudem eine widersprechende Theorie dieser Anschauung den Weg. Man wollte hier nur eine Schönheit der «organischen» Stile anerkennen, wo Form und Funktion sich decken, wie das beim griechischen Tempel der Fall ist oder in der bewunderten gotischen Sakral-Baukunst.

Die Renaissance hielt einer solchen Betrachtung nicht stand. Allzu vieles ist hier nur des Gefallens wegen da, ohne funktionelle Notwendigkeit. Soll man deswegen die Renaissance verwerfen? Nein. Ich glaube, sagt Burckhardt mit betonter Opposition, daß überall, wo ein Reiz für das Auge da ist, auch ein Element der Schönheit steckt. Und so gibt es für ihn schöne Flächen, schöne Kuben, schöne Räume, die keiner weiteren ästhetischen Legitimation bedürfen, als daß es uns wohl wird bei ihrem Anblick. Was gut schmeckt, das ist gut. Die Verhältnisse (Proportionen) werden zum Grundbegriff der Architektur. Sie sind nicht das Einzige, aber sie sind von ausschlaggebender Bedeutung. Und sobald man sich klar gemacht hat, daß es sich immer um den Zusammenklang verschiedener Verhältnisse im ganzen handelt, wird auch der Reichtum an Möglichkeiten für individuellen Ausdruck ersichtlich. Der Grundton ist das Edle, Einfache, Große schon im 15. Jahrhundert, aber nun gibt es noch einen Aufstieg in die Klassizität des 16. Jahrhunderts. Burckhardt ist der erste gewesen, der diese Bauten, in denen die Romantik nur die kalte Regel hatte sehen wollen, wieder mit lebendiger Empfindung durchblutete. In dem Ideal eines großen Menschentums, das er hier ahnte, liegen ganz primäre Entdeckungen.

Die Architektur ist wohl die Kunst gewesen, die Burckhardts Begabung am meisten entgegenkam. Als Beweis hiefür könnte gelten, daß er hier die Entwicklung ins 17. und 18. Jahrhundert mühelos mitmachte. Nachdem er dem Barock erst mißtrauisch gegenübergestanden hatte, überließ er sich später willig dem gewaltigen Prozeß der barocken Formentfaltung und erkannte im sogenannten Verfall nur letzte geniale Konsequenzen. Vor den phantasiervollen Treppenbauten der nordischen Schloßarchitektur konnte sich sein Entzücken zu wahren Enthusiasmus steigern und es ist rührend, wie er auf Reisen tagelang marktete, um vom Antiquar einen solchen Stich zu bekommen. – Wie ist es mit der darstellenden Kunst? Burckhardt besaß hier eine analoge und eminent-italienische Empfindlichkeit für den Wert von Gestalt und Gestaltbewegung an sich. In der Steigerung aber, die die einzelne Figur im harmonischen Zusammensein mit anderen und durch die Begleitung einer darauf abgestimmten Architektur bekommen kann, erlebte er die Entrückung in eine höhere Welt so stark, daß sich ihm selbst beim einfachen Gnadenbild der Madonna mit Heiligen das Wort «Übermenschlicher Eindruck» einstellen konnte (G. Bellini: Heiligenbild von S. Zaccaria in Venedig). Seine Bildanalysen geben gerade das, was der nordische Betrachter am wenigsten erwartet. Bei einem Werk von hochgeistigem Gehalt wie der «Schule von Athen» – was wird herausgehoben? Die leichte Bewegung im Raum, der Reichtum ohne Gedränge, das völlige Zusammenfallen der formalen und der dramatischen Motive. Und bei den erzählenden Werken des Andrea del Sarto im Vorhof der Annunziata in Florenz ist von der Auffassung kaum die Rede, dafür heißt es: «Man genießt das hohe Glück

schlichte, Lebensäußerungen in der reinsten und vollkommensten Form, in edler Abwägung gegeneinander, schön verteilt in weiter Räumlichkeit anschauen zu können.»

Das sieht nun zwar nicht nach viel aus, es fehlt auch in dieser Bildkritik durchaus die artistisch-technische Analyse in der Art Fromentins, aber doch sind es spezifisch bildnerische Momente, die Burckhardt in seiner «Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens» herausholt: die Formharmonie, das Verhältnis von Raum und Füllung, die Einheit von Form und Inhalt usw. Und immer wird der Blick aufs Ganze gelenkt. Daß Motiv, Licht und Farbe und Formbildung alle miteinander im Geist des Künstlers entstanden sind, das macht ihren Wert aus. Darum darf man von einer Komposition wie der liegenden Venus des Tizian sagen, es seien ewige Formen, im Gegensatz zu modernen Bildern, die es meist nicht über den bloßen Modellakt hinaus brächten.

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. Wenn die Beschreibung der Assunta Tizians in den Worten gipfelt: «die letzten Bande springen, sie atmet Seligkeit», so vergißt man das nicht wieder.

Grundlage von Burckhardts Formanschauung ist das plastisch-lineare Sehen seiner Zeit, das eine Empfänglichkeit für das selbständige Leben der Farbe nicht ausschließt, aber die Linie doch als führendes Prinzip fordert. Mangel an Liniengefühl scheint sich in seiner Kritik mit Mangel an Kunstgefühl zu decken. Er entwickelt hier eine eigentümliche Feinheit, die es dem heutigen Kunstliebhaber oft schwer macht, ihm zu folgen. Er spricht von «vollkommenen» Linien und findet die Linienführung Raffaels selbst in einem so spröden Bilde wie der Grablegung in der Galerie Borghese «majestätischer» als diejenige Tizians (im entsprechenden Louvrebild). Die ideale Verklärung aber, die Raffael in den reifen und großen Kompositionen durch Linienharmonie erreicht, ist für Burckhardt ein unbeschreiblicher Genuß gewesen.

Dieser Prävalenz des Linearen, die dann weiterhin mit vollkommener Deutlichkeit und Schaubarkeit zusammengeht, entspricht in der Musik die Prävalenz der Melodie. Burckhardts musikalischer Geschmack ging durchaus nach dieser Seite. Das Wesentliche in der Musik war seiner Meinung nach das, was man auf eine Zeile schreiben kann.

Bei alledem war nun freilich Burckhardts Sinnlichkeit viel zu reich und kräftig, als daß er sich dogmatisch auf einen Stil eingeschworen hätte. Durchdrungen von der Klassizität der Parthenonskulpturen – wie weit ist er doch geöffnet für die mehr malerische Kunst des Pergamonaltars. Und neben Raffael bedeutet Rubens eine gleichwertige künstlerische Macht, trotzdem er – zuge-

standenermaßen – hinter den großen Italienern an Idealität zurückbleibt. Allerdings ist es mehr der massiv-plastische Rubens, dem Burckhardts Bewunderung gilt, für den aufgelösten Spätstil mit seinen unendlichen farbigen Nuancen scheint er noch kein richtiges Organ gehabt zu haben. Aber künstlerisch sind auch bei Rubens die Kategorien des Urteils. Was er vor allem genießt, ist die «feurige Vision»: daß das ganze Bild mit allen seinen Komponenten – Form, Farbe, Licht – dem Künstler auf einmal vor dem inneren Auge gestanden haben muß, und dann, daß bei einer höchstgesteigerten momentanen Bewegung das Ganze doch so vollkommen schaubar und ruhig aussieht. Hier hat er den Begriff der «Äquivalente» eingeführt. Gemeint ist ein Gleichgewichtssystem, wo ein farbiger Akzent durch einen Lichtakzent, ein Formakzent durch einen geistigen Akzent ausbalanciert sein kann, ein Verfahren, das nicht auf Rubens beschränkt ist, aber sicher einen bedeutsamen Faktor in der künstlerischen Ökonomie darstellt. Es gehört zu den wesentlichen Zeichen von Burckhardts Einstellung zur Kunst, daß die unvergleichliche Gestaltungskraft des Rubens, dem auch das Schwerste noch ein «Jubel» war, ihn zeitlebens begeistert hat. Aber natürlich – was wäre diese Schöpferkraft ohne das gewaltige, alles umfassende Lebens- und Naturgefühl, das seine Form trug?

Man wird sich nicht wundern, daß Burckhardt in der Welt der holländischen Kleinmeister des 17. Jahrhunderts sich weniger heimisch fühlte. Was er über die Genremaler gesagt hat, klingt auch im Loben nicht recht überzeugend. So richtig er den Wert ihrer Zurückhaltung im Motivischen eingeschätzt hat (gegenüber der fatalen Alternative von Innigkeit oder Witz bei den deutschen Malern seiner Zeit), so wird man doch den Verdacht nicht los, daß er den male- rischen Qualitäten der Holländer nicht ganz habe gerecht werden können. G. Dou kommt in zu große Nähe zu Terborg, Jan Vermeer gilt als überschätzt. Ein Beispiel von Kritik aber, auf das man gar nicht eingehen kann, ist der Fall Rembrandt. Der breite geheimnisvolle Stil der entwickelten Kunst Rembrandts lag ihm überhaupt nicht, aber er wirft ihr gerade das Fehlen dessen als Mangel vor, worin wir den reifen Meister einzig finden: die Durchseelung der Kunst- mittel. Dabei spricht er mit einer Gereiztheit, als ob er persönlich beleidigt worden wäre. Vielleicht ist das in der Tat geschehen. Die Beleidigung bestand dann aber nur in dem – «gemeinen» – Gesicht Rembrandts, das Burckhardt nicht ausstehen konnte.

Die Kunst ist nicht etwas Isoliertes. Sie ist verflochten mit dem Gesamtleben der Völker. Schon der Cicerone empfiehlt gelegentlich, neben der ästhetischen Formauffassung die italienische Kulturgeschichte nicht aus dem Auge zu lassen, und in den Weltgeschichtlichen Betrachtungen ist mannigfach davon die Rede, wie die Kunst von den außerkünstlerischen Mächten bedingt wird und eventuell auch wieder bedingend auf sie zurückwirken kann. Eine solche kulturell

fundierte Kunstgeschichte hat Burckhardt nie geschrieben, trotzdem er mehr als jeder andere dafür ausgerüstet gewesen wäre und trotzdem die wissenschaftliche Forderung seiner Zeit gerade dahin lautete, die Kunst aus dem Geiste der Epochen und Nationen zu deuten. Man weiß: der repräsentative Name hiefür ist Schnaase. Wenn der Cicerone zu kulturgeschichtlichen Parallelen wenig Anlaß bot, so wäre doch das Buch über die Renaissancearchitektur der Ort gewesen, die Frage aufzunehmen, von welchen geistigen Kräften der neue Stil genährt oder vielmehr gezeugt worden sei. Merkwürdigerweise hat Burckhardt die Frage kaum gestreift und das ist denn auch von Schnaase schon damals (mit Recht) gerügt worden.

Was ihn zu seiner reservierten Haltung bewog, muß die Überzeugung gewesen sein, daß in der sogenannten geisteswissenschaftlichen Betrachtung der Kunst (um einen modernen Ausdruck zu gebrauchen) das Spezifische der Kunst zu kurz komme. Die romantische Vorstellung, das Gefühl sei alles und der Ausdruck müsse sich, sobald man nur von einem bestimmten Gefühl ganz durchdrungen sei, von selber einstellen, war ihm unleidlich. In scharfer, vielleicht überscharfer Weise hat er sich bei Anlaß von Peruginos Schwärmerköpfen dagegen gewendet: diese Schwärmerei braucht gar nicht eine persönliche Eigenschaft des Künstlers gewesen zu sein. Kurz und schlagend formulierte er gelegentlich im Gespräch die Sache so: mit der bloßen Wehmut könne man noch keine Abendlandschaften malen.

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». Selbstverständlich haben die Wandlungen in der allgemeinen Geschichte ihre Bedeutung für die Kunst, aber was sich daraus an wechselnden Inhalten ergibt, sind nur «Anlässe», die die Seele der Künstler in Schwingungen versetzen, aus denen dann eben die großen Werke hervorgehen. Und es kommt vor, daß in diesen Werken die Zeit sich gewichtiger ausspricht als irgendwo sonst. Um Burckhardts eigene Beispiele zu zitieren: «Raffael ist der allerhöchste Zeuge für das damalige Italien.» «Rubens ist ein größerer Erklärer seines damaligen Belgiens als alle damaligen Gelehrten, Dichter und Künstler seines Landes zusammengenommen. Er ist das Form und Farbe gewordene Belgien seiner Zeit.»

Bei der Stellung, die so dem Künstler eingeräumt wird, kommt nun alles darauf an, das Spezifische seiner Leistung, das Künstlerische in der Kunst vollständig aufzufassen. Burckhardt glaubte hier seit dem Cicerone wesentliche Fortschritte gemacht zu haben. «Auf den Cicerone schaue ich mitleidig hinab», schreibt er einem Freund, als er 1875 nach langer Pause Rom zum ersten Mal

wieder sah. Die gewöhnliche, von Künstler zu Künstler fortschreitende Darstellung schien ihm aber überhaupt der eigentlichen Kunstgeschichte im Wege zu stehen. Aus dem «Käse der Künstlergeschichte» möchte er zur Kunstgeschichte vordringen, aus dem Gemengsel unzusammenhängender biographisch-ästhetischer Aussagen zu einer «reinen Geschichte der Stile und Formen». Diese Stimmung hält an. Vier Jahre später lautet eine Briefäußerung aus London: «Ich möchte die lebendigen Gesetze der Formen auf möglichst klare einfache Formeln bringen.»

Die Fassung des Satzes läßt verschiedene Möglichkeiten der Deutung zu. Auf keinen Fall braucht man Angst zu haben, daß Burckhardt sich auf eine einseitig formale Betrachtung versteift hätte. Wie könnte er sonst gleichzeitig sagen (1877, brieflich, ungedruckt): «In der Kunstgeschichte ist meine individuelle Aufgabe, wie mir vorkommt, diejenige, über die Phantasie vergangener Zeiten Rechenschaft zu geben; zu sagen, was diese und jene Meister und Schulen für eine Vision der Welt vor sich gehabt haben. Andere schildern mehr die Mittel der vergangenen Kunst, ich mehr den Willen (das heißt so gut ich kann).»

Unzweideutig ist die Äußerung des alten Burckhardt zugunsten einer systematischen Kunstgeschichte. «Die Kunst nach Aufgaben, das ist mein Vermächtnis», erklärte er mit einer gewissen Feierlichkeit an seinem 75. Geburtstag. Er meinte nicht, daß das die einzige Art von kunstgeschichtlicher Darstellung sein sollte, aber er sah darin eine notwendige Ergänzung zur erzählenden Kunstgeschichte. Erst wenn der Kreis der Aufgaben klar abgesteckt ist und erst wenn das Gleichartige mit dem Gleichartigen zusammengerückt wird, wenn die Lösungen der gleichen Aufgabe in geschlossener Reihe erscheinen, kommt das Inhaltliche wie das Formale ganz zu seinem Recht. So ausgeprägt bei Burckhardt der Sinn für das Individuelle gewesen ist und so hoch er vom Wert der großen Persönlichkeit dachte, so hat sich die Teilnahme des Historikers doch immer mehr dem Allgemeinen und Durchgehenden zugewendet. Er hat nie die Biographie eines einzelnen Künstlers geschrieben und die «Erinnerungen aus Rubens», die als widersprechend genannt werden könnten, beanspruchen auch nicht, eine Biographie zu sein.

Ein erstes Beispiel für seine «Kunst nach Aufgaben» hatte Burckhardt in seiner systematischen Renaissance-Architektur gegeben. Skulptur und Malerei sollten folgen, sind aber unfertig liegen gelassen worden. Als Altersbeschäftigung hat er dann das Thema noch einmal vorgenommen und wenigstens teilweise durchgeführt. Die Form ist lockerer geworden, aber auch die alten originellen Begriffe (Zeichnung, Lichtführung, ideale Formbildung usw.) sind nicht mehr alle aufgegriffen worden, so daß die Fragestellung eigentlich immer noch ihrer Lösung harret.

Burckhardt gilt als ausgesprochener Romanist. Gewiß: die großen Bücher sind alle italienischer Kunst gewidmet und die eine Ausnahme, Rubens, betrifft auch einen halben Romanisten. Trotzdem ist das Urteil in seiner Einseitigkeit nicht aufrecht zu erhalten. So ist es nicht gewesen, daß die südliche Architektur die Bewunderung der nordischen Gotik je ausgelöscht hätte. Die Größe der deutschen Maler des 16. Jahrhunderts hat er immer empfunden, und wie hätte der treue Freund der heimischen Natur ohne die Landschaftsbilder des Nordens auskommen können, in denen er die Äußerung einer spezifisch nordischen «Traumfähigkeit» erkannte. Man wird notwendig noch einmal aus dem schriftlichen Nachlaß Fragmente zur germanischen Kunst veröffentlichen müssen, um dem Germanisten Burckhardt gerecht zu werden.

Aber soviel ist richtig: zu Italien hat Burckhardt zeitlebens eine besondere «Affinität» zu besitzen geglaubt. Der Verkehr mit dem italienischen Menschen ergab sich ihm leichter als irgendein anderer. In Rom konnte ihn grundlos da und dort ein plötzliches Glücksgefühl überfallen und manchmal spielte er mit dem Gedanken, er müsse wohl durch eine geheimnisvolle italienische Präexistenz durchgegangen sein.

Konkreter gesprochen: Nicht nur ein leidenschaftliches Schönheitsverlangen ist für Burckhardt charakteristisch, sondern dieses Verlangen war der Art, daß er erst in jener Harmonie und in jener Reinheit der Gestalt sich befriedigen konnte, die der Antike und der Renaissance eigentümlich sind. «Reinheit» – was ist das? Man würde die Bedeutung des Begriffes unterschätzen, wenn man sie auf einen bloßen Augenblick beschränken wollte. In dem Phänomen der reinen Form kommt etwas zur Erscheinung, was die elementarsten Daseinsgefühle berührt. Ein Wesen hat hier vollendete Gestalt gewonnen und der Mitgenuß dieser Vollendung erhebt den Menschen zu einer idealen Existenz. So wollte es Burckhardt verstanden wissen, wenn er etwa von der «Wonne» eines schönen Säulenhofs sprach, und zu den reinen Proportionen der Architektur fand er die Entsprechung in der reinen Form der menschlichen Gestalt, zu der Reinheit der Säule die Entsprechung in der Reinheit eines figürlichen Bewegungsmotivs. Abstrakte Schönheitsregeln kommen hier nicht in Frage: Überall handelt es sich um individuelles Leben. Und man kann sich wohl denken, daß in solcher Reinheit auch Burckhardts früh und immer wieder sich bekundende Sehnsucht nach Freiheit zur Ruhe kam, insofern eben nicht nur die Freiheit von äußeren Beschränkungen gemeint ist, sondern jene höhere Freiheit: ganz sich selbst zu sein.

Mit der Reinheit der Einzelform, des Einzelmotivs verbindet sich die Harmonie des Ganzen. Die Begriffe können ineinander übergehen wie in der schönen Auslassung über Tizian: «Der göttliche Zug bei Tizian besteht darin, daß er den Dingen und Menschen diejenige Harmonie des Daseins anfühlt,

welche in ihnen nach Anlage ihres Wesens sein sollte ... Was in der Wirklichkeit zerfallen, bedingt, zerstreut ist, das stellt er als ganz, glücklich und frei dar. Die Kunst hat diese Aufgabe wohl durchgängig, aber keiner löst sie mehr so ruhig, so anspruchslos, mit einem solchen Ausdruck der Notwendigkeit.» Eigentlich aber wird die Kraft der Harmonie erst da mächtig, wo sie große Gestaltkomplexe durchdringt, architektonische oder figurale. Die Art, wie die klassische italienische Kunst das Einzelne zum Zusammenklingen bringt, der Wohllaut einer vollkommenen Ausgeglichenheit der Teile, ist von Burckhardt als eine der größten Beglückungen genossen worden. Er war keine Kampfnatur, sondern suchte das Harmonische. Aber ein passives Versinken in harmonischer Ruhe sollte nicht damit gemeint sein. Harmonie bedeutete ihm einen Zustand gesteigerter Existenz, wo die vorhandenen Kräfte in freiem Spiel zusammenwirken und auch den Beschauer lebendig machen. Je selbständiger die Teile und je entgegengesetzter unter sich, um so stärker ist der Eindruck. Das ist das Geheimnis der großen Kompositionen Bramantes oder Raffaels.

Aber man kann weitergehen. Die klassische italienische Harmonie mündet überall im Streng-Gesetzlichen und ist so für Burckhardt das große Ordnungsprinzip geworden, das letztlich als ethische Macht verstanden werden muß. Ohne diese Wertung würde ihm Raffael nicht so hoch gestanden haben. Das Ungebändigt-Eruptive in der Kunst betrachtete er mit höchstem Mißtrauen. Nur in der Sphäre des Geordneten, Klaren, Maßvollen hat er sich wohlgefühlt. Und wo etwa ein übermächtiges Temperament die so gegebenen Schranken einzureißen drohte, da erfüllte ihn das Schauspiel geradezu mit Schaudern.

Sein musikalischer Geschmack ist nicht anders gewesen.

Die Gegenwart ist empfindlich geworden für den Unterschied nationaler Charaktere. Wir begreifen nicht mehr, daß Burckhardt italienische Renaissance-Architektur für etwas Übertragbares halten konnte. Aber diese Befangenheit ist nicht ein persönlicher Mangel, sondern ein Mangel der Epoche.

Semper hat ja genau so gedacht. Heutzutage weiß jeder Schulknabe, daß ein italienischer Palazzo in einer deutschen Stadt ein Fremdkörper ist, den ein kräftiger Organismus eigentlich ausstoßen müßte. Nordisches Formgefühl ist dauernd etwas anderes als südliches Formgefühl, und wenn die Begriffe von reiner Form, von Harmonie, Klarheit und Gesetzlichkeit bei uns nicht fehlen, so werden sie eben doch in einem wesentlich anderen Sinn verwendet.

Aber auch in Hervorbringungen der darstellenden Kunst, wie Lionardos Abendmahl oder die Schule von Athen, in denen Burckhardt ein absolut Letztes und Allgemeingültiges sah, fühlen wir mehr als er das Fremde: die Vollkommenheit zugegeben, ist es doch eine Kunst, die nicht unsere Kunst ist.

Wie würde Burckhardt auf solche Vorhaltungen geantwortet haben? Die Tatsache, daß jene Dinge in Italien entstanden sind und nur in Italien ent-

standen sein konnten, wäre für ihn kein Grund gewesen, ihnen eine nur nationale Gültigkeit zuzugestehen. Er sah mehr das Durchgehend-Gleiche als das Trennend-Verschiedenartige bei den Völkern und gerade die größten nationalen Gestalter, ein Raffael oder Rubens, sind für ihn Menschheitskünstler gewesen.

Der Cicerone nennt sich bekanntlich eine «Anleitung zum Genuß» der Kunstwerke Italiens. Man muß das Wort Genuß sehr hoch fassen, wenn man seiner Bedeutung hier nachkommen will. Mit Erholung hat Kunst im Sinne Burckhardts nichts zu tun. Was er letztlich unter Kunst verstanden wissen wollte, darüber hat er sich nur kurz und unzusammenhängend ausgesprochen, aber alle diese Äußerungen kreisen um den Begriff des Ewigen. Es gibt eine allgemeine Kunst, die ihre ewigen und unverletzlichen Gesetze hat, und was er von ihr als Inhalt verlangte, war über das Bloß-Wirkliche hinaus ein zweites höheres Leben. Das will heißen, daß die Kunst die ewigen Züge des Menschenlebens erfassen und aus dem «Schutt des Zufälligen und Bedeutungslosen» «das Wesentliche und Schöne» herausholen solle. Das ist typischer Klassizismus. Im Briefwechsel Schiller-Goethe findet man die gleichen Gedankengänge.

Über die Bestimmung der Kunst aber läßt sich der Cicerone an hochbedeutender Stelle, in den Einleitungssätzen zur Malerei des 16. Jahrhunderts, so vernehmen: Jenes Vollkommene sei geschaffen zum Trost und zur Bewunderung für alle Zeiten. Zum Trost? Der Ausdruck findet sich wohl auch sonst, bei Schopenhauer und bei Nietzsche, aber es gibt zu denken, daß er gerade da nicht vorkommt, wo jene großen Werke beheimatet sind, im Italien Raffaels und Tizians. Es muß sich da doch um eine grundsätzlich neue Einstellung zur Kunst handeln. Die Menschen sind trostbedürftig geworden.

Man hat Burckhardt oft, namentlich von künstlerischer Seite, den Vorwurf gemacht, daß er sich zu wenig um die lebende Kunst, um die Künstler seiner Zeit gekümmert habe. Mag sein (es trennten ihn tiefe Gegensätze der Grundanschauung), aber es gibt niemanden, der mit größerer Hingabe zeitlebens sich bemüht hätte, die Ehrfurcht vor der Kunst zu wecken und wachzuhalten. Der große Künstler ist ihm «in unendliche Höhe und Ferne gerückt», und der Ausdruck von Ergriffenheit, wenn er in seinen Vorlesungen auf das ganz Große und Wunderbare zu reden kam, war einzigartig. Er senkte dann die Stimme und sprach leise und vibrierend. Seltsam, das ist nun fünfzig Jahre her, aber der Ton klingt mir noch im Ohr. Ich habe niemals mehr über Kunst so sprechen hören seither.