



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gedanken zur Kunstgeschichte

Wölfflin, Heinrich

Basel, 1941

Jacob Burckhardt und die systematische Kunstgeschichte

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

JACOB BURCKHARDT
UND DIE SYSTEMATISCHE KUNSTGESCHICHTE

Wenn man Burckhardt in seinen letzten Lebensjahren besuchte – mit 75 ist er vom Lehramt zurückgetreten und blieb dann mehr und mehr ans Haus gefesselt –, so fand man ihn immer schreibend an seinem Arbeitstisch. Er ließ sich nicht ungern stören, aber er sprach sich nicht aus über das, was er machte. Höchstens daß er sich in allgemeinen Klagen erging: es sei keine Kraft mehr in seiner Arbeit, es sei kein «Schaffen» mehr, sondern nur noch ein «Schäfferlen», er schreibe nur, um sich vor den Zeitungen zu retten. Nach dem Tod hat man dann den Inhalt jener Manuskripte kennengelernt. Es waren kunsthistorische Arbeiten, und nach Burckhardts ausgesprochenem Wunsch sollten davon gedruckt werden die kurze Darstellung der Kunst des Rubens («Erinnerungen aus Rubens») und dann als Hauptstück drei Abhandlungen, zusammengestellt unter dem Titel «Beiträge zur italienischen Kunstgeschichte»: das Altarbild, das Porträt und die Sammler. Man hat diese posthumen Veröffentlichungen mit schuldigem Respekt entgegengenommen, allein im Grunde war es doch eine gewisse Enttäuschung. Nach allem, was vorangegangen war, hätte man Größeres, Umfassenderes erwartet und nicht solches Einzelwerk.

Mit dem «Konstantin» hatte er seinerzeit angefangen (1853): ein Gesamtbild der alternden antiken Welt. Dann war in ganz kurzem Abstand der «Cicerone» gefolgt (1855), etwas völlig anderes: angeblich ein Reiseführer, in Wirklichkeit aber die historische Darstellung der Kunst auf italischem Boden, die hier zum erstenmal in einen zwingenden Gesamtzusammenhang gebracht war, mit vollkommen neuen Akzentsetzungen. Und dann das zentrale Werk, die «Kultur der Renaissance in Italien» (1860), wo Burckhardts Sprache ihren höchsten Glanz erreicht hat, ein Buch von so vollkommener Leichtigkeit der Wirkung, daß jeder Satz in einer besondern guten Stunde geschrieben zu sein scheint. 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. Diese «Kunst der Renaissance» erschien als Teil der allgemeinen Baugeschichte, die Franz Kugler angefangen hatte, im Jahre 1867. Geschrieben war sie schon etwas früher, etwa im 45. Lebensjahr Burckhardts. Nachher veröffentlichte er nichts mehr, keinen Aufsatz, keine Rezension, nichts. Das Lehramt fülle ihn ganz aus, konnte er gelegentlich sagen, und gewähre ihm

eine vollkommene Befriedigung. Aber man versteht: als nach einem Menschenalter die Stimme nun doch noch einmal ertönte und man letzte Weisheit zu vernehmen hoffte, da mußten jene genannten Abhandlungen fragmentarisch wirken, ein bloßes Gebröckel.

Heute sieht man die Dinge anders. Seitdem der Nachlaß im ganzen Umfang überblickt werden kann, haben diese Stücke das inselhaft Zerstreute verloren, und große zusammenhängende Gebirgsmassen sind unter der Oberfläche erkennbar geworden. Es ist bekannt, daß Burckhardt in seinen sechziger Jahren eine große griechische Kulturgeschichte auszuarbeiten angefangen hatte, 1000 Seiten waren rein geschrieben, dann legte er die Sache beiseite, und erst aus Kollegheften ist später das Ganze komplettiert und zum Druck gebracht worden. Weniger bekannt ist, daß aus den vierziger Jahren Burckhardts eine Gesamtgeschichte der Kunst der italienischen Renaissance in systematischer Darstellung vorhanden ist, nicht ganz, aber fast vollständig: fünf Sechstel des Manuskripts waren fertig, die Architektur, die Skulptur und die Hälfte der Malerei, dann hat er auch hier, wir wissen nicht aus welchen Gründen, die Hand von der Arbeit weggezogen.

Ursprünglich hätte von der Kunst auch im Rahmen der «Kultur» Italiens gehandelt werden sollen, und erst im Verlauf der Arbeit wurden diese Themata ausgeschieden, wodurch nun offensichtlich eine Lücke entstand. Wie konnte die Kultur Italiens beschrieben werden, ohne die Kunst mit heranzuziehen? Burckhardt selbst nennt es im Vorwort einen empfindlichen Mangel, dem er mit einem besonderen Buche abzuhelpen gedenke. Gemeint ist eben jene Systematik der italienischen Kunst, von deren Anlage und Durchführung sich jeder eine Vorstellung machen kann, denn die genannte Renaissancearchitektur der allgemeinen Kuglerschen Baugeschichte ist nichts anderes als der erste Teil des systematischen Gesamtwerks. Sie ist nicht für Kuglers Unternehmen geschrieben worden, wo sie sich ja in ihrer abweichenden Form befremdend genug ausnimmt, und es ist erst Lübke gewesen, der, als Nachfolger Kuglers, Burckhardt das Manuskript abgeschwatzt hat. Nachher hat das Buch dann seinen Weg für sich gemacht.

Von dem Skulpturteil hören wir gelegentlich durch Bode, dem Burckhardt die Papiere bei Anlaß eines Besuches in Basel auf ein paar Stunden überlassen hatte. Als es dann aber spät wurde und Bode mit dem anvertrauten Gut sich noch immer nicht wieder meldete, überfiel Burckhardt die Angst, er suchte Bode in dessen Gasthaus auf, wo aber Weisung ergangen war, dem Besucher zu sagen, der fremde Herr habe sich bereits zur Ruhe gelegt und sei nicht mehr wach zu klopfen. Bode meinte (Nachwort zur Neuausgabe des Ur-Cicerone), jenes Manuskript sei später von Burckhardt vernichtet worden, es existiert aber noch, ja, Burckhardt hat den Stoff in seinen letzten Lebensjahren neu durch-

gearbeitet und war zu einer Drucklegung fest entschlossen, bis auch hier schließlich die Bedenklichkeit überhand nahm. Erst schwächte er den Titel zu bloßen «Randglossen zur Skulptur» ab, und zuletzt schrieb er, offenbar in allerletzter Stunde erst, mit zitternder Hand auf das Faszikel: «Soll nicht gedruckt werden.»

Der letzte Teil der Systematik, die Malerei, ist, wie gesagt, unvollendet geblieben. Entsprechend der Einteilung bei der Skulptur war auch hier ein erster Abschnitt für die «Mittel und Kräfte» vorgesehen, und dieser ist ausgeführt, beim zweiten Abschnitt aber, der die Malerei nach «Gegenständen und Aufgaben» behandeln sollte, hat Burckhardt damals (1864) die Arbeit abgebrochen. Gerade diese Fragestellungen aber ließen ihn bis zuletzt nicht zur Ruhe kommen. «Wenn ich noch einmal anzufangen hätte, ich würde lauter solche Querschnitte machen», sagte er mit Nachdruck, als man (an seinem 75. Geburtstag) von kunsthistorischen Arbeiten sprach. Und eben aus dem Zusammenhang dieses frühen Entwurfs zu einer systematischen Darstellung wollen die späten Aufsätze über Altarbild, Porträt und Sammler verstanden sein. Nur daß er die strenge Fassung in Paragraphen mit Leitsätzen fallen ließ und das Ganze zu fortlaufender Erzählung erweichte, eine Wandlung, die auch das Manuskript über Skulptur damals erfuhr. Zu einer gleichmäßigen Behandlung des Stoffes fühlte Burckhardt nicht mehr die Kraft in sich. Er griff nur noch einzelne Kapitel auf und begnügte sich mit bloßen «Beiträgen».

Was den Begriff einer systematischen Kunstgeschichte anbelangt, so wäre Burckhardt natürlich sofort zu dem Zugeständnis bereit gewesen, daß Systematik und Geschichte nie ineinander aufgehen können. Systematische Geschichte – das klingt wie hölzernes Eisen. Allein Burckhardt dachte eben gar nicht daran, die übliche Geschichte durch eine Systematik *ersetzen* zu wollen, er wollte nur eine *Ergänzung* dazu geben, allerdings nach seiner Meinung eine notwendige Ergänzung. «Die Kunstgeschichte der Renaissance im Großen», heißt es im Entwurf zu einer Vorrede des Werks (1863), «wird immer der Künstlergeschichte chronologisch erzählend nachgehn müssen, und es fällt mir nicht ein, sie auf eine andere Basis stellen zu wollen. Indem ich einmal versuche, sie nach Sachen und Gattungen darzustellen, möchte ich zu den bisherigen erzählenden Kunstgeschichten nur einen zweiten (systematischen) Teil hinzufügen.» Im Grunde war Burckhardt gar kein ausgesprochener systematischer Kopf. Er hatte wohl das Bedürfnis nach geschlossenen Ganzheiten und wies auch andere immer von der Einzellerscheinung auf das Ganze einer Epoche oder eines Stils, aber andererseits haftete sein Interesse doch zu sehr am Individuum und am einzelnen Fall, als daß er zu Allgemeinheiten aufzusteigen versucht gewesen wäre, wo er das Einzelne aus den Augen verlor. Und wenn jede Systematik eine rationelle Anordnung verlangt, eine Entwicklung der Begriffe aus einem einheitlichen Grund, so widerstrebte ihm auch hier das absolut Konsequente und

Logische. Er fühlte sich nicht wohl ohne die Freiheit einer gewissen Willkür und bittet dafür offen um Entschuldigung. «Mit dem Fachwerk des Buches möge man Nachsicht üben und erwägen, daß dasselbe nicht rein auf theoretischem Wege angelegt werden konnte, sondern sich größtenteils nach der zufällig vorhandenen 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» (Entwurf zu einer Vorrede). Damit ist aber der auffallende Mangel an Rationalität in den Kapiteleinteilungen doch nicht ganz erklärt. Burckhardt wußte das auch und antwortete auf derartige Vorstellungen gelegentlich nur: er bringe seine Sachen so vor, «wie's der Hirt zum Tor hineintreibt».

Unter drei Gesichtspunkten kann man Burckhardts Begriff einer systematischen Kunstgeschichte zu fassen versuchen.

1. «Kunst nach Aufgaben.» Es bleibt eine Einseitigkeit, wenn der historische Betrachter immer nur für die Künstlerpersönlichkeiten sich interessiert und in der Zusammenstellung und Charakterisierung des Künstlerœuvres sein Hauptziel sucht, ohne zu fragen, woher denn die Aufgaben kamen, die der Künstler behandelte. Und diese Einseitigkeit hängt sich eben leicht der Künstlergeschichte an. «Sie läßt uns zu sehr glauben, die Künstler hätten ihre Aufgaben frei selber gewählt, während sie unter der Herrschaft allmählich erwachsender Präzedenzen arbeiten» (Entwurf zu einer Vorrede). Die Fülle des Persönlichen wird der Künstlergeschichte eine unvergleichliche Anziehungskraft auf alle Zeiten sichern, aber daneben sollte eine systematische Kunstgeschichte dafür sorgen, die Wurzeln der Aufträge freizulegen, nicht nur im einzelnen Fall, sondern gattungsmäßig, allgemein. Was verlangte man für die häusliche Andacht und was für das öffentliche Kultbild? Erst wenn man nach Aufgaben sondert, wird man sagen können, wie die eine Gattung auf die andere hinübergewirkt hat. Oder: wann und wo hat sich zuerst ein bestimmter Liebhaber- und Sammlergeschmack gebildet, und was ist die Folge davon für die Kunst gewesen? Und so in der Architektur: man studiere nicht die Psychologie der Stile allein, sondern auch die Psychologie der Bauherren, der Auftraggeber, gleichgültig ob es Einzelpersonen oder städtische Gemeinden gewesen sind. Wie kommt es, daß die Urkunden über Bauunternehmungen im Norden so ganz anders lauten als in Italien? Hier stößt man von allem Anfang an auf eine geistige Tatsache von höchstem Rang, den Ruhmsinn. Burckhardt ist der erste gewesen, der die Schriftquellen auf solche Fragestellungen hin gleichmäßig exzerpiert hat, und so gewann er das prachtvoll erleuchtende Eingangskapitel seiner «Renaissance-Architektur», wo dann nicht nur die Zeugnisse für den italienischen Monumentalsinn im allgemeinen gesammelt sind, sondern wo auch von den Nuancen der Baugesinnung bei den Florentinern, den Sienesen, den Venezianern gehandelt wird.

Mit einer monographischen Zusammenstellung des Verwandten, derart, daß das Gnadenbild, die Historie, das Porträt usw. für sich besprochen wird, wäre natürlich immer nur ein Teil der Arbeit geleistet, für Burckhardt war das Wichtige, eine Vollständigkeit der Themen zu erreichen, damit es deutlich werde, für welche Zwecke das Leben die Kunst in Anspruch genommen hat. So dachte er in dem Abschnitt der Malerei nach Gegenständen neben dem üblichen auch an Kapitel wie: die Allegorien, die Zyklen, Malereien in Klöstern, Konfraternitäten, Malereien in Spitälern, Zeremonienbilder, orbis terrarum, Schmachfresken usw.

Aber sollte denn eine solche kulturgeschichtliche Verankerung der Kunst wirklich etwas Neues gewesen sein? War denn nicht das größte kunstgeschichtliche Werk der Zeit, Schnaases Geschichte der bildenden Künste, gerade daraufhin angelegt, die Verschiedenheiten der Kunst aus der verschiedenen Natur von Land und Leuten zu erklären, oder (wie man heutzutage sagt) die Kunstgeschichte als Geistesgeschichte zu geben? Der Unterschied liegt darin, daß Schnaase wohl farbig-reiche Kulturbilder entwirft, die Beziehung zwischen Kunst und Kultur dann aber doch recht unbestimmt läßt. Nicht ohne Grund hat man den bösen Witz machen können: es fehle der Transmissionsriemen. In der systematischen Darstellung Burckhardts findet man zwar nichts von «höchsten Ideen» (diese wollte er der Künstlergeschichte überlassen wissen), dafür treten die unmittelbar wichtigen Tatsachen sehr klar hervor. Er operiert nur mit den Dingen, die sich unmittelbar an das einzelne Kunstwerk anschrauben ließen, wobei der Begriff aber weit genug genommen ist, um «die Triebkräfte und Bedingungen, die das Ganze beherrschen», anschaulich werden zu lassen. «Vielleicht scheine ich die Kunstgeschichte etwas zu entgöttern» «... ich muß der Prosa in der Kunst zum Recht verhelfen» (handschriftlich).

2. Was Burckhardt im Cicerone sagt, daß er die etwas alt gewordene ästhetische Sprache aufzufrischen bemüht gewesen sei, ist ein bescheidener Ausdruck dafür, daß er auf ein reicheres künstlerisches Erlebnis sich stützen konnte, und zwar gerade im rein Bildhaften, in dem, was die bildende Kunst für sich allein besitzt und mit keiner anderen gemein hat. Daß eine solche formale Betrachtung bei einer Anordnung nach Stoffen besser durchgeführt werden kann als bei einer Anordnung nach Künstlern, wo der Gegenstand beständig wechselt, leuchtet ein. Es dränge ihn, schreibt Burckhardt gelegentlich, aus dem «Käs der Künstlergeschichte» herauszukommen, um die Möglichkeit einer reineren Behandlung nach Form und Stil zu gewinnen, und er schuf sich diese Möglichkeit in einer Kunstgeschichte, die nach Formkategorien gliedert, in der Malerei also nach Zeichnung, Lichtführung, Kolorit, Komposition usw.

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 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. Und wenn nun trotzdem seine Kapitel: Das Nackte im 15. Jahrhundert, Das Nackte im 16. Jahrhundert, Die Gewandung im 15. Jahrhundert, Die Gewandung im 16. Jahrhundert usw. uns noch etwas leer vorkommen, so bleibt eben die Fragestellung an sich wertvoll. Burckhardt hat das Ungenügende selbst empfunden und meint, ein Künstler als Fachmann würde hier mit ganz anderem Erfolg arbeiten können. («Möchten namentlich Leute vom Fach», heißt es im Entwurf zur allgemeinen Vorrede und fast gleichlautend in der gedruckten Vorrede zur Architektur, «der einzelnen Paragraphen sich annehmen. Wer in der Kunst nicht einmal Dilettant ist, kann *diese Art* von Forschung doch immer nur bis zu einem gewissen Punkt führen.») Hier liegt denn auch wohl der Grund, warum solche intern-künstlerischen Analysen bis auf den heutigen Tag nur spärlich durchgeführt worden sind. Aber soll der Kunsthistoriker wirklich warten, bis ein freundlicher «Fachmann» zu Hilfe kommt? Ist der Vergleich mit der Musikgeschichte nicht beschämend, wo ein ganz anderes Maß von technischem Wissen (und Können) verlangt wird? Wo liegt beim Kunsthistoriker der Ausgleich zu dem, was der Musikhistoriker von Harmonielehre und Kontrapunkt weiß? Zweifellos soll in akademischen Hörsälen von Kunst anders gesprochen werden als in den Werkstätten, aber die Begriffe der Werkstatt müßten dem Historiker doch auch geläufig sein.

Burckhardt selber legte viel Gewicht auf den Umgang mit Künstlern, wichtiger war seine natürliche Empfindlichkeit für Wirkungen der anschaulichen Form, und aus dieser Anlage heraus bildete sich ihm die Überzeugung, daß das *Spezifische* der Kunst nach der systematischen Darstellung verlange und bei der bloßen Künstlergeschichte schlecht aufgehoben sei.

3. Je mehr die Formgeschichte ein Phänomen für sich wird, je mehr eine reine Kunstgeschichte aus der Künstlergeschichte herauswächst, um so mehr wird der Historiker geneigt sein, ein Gesetzliches im Entwicklungsverlauf zu sehen. Es war in London, angesichts des gewaltigen Denkmälervorrates des Kensington-Museums, daß Burckhardt, der damals (1879) auf der Höhe seines Lebens stand, dem Gedanken nachsann, wie es möglich sein könnte, die Lebensgesetze der bildenden Kunst bestimmt zu fassen. In sehr guter Laune schrieb er an einen

jungen Freund: «Hätte ich ein Jahr hier zu vertun, ich würde in die Hände spucken und mich mit anderer guter Leute Hilfe bemühen, die lebendigen Gesetze der Formen auf möglichst klare Formeln zu bringen.» Die Vorstellung eines Lebensprozesses, der sich gleichmäßig immer wieder in den verschiedenen Zeitaltern der Kunst vollzieht, war ihm von früh an vertraut. Die Schwierigkeit liegt darin, wie mit einem solchen gesetzmäßigen Vorstellungsablauf der wechselnde Inhalt der wirklichen Geschichte zusammengebracht werden soll. Burckhardt erkennt deutlich, daß der Barock einerseits nur die «letzten Konsequenzen» der Renaissance zieht, andererseits zögert er keinen Augenblick, den neuen Geist dieser Architektur mit neuen Worten zu kennzeichnen. Er kannte also das Problem, aber er hat es nie ernsthaft aufgenommen. Gern begnügt er sich mit allgemeinen, gleichnishaften Wendungen: «die Zeit war erfüllet» (bei der Hochrenaissance) oder – ein Lieblingswort – «und scheint die Sonne noch so schön, einmal muß sie untergehn» bei den Endphasen eines Stils (wo er sich übrigens immer mehr der Anschauung zuwandte, daß von einem «Verfall» nicht gesprochen werden dürfe).

Unter diesen Umständen lohnt es sich, daran zu erinnern, daß über diese Dinge zwischen Burckhardts Lehrer, Franz Kugler, und Schnaase eine Auseinandersetzung stattgefunden hatte, gerade als Burckhardt aufs engste mit Kugler zusammen arbeitete. Es geschah, als dieser das Hauptstück der Schnaaseschen Kunstgeschichte, das hohe Mittelalter, zu rezensieren hatte (1850), und die Kritik wendet sich ganz allgemein gegen die hier geübte Art der Interpretation von Kunstwerken. Schnaase interpretierte alle Gestalt restlos auf Ausdruck hin, Kugler wollte unterschieden wissen, was unmittelbar als Ausdruck gewollt war und was an der Form auf eine bestimmte Stufe in der Vorstellungsentwicklung zurückzuführen sei, über die keiner hinauskomme. Das Befangene einer altertümlichen Kunst darf nicht so gedeutet werden, als ob diese Befangene mit zur Absicht des Künstlers gehört habe, man muß wissen, was innerhalb bestimmter begrenzter Möglichkeiten an Ausdruck überhaupt zu geben war. «Schnaase glaubt», das sind Kuglers Worte, «nicht etwa nur diese oder jene Modifikation in den altertümlich gemessenen und beschränkten Stilformen durch das geistige Grundelement erklären, sondern letzteres unmittelbar als den eigentlichen Erzeuger dieser ganzen Erscheinung auffassen, jene Stilistik also als eine deshalb auch notwendige, ja die damit verbundene Schwäche der Darstellung nur als eine scheinbare, den positiven Mangel an künstlerischer Vollendung als tieferen Ideen dienend, darlegen zu müssen.» Die Idealität aber gewisser mittelalterlicher Bildwerke sei «nicht wegen, sondern trotz ihrer mangelnden Durchbildung» erreicht worden.

Wir lassen die Frage beiseite, ob nicht auch Kugler mit dieser Kritik über das Ziel hinausgeschossen habe (er hat es getan), wichtig ist die Einstellung an sich:

daß man mit Entwicklungsstufen zu rechnen habe und nicht alles gleichmäßig auf Ausdruck hin deuten dürfe. Die bildende Kunst hat ihre eigene Sprache, und diese Sprache, die zugleich ihr Denken ist, bleibt an bestimmte Wachstumsgesetze gebunden, wie jedes Lebendige. Für dieses Spezifische in der bildenden Kunst ein Organ zu besitzen, macht erst den Kunsthistoriker.

Trotzdem sich Burckhardt grundsätzlich hierzu nicht ausführlicher geäußert hat, ist es klar, auf welcher Seite er stand, und an mehr als einer Stelle kann man Belege für seine Meinung finden, daß die Kunstgeschichte mit der Kulturgeschichte nicht einfach sich decke, sondern ihren eigenen Gesetzen folge, die auf bestimmte Formeln zu bringen wären.

Als sein Vorbild für die systematische Behandlung der Kunstgeschichte nennt Burckhardt Winckelmanns «Kunst des Altertums», ein Buch also, das gerade vor einem Jahrhundert (1764) erschienen war. Auch Winckelmann stand unter dem Eindruck, daß in aller bisherigen Kunstliteratur vom Eigentlichen der Kunst zu wenig die Rede gewesen sei. Was ihm als Aufgabe vorschwebte, bezeichnete er mit den gleichen Worten: über die Künstlergeschichte hinaus zu einer Kunstgeschichte zu gelangen. Er faßte die Entwicklung der alten Kunst als ein Ganzes und unterschied Stufen im Auf- und Niedergang, die er in der neueren ebenso glaubte nachweisen zu können. Die Einteilung nach Formthemen endlich (das Nackte, die Gewandung usw.) ergab sich ihm als etwas ganz Natürliches, wo er letzten Endes überhaupt das «Wesen der Kunst» klarzumachen sich vorgenommen hatte.

Man kann sagen, die Beschaffenheit des antiken Denkmälermaterials, wo so wenige Stücke auf einen Namen zurückgeführt werden konnten, habe Winckelmann von selber zu einer systematischen und überpersönlichen Behandlung der Kunst hinleiten müssen. Aber im Grunde ist bei ihm der Typus des systematischen Historikers von Anfang an ausgeprägt, und dieser Typus wird unter den verschiedensten äußeren Bedingungen immer wieder erscheinen, so gut wie sein Widerspiel, der Historiker, für den alle diese systematischen Einteilungen und Fragestellungen eitel Blendwerk sind. Die einen sind die gliedernden Köpfe, die andern sehen das Geschehen in lauter unendlichen Übergängen, die einen beruhigen sich erst, wenn sie das Einzelne unter allgemeine typische Formen haben bringen können, die anderen sehen die Wahrheit im Schlechthin-Einmaligen, und wenn es Burckhardt unmöglich gewesen wäre, eine von den Biographien zu schreiben, wie sie damals als Ruhm des Zeitalters ans Licht traten, von Grimms Michelangelo bis zu Justis Velasquez, so liegt der psychologische Grund darin, daß sein Bedürfnis, das Spezifische rein zu fassen, in all diesen Darstellungen unbefriedigt geblieben wäre.

Er hat immer sehr bescheiden von sich gedacht, aber er legte Wert auf die Feststellung, daß er als der erste die systematische Betrachtung in die neuere

Kunstgeschichte mit ihren vielen bestechenden Individualitäten einzuführen gewagt habe, und wenn auch der Versuch nur unvollkommen ausgefallen sei, so glaube er doch durch seine Zusammenstellung wesentlich neue Gesichtspunkte aufgefunden zu haben. Ja, er lebte des Glaubens, daß die nächste Zukunft der Disziplin auf dieser Seite liegen müsse. Im Gespräch darüber konnte er den Kalauer kaum unterdrücken, daß auch an den Universitäten die bloße «fortlaufende Kunstgeschichte» bald mit einem fortlaufenden Publikum endigen möchte.

Seine Erwartungen haben sich nicht erfüllt. Im Bild der kunsthistorischen Produktion der letzten Jahrzehnte spielen die systematischen Arbeiten eine geringe Rolle. Und trotzdem möchte ich das Odium oder die Lächerlichkeit eines Propheten, der noch einmal der systematischen Betrachtung eine Zukunft verheißt, auf mich nehmen. Nicht daß die Systematik die reine Historie ablösen sollte, nicht daß neben der historischen Professur an den Hochschulen eine zweite systematische errichtet werden sollte, sondern nur so, daß sie als ergänzende und kontrollierende Methode in ihrer Notwendigkeit allgemein anerkannt wird. Der Prozentsatz der Mischung kann sehr verschieden sein, der Akzent wird immer mehr auf der einen oder andern Seite liegen, aber alle Exklusivität bleibt im Nachteil. Burckhardt selbst ist ein fruchtbarer Systematiker nur geworden, weil er ein guter Historiker war, mit dem Sinn für das Einmalige, Individuelle, Zufällige, für das, was sich aller systematischen Faßbarkeit entzieht.

JACOB BURCKHARDT

ZUM HUNDERTSTEN GEBURTSTAG 25. MAI 1918

Als ich Burckhardt kennen lernte – es war in meinem ersten Studenten-Semester – stand er bereits in der Mitte der sechziger Jahre. Er las Geschichte und Kunstgeschichte nebeneinander, acht- bis zehnstündig. Kunstgeschichtliche Fachhörer gab es nicht und die Art, wie Burckhardt Kunstgeschichte vortrug, war auch nicht dazu angetan, zum Fachstudium zu erziehen. Er zeigte vieles (in ungleichwertigen Abbildungen aus eigenem, mühsam zusammengebrachten Besitz) und begleitete Blatt um Blatt mit den trefflich charakterisierenden Bemerkungen, wie sie ihm sein reicher Sprachschatz möglich machte, aber der Anfänger bekam keine Anweisung, wie er mit diesen Dingen umzugehen hätte. Worauf es Burckhardt ankam, war wesentlich dies: «den Glauben zu erwecken, daß die Kunst eine von den großen Mächten in der Menschheitsgeschichte sei und daß es sich der Mühe lohne, sich dauernd mit ihr zu beschäftigen», nicht als Fachgelehrter, sondern als Mensch, und seine Ergriffenheit vor Werken