

Zum Problem der Kulturgeschichtsschreibung bei Jacob Burckhardt

von Irmgard Siebert

«Wir können uns sehr frei bewegen», schreibt Burckhardt in der Einleitung zur *Griechischen Kulturgeschichte*, denn «glücklicherweise schwankt nicht nur der Begriff Culturgeschichte, sondern es schwankt auch die academische Praxis (und noch einiges Andere)». Mit der «gegenwärtigen Crisis in allem historischen Dociren» begründet er die Freiheit seiner kulturgeschichtlichen Betrachtungsweise¹.

Diese Definitionsschwierigkeiten haben ihren Grund nicht zuletzt darin, daß Burckhardt an die Tradition der von Voltaire als «Philosophie der Geschichte» begründeten modernen Geschichtswissenschaft anknüpft, die mit der gleichzeitig sich bildenden Kulturgeschichte und der säkularisierten Universalgeschichte in einem inneren Zusammenhang steht². Die von Voltaire aufge-

Abkürzungen: GA = J. BURCKHARDT, *Gesamtausgabe*, hrsg., von E. DÜRR u.a., 14 Bde., Stuttgart u.a. 1929-1934; *Briefe* = J. BURCKHARDT, *Briefe*. Vollständige und kritisch bearbeitete Ausgabe. Mit Benutzung des handschriftlichen Nachlasses hergestellt von M. BURCKHARDT, 10 Bde., Basel (Stuttgart) 1949-1986; *WB* = J. BURCKHARDT, *Über das Studium der Geschichte*. Der Text der 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen' auf Grund der Vorarbeiten von Ernst Ziegler nach den Handschriften herausgegeben von P. GANZ, München 1982; *KAEGI* = W. KAEGI, *Jacob Burckhardt. Eine Biographie*, 7 Bde., Basel 1947-1982; *PA 207* = Staatsarchiv Basel-Stadt: Privatarchiv 207: *Jacob Burckhardt-Archiv Nachlaß*; *Ästhetik/Architektur* = Vorlesung *Zur Einleitung in die Aesthetik der bildenden Kunst* (1863), I. Teil: Architektur. PA 207, 157; *Ästhetik/Malerei* = Vorlesung *Zur Einleitung in die Aesthetik der bildenden Kunst* (1863), 2. Teil: Malerei. PA 207, 157.

¹ Manuskript der Einleitung in die *Griechische Kulturgeschichte*, PA 207, 123a, Bl. b, und «Übersichtsblatt». Siehe auch Burckhardt an Goethein, 29.6.1889, *Briefe*, IX, Nr. 1264, S. 196.

Der Jacob-Burckhardt-Stiftung und dem Staatsarchiv Basel-Stadt möchte ich an dieser Stelle für die Erlaubnis danken, das Jacob-Burckhardt-Archiv einzusehen.

² Vgl. hierzu G. SCHOLTZ, «Geschichte», in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 3, Darmstadt 1974, Sp. 344-398, bes. Sp. 356-359; U. DIERSE - G. SCHOLTZ, «Geschichtsphilosophie», in *ibidem*, Sp. 416-439, bes. Sp. 416-418; G.-M. MOSJE,

worfenen prinzipiellen Fragen nach dem Verhältnis von Geschichte und Philosophie, nach Methode und Gegenstand der Geschichtswissenschaft, wirken in Burckhardts Historie weiter und sind von dem speziellen Problem Kulturgeschichte kaum zu trennen³.

Dieses Erbe der Aufklärung verpflichtet vor allem zum «Ganzen»⁴. Kulturgeschichte ist für Burckhardt – anders als für einige seiner Zeitgenossen – nicht Teildisziplin einer allgemeinen Geschichtswissenschaft, die durch eine besondere Methode geprägt wäre, sondern zeichnet sich gerade durch ihren interdisziplinären Charakter und ihre enge Beziehung zur Universalgeschichte aus⁵. Wie Voltaire lehnt Burckhardt die ereignis- und personenbezogene Geschichtsschreibung ab und sucht stattdessen jenseits faktischer Vollständigkeit das «Ganze» einzelner Epochen zu erfassen. Wichtig sind ihm dabei nicht die Ereignisse der äußeren Geschichte, sondern die «Thatsachen des Inneren»⁶, aus denen er das Verhältnis der vergangenen Menschheit zu Leben und Tod, Schönheit, Kunst und Wissenschaft zu ermitteln sucht. Die Politik wird von Burckhardts Kulturgeschichtsschreibung nicht ausgeschlossen; er erkennt, daß sie auf's engste mit dem Geistesleben der Nationen sowie den Lebensansichten der Menschen zusammenhängt⁷.

«Kulturgeschichte», in *ibidem*, 4, Darmstadt 1976, Sp. 1333-1338. Zu Voltaire siehe P. SAKMANN, *Die Probleme der historischen Methodik und der Geschichtsphilosophie bei Voltaire*, in «Historische Zeitschrift», 97, 1906, S. 327-379; K.J. WEINTRAUB, *Visions of Culture. Voltaire, Guizot, Burckhardt, Lamprecht, Huizinga, Ortega y Gasset*, Chicago-London 1966, S. 19-74.

³ Zu Problem und Methode der Kulturgeschichtsschreibung Burckhardts vgl. vor allem die Einleitung in die *Griechische Kulturgeschichte*, GA, 8, S. I-II; Burckhardt an Kinkel, 21.3.1842, *Briefe*, I, Nr. 59, S. 196 f.; *WB*, S. 225-231, 248-253; KÆGI, VI, S. 158 f.

⁴ Schon in den frühen Arbeiten Burckhardts taucht häufig die Forderung nach Gesamtdarstellungen bestimmter Zeiten und Epochen auf. Vgl. z.B. GA, I, S. 240 und GA, 2, S. 1, 3.

⁵ Zur Frage des Verhältnisses von Kulturgeschichte und Universalgeschichte siehe vor allem E. SCHULIN, *Das alte und neue Problem der Weltgeschichte als Kulturgeschichte*, in «Saeculum», 33, 1982, S. 161-173.

⁶ PA 207, 123a, «Übersichtsblatt».

⁷ Burckhardt geht für die Zeit «Constantins des Großen» davon aus, daß die «Geschichte der höchsten Staatsgewalt des sinkenden Römerreiches» den Boden

Was Burckhardts Arbeiten von der nach Voltaire sich rasch entwickelnden Kulturgeschichtsschreibung des 18. und 19. Jahrhunderts⁸ sowie dem Historismus methodisch auffällig unterscheidet, ist sein spezifisches Quellenverständnis: Burckhardt dehnt den Begriff der historischen Quelle auf künstlerische und literarische Werke aus⁹ und verzichtet weitgehend auf bearbeitete Literatur.

abgebe «für die Beurteilung einer Menge äußerer wie geistiger Ereignisse der Folgezeit» (GA, 2, S. 5). Das klassische Griechenbild bezeichnet er als eine der «allergrößten Fälschungen des geschichtlichen Urteils», weil es die politische Geschichte vernachlässigt hat (GA, 9, S. 343). In der Beschaffenheit der Fürstentstaaten der Renaissance liegt für ihn «der mächtigste Grund der frühzeitigen Ausbildung des Italieners zum modernen Menschen» (GA, 5, S. 95).

Das Problem des Verhältnisses von politischer Geschichte und Kulturgeschichte wird in der Forschungsliteratur im Burckhardts Zusammenhang mit Kulturbegriff und den *Weltgeschichtlichen Betrachtungen* reflektiert. Zum gegenwärtigen Forschungsstand vgl.: A. BERGSTRÄESSER, *Kultur und Macht in der Geschichte der Menschheit: Jacob Burckhardt*, in ders., *Die Macht als Mythos und als Wirklichkeit. Eine Untersuchung*, Freiburg 1965, S. 27-46; W. HARDTWIG, *Geschichtsschreibung zwischen Alteuropa und moderner Welt. Jacob Burckhardt in seiner Zeit*, Göttingen 1974, S. 165-178; H. SCHNÄDELBACH, *Geschichtsphilosophie nach Hegel - Die Probleme des Historismus*, Freiburg u.a. 1974, S. 48-76; J. RÜSEN, *Die Uhr, der die Stunde schlägt - Geschichte als Prozeß der Kultur bei Jacob Burckhardt*, in *Historische Prozesse*, hrsg. von K.G. FABER-Chr. MEIER, München 1978, S. 186-217; E. SCHULIN, *Burckhardts Potenzen- und Sturmlehre. Zu seiner Vorlesung über das Studium der Geschichte (den Weltgeschichtlichen Betrachtungen)*, Heidelberg 1983 (= Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften/Philosophisch-historische Klasse 1983, 2); H. BRACKERT, *Reflektiertes Können und individuierter Geist - Zu Jacob Burckhardts Kulturgeschichtsschreibung*, in *Naturplan und Verfallskritik. Zu Begriff und Geschichte der Kultur*, hrsg. von H. BRACKERT - F. WEFELMEYER, Frankfurt a.M. 1984, S. 289-319.

⁸ Zur Geschichte der Kulturgeschichtsschreibung vgl. F. JODL, *Die Kulturgeschichtsschreibung, ihre Entwicklung und ihr Problem*, Halle 1878; E. SCHAUMKELL, *Geschichte der deutschen Kulturgeschichtsschreibung. Von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zur Romantik im Zusammenhang mit der allgemeinen geistigen Entwicklung*, Leipzig 1905; K. EDER, *Die Entwicklung der Kulturgeschichtsschreibung*, in «Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark» 50, 1959, S. 3-28; K.J. WEINTRAUB, *Visions of culture. Voltaire, Guizot, Burckhardt, Lamprecht, Huizinga, Ortega Y. Gasset, V. HARTMANN, Die deutsche Kulturgeschichtsschreibung von ihren Anfängen bis Wilhelm Heinrich Riehl*, Phil. Diss. Marburg 1971; H. DILLY - J. RYDING, *Kulturgeschichtsschreibung vor und nach der bürgerlichen Revolution von 1848*, in «Ästhetik und Kommunikation, Beiträge zur politischen Erziehung», 6, 1975, H. 21, S. 15-32; G. MÜHLPFORDT, *Der Leipziger Aufklärer Johann Christoph Adelung als Wegbereiter der Kulturgeschichtsschreibung*, in «Storia della Storiografia» II, 1987, S. 22-45.

⁹ Siehe K. CHRIST, *Von Gibbon zu Rostovtzeff*, Darmstadt 1979², S. 130-132.

Damit steht er in der Tradition der klassischen Philologie, deren erklärtes Ziel es gewesen ist, den «Geist des Altertums» aus den künstlerischen und literarischen Quellen zu rekonstruieren¹⁰. Den von den Philologen bevorzugten literarischen Zeugnissen stellt Burckhardt – seinen kunsthistorischen Neigungen folgend und an die durch Winckelmann begründete moderne Archäologie anknüpfend – die Schöpfungen der bildenden Kunst, vor allem der Architektur, gleichwertig zur Seite. Er war davon überzeugt, daß «wahre Geschichtschreibung ein Leben in jenem feinen, geistigen Fluidum verlangt, welches aus... Kunst und Poesie... dem Forscher [ebensogut] entgegenweht wie aus den eigentlichen Scriptoren»¹¹. Die aus der Kunst gewonnenen Tatsachen erschienen ihm authentischer als die «historischen im gewöhnlichen Sinn», da sie auf dem beruhten, was «Quellen und Denkmäler unabsichtlich und uneigennützig, ja unfreiwillig [und] unbewußt» verkündeten¹².

Das Burckhardts Kulturgeschichte am stärksten Charakterisierende ist – wie bereits erwähnt – die Opposition gegen die Ereignisgeschichte. Diese ist nicht nur wissenschaftsgeschichtlich begründet, sondern auch Ausdruck zeitkritischer Intentionen. Die distanzierte Haltung gegenüber den gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts bewog Burckhardt, der Politik zu entsagen¹³ und sich ganz dem Genuß des Schönen hinzugeben¹⁴. Die durch die Anzeichen des deutsch-französischen Krieges in ihm ausgelöste Empfindung der Nichtigkeit aller 'bloßen' Ereignisse der Vergangenheit bringt er ganz selbstverständlich mit seiner Kulturgeschichtsschreibung in Zusammenhang, die in «dieser Richtung» glücklicherweise «niemals große

¹⁰ F. AST, *Grundriß der Philologie*, Landshut 1808, S. 1. Zu Burckhardts Einschätzung der klassischen Philologie vgl. GA, 8, S. 1 f.; Burckhardt an Schreiber, 2.12.1842, *Briefe*, II, Nr. 69, S. 217. Zur Beziehung Burckhardt - Boeckh siehe KAEGI, II, S. 48-53.

¹¹ Burckhardt an Kinkel, 17.4.1847, *Briefe*, III, Nr. 197, S. 68.

¹² GA, 8, S. 3. Siehe auch WB, S. 251.

¹³ Burckhardt an E. Schauenburg, 24.1.1846, *Briefe*, II, Nr. 166, S. 198, und an dens., 28.2.1846, *Briefe*, II, Nr. 174.

¹⁴ Burckhardt an H. Schauenburg, 27.2.1847, *Briefe*, III, Nr. 193, S. 54 f.

Geschäfte» gemacht habe¹⁵. Anders als die meisten zeitgenössischen deutschen Historiker, für die die nationale Einheit Symbol einer positiven politischen und kulturellen Wende ist¹⁶, entwirft Burckhardt ein eher düsteres Zukunftsbild¹⁷. Auf die Erfahrung der Entwertung alles Zeitlichen reagiert er mit einer erneuten Hinwendung zu den «Ewigungen»¹⁸, die er in Kunst und Altertum findet. Die Auseinandersetzung mit der Gegenwart setzt er jedoch, wie zuvor schon im *Constantin* und der *Kultur der Renaissance*, in der *Griechischen Kulturgeschichte* fort.

Der tiefere Grund für Burckhardts Überzeugung, daß die geschichtlichen Ereignisse nichtig seien, ist sein schon früh ausgeprägtes Bewußtsein von der «Hinfälligkeit der menschlichen Dinge»¹⁹, das den Ausgangspunkt seiner Geschichtswissenschaft

¹⁵ Burckhardt an von Preen, 31.12.1870, *Briefe*, V, Nr. 560, S. 120. Siehe hierzu auch K. LÖWTH, *Jacob Burckhardt (Sämtliche Schriften, 7)*, Stuttgart 1984, S. 197-205.

¹⁶ Siehe hierzu E. FEHRENBACH, *Die Reichsgründung in der deutschen Geschichtsschreibung*, in *Reichsgründung 1870/71 - Tatsachen Kontroversen Interpretationen*, hrsg. von Th. SCHIEDER-E. DEUERLEIN, Stuttgart 1970, S. 259-290. Zu Burckhardts Einschätzung der nationalen deutschen Geschichtsschreibung vgl.: Burckhardt an Vischer, 14.6.1863, *Briefe*, IV, Nr. 394, S. 131. Burckhardt an Kugler, 2.7.1871, *Briefe*, V, Nr. 569, S. 131 f. Burckhardt an von Preen, 31.12.1872, *Briefe*, V, Nr. 602, S. 184.

¹⁷ Burckhardt an von Preen, 27.9.1870, *Briefe*, V, Nr. 544, und an dens., 31.12.1870, *Briefe*, V, Nr. 560. Siehe auch E.W. ZEEDEEN, *Zeitkritik und Gegenwartsverständnis in Jacob Burckhardts Briefen aus den Jahren der Reichsgründung (1859/1872)*, in *Geschichte und Gegenwartsbewusstsein. Historische Betrachtungen und Untersuchungen, Festschrift für Hans Rothfels*, hrsg. von W. BESSON - F.Frhr. VON GAERTRINGEN, Göttingen 1963, S. 86-105; E.W. ZEEDEEN, *Der Historiker als Kritiker und Prophet. Die Krise des 19. Jahrhunderts im Urteil Jacob Burckhardts*, in «Die Welt als Geschichte», II, 1951, S. 154-173.

¹⁸ Nach Niederlegung der Geschichtsprofessur im Jahre 1886 erklärt sich Burckhardt bereit, weiter Kunstgeschichte zu lehren. Die zwei letzten Jahrzehnte widmet er der *Griechischen Kulturgeschichte*, der Kunstgeschichte der Renaissance und Griechenlands sowie der Rubens-Biographie. In einem Gespräch mit seinem Nachfolger Adolf Baumgartner sagt Burckhardt: «Wenn man Geschichte der Macht nicht mehr zu lesen braucht, freue man sich, daß einem dies aus dem Gesicht sei; dann laße man sich an den schönen Dingen, an Mythos, Poesie und Kunst». Zit. nach KAEGI, V, S. 246. Siehe auch Burckhardt an von Preen, 24.6.1889, *Briefe* IX, Nr. 1269, S. 202.

¹⁹ Burckhardt an H. Schauenburg, 10.6.1844, *Briefe*, II, Nr. 166, S. 199, siehe auch *WB*, S. 107.

vom «duldenden, [strebenden und] handelnden Menschen»²⁰ zugleich begründet und gefährdet. Er erkennt, daß «die Ansprüche der Völker, Zeiten und Individuen» auf Glück gegenüber dem «großen und ernsten Ganzen» der Geschichte nur von «untergeordneter Bedeutung» sein können²¹. Burckhardt nimmt zwar Partei für die Opfer der Geschichte²², sieht aber zugleich die «Blindheit [menschlichen] Wünschens»²³ ein. Zudem betrachtet er die Leiden der Menschheit als unveränderlich, da sie in der Vergänglichkeit und dem Bösen der menschlichen Natur begründet sind²⁴. Dieses Böse konzentriert sich in den politisch Mächtigen, den Siegern und welthistorisch großen Individuen. Ihr Handeln führt dazu, daß sich der natürliche Kampf ums Dasein bis in die Geschichte hinein verlängert²⁵. Auf dieser Erkenntnis beruht Burckhardts Ablehnung der aufklärerischen Fortschrittsvorstellungen²⁶, seine Reserviertheit gegenüber politischen, staatlichen und gesellschaftlichen Machtansprüchen²⁷ sowie die Eliminierung des Glücksbegriffes aus der Geschichte und dem menschlichen Leben²⁸. An die Stelle des Glücks tritt für Burckhardt der erkennende Nachvollzug der geschichtlichen Wandlungen²⁹.

Die Auffassung, daß es von dem Elend des Irdischen letztlich keine Befreiung durch politische oder soziale Revolution geben

²⁰ *WB*, S. 226.

²¹ *WB*, S. 238.

²² *WB*, S. 241-243.

²³ *WB*, S. 245.

²⁴ *WB*, S. 239-241.

²⁵ Siehe *WB*, S. 223 f., und *GA*, 7, S. 284.

²⁶ Burckhardt an von Preen, 2.7.1871, *Briefe*, V, Nr. 568, S. 130. Darüber hinaus lehnt Burckhardt die Auffassung vom historischen Fortschritt wegen ihrer Gleichgültigkeit gegenüber den Opfern der Geschichte sowie ihrer Geringschätzung der nicht fortschrittlichen Epochen der Weltgeschichte, wie z.B. des Mittelalters, ab. Er verweist auf den engen Zusammenhang von Fortschrittsidee und Sozialdarwinismus: *GA*, 7, S. 283-285, 291 f.

²⁷ Siehe hierzu die Analyse von W. HARDTWIG, *Geschichtsschreibung zwischen Alt-europa und moderner Welt*, S. 278-346.

²⁸ *WB*, S. 231, 245.

²⁹ «Das Ziel der Fähigen – nolentium, volentium – ist statt des Glückes die Erkenntniß. 'Reif sein ist Alles'». *WB*, S. 245.

kann, lenkt Burckhardts Interesse auf das Phänomen der Askese³⁰. In der Entsagung sieht er nicht nur die einzige Möglichkeit, sich von weltlichen Zwängen zu lösen und die Freiheit des Individuums zu realisieren, sondern zugleich eine notwendige Bedingung für die Erneuerung des durch materielle Interessen zerstörten geistigen Lebens³¹.

Eine weitere Möglichkeit, sich der Negativität des Lebens zu entziehen, bietet Burckhardt die Flucht in die Kunst. In ihr sieht er das einzige, das der Hinfälligkeit alles Irdischen zu widerstehen vermag, das einzig Unvergängliche und Allgültige³². Befreiend vom Druck der Wirklichkeit wirkt die Kunst dadurch, daß sie den Betrachter in das von ihr dargestellte höhere, verklärte Leben einbindet³³. Glück hingegen gewährt auch sie weder ihren Schöpfern noch ihren Rezipienten³⁴.

³⁰ Vgl. hierzu vor allem K. LÖWITH, *Jacob Burckhardt*, S. 173-197; W. HARDTWIG, *Jacob Burckhardt. Wissenschaft als gesellschaftliche Askese*, in *Geschichte und politisches Handeln. Studien zu europäischen Denkern der Neuzeit. Theodor Schieder zum Gedächtnis*, hrsg. von P. ALTER u.a., Stuttgart 1985, S. 216-242.

³¹ Burckhardt an von Preen, 31.12.1872, *Briefe*, V, Nr. 602, S. 183.

³² «Aus Welt, Zeit und Natur sammeln Kunst und Poesie allgültige allverständliche Bilder, die das einzige irdisch Bleibende sind, eine zweite, ideale Schöpfung, der bestimmten einzelnen Zeitlichkeit enthoben, irdisch-unsterblich, eine Sprache für alle Nationen». *WB*, S. 279.

Das Prädikat «ewig» gebührt der Kunst nach Ansicht Burckhardts jedoch nicht im materiellen Sinn (siehe *WB*, S. 279), sondern aufgrund der Jahrhunderte überdauernden Verständlichkeit der idealen Kunstwerke, die ohne vorgängig geschichtliche Kenntnisse als «Macht» wirken können. «Ideal» so schreibt Burckhardt in der Vorlesung *Zur Einleitung in die Aesthetik der bildenden Kunst* «ist erst, was auch ohne alle Kenntniß von Nebenbeziehungen, ohne alle Theilnahme am Sachlichen dennoch als Macht wirkt. Dieses sind dann die höchsten Vermächtnisse der Menschheit. Sie sind nicht zu erzwingen, sondern der Moment einer allgemeinen] Entwick[un]g muß zus[ammen]treffen mit [einer] mächtigen Künstlerindividualität; Vieles muß d[urch]gelebt und d[urch]gelitten sein». (*Ästhetik*, Bl. 3). In der Tendenzkunst hingegen, wozu Burckhardt vor allem die Historienmalerei zählt, geht «mit den Stimmungen die sie hervorgebracht» haben «auch das Interesse für die Bilder vorüber» (*Ästhetik/Malerei*, Bl. 17). Sobald das «Sachinteresse» nachläßt, werden solche Kunstwerke «werthlos und unverständlich oder doch zur bloßen Curiosität» (*Ästhetik/Architektur*, Bl. 5). Siehe auch *GA*, 14, S. 301-314, bes. S. 305, 331-333.

³³ W. HARDTWIG, *Geschichtsschreibung zwischen Alteuropa und moderner Welt*, S. 250 f. Diese existentielle Bedeutung der Kunst und der Askese findet sich ähnlich

Während der Genuß der Kunst für Burckhardt wesentlich auf dem Ewigen, d.h. der in der Idealität der Formen gegründeten Schönheit beruht, interessiert er sich als Kunsthistoriker für ihren Ursprung und ihre geschichtliche Entwicklung. Aus dieser um die Mitte des 19. Jahrhunderts noch keineswegs selbstverständlichen historischen Auffassung der Kunst folgt Burckhardts Ablehnung der klassisch-idealistischen Theorie, die auf der Vorstellung der Autonomie der Kunst beruht³⁵. Eher fühlt er sich Winckelmann verpflichtet, dem es zuerst gelungen sei, geschichtliche und systematische Betrachtungsweise miteinander zu verbinden³⁶. Bezeichnend für Burckhardts historische Auffassung der Kunst ist bereits seine Definition der Ästhetik. Er versteht darunter weder, wie Baumgarten, eine «Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis»³⁷,

bei Schopenhauer und Nietzsche. Siehe hierzu W. SCHULZ, *Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik*, Pfullingen 1985, S. 36-49.

³⁴ «Die Kunst kann kein Glück ersetzen, wohl aber gute Stunden aufs höchste verklären». GA, 13, S. 25. Siehe auch WB, S. 385 f.

³⁵ Zum Begriff der Autonomie der Kunst vgl.: *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, Frankfurt a.M. 1974²; H. FREIER, *Ästhetik und Autonomie. Ein Beitrag zur idealistischen Entfremungskritik*, in *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften*, 3: *Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750-1800*, Stuttgart 1974, S. 329-383.

³⁶ Zu Burckhardts Einschätzung Winckelmanns siehe GA, 6, S. 304; Burckhardt an von Zahn, 19.11.1869, *Briefe*, V, Nr. 527, S. 59.

³⁷ A.G. BAUMGARTEN, *Aesthetica*. Nachdruck der Ausgabe von 1750, Hildesheim 1961, S. 1. Vgl. dazu auch H.R. SCHWEIZER, *Ästhetik als Philosophie der sinnlichen Erkenntnis. Eine Interpretation der 'Aesthetica' A.G. Baumgartens*, Basel u.a. 1973, bes. S. 9-40; J. RITTER, «Ästhetik», in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, I, Darmstadt 1971, Sp. 555-580. Nach Burckhardt ist eine Ästhetik im Sinne Baumgartens nicht möglich, weil das Zusammenwirken der verschiedenen erkennenden Vermögen des Menschen unbekannt ist: «A e s t h e t i k das Wort besagt an sich sehr wenig - αἴσθησις = Gefühl, oder auch nur: das Innwerden, also die Lehre von den Empfindungen, welche durch irgend was – hier wird subintelligirt: d[ur]ch das Kunstwerk – rege gemacht werden. Also eher ein Theil der Psychologie; die Lehre von dem was in dem Beschauer vorgeht. – Dieß an sich, in dieser Fassung, jedenfalls hochbedeutend: Wie sich die großen Kräfte: Geist, Seele und Phantasie zum Innwerden der Kunst verhalten - Wüßten wir nur genauer, wie sie sich unter einander verhalten! und wie zu den Dingen? Ihre unendl[ich] raschen Spiegelungen, ihre Abwechselungen in der Function; ihr ewiges und blitzschnelles Sichbedingen und endl[ich] die besonderen Spaziergänge ins Blaue, welche Phantasie und Gedächtniß zusammen (odfer] identisch) anstellen, die sogenannten] Ide-

noch, wie Schelling und Hegel, eine «Philosophie der Kunst»³⁸, sondern schlicht die «Beziehung des gebildeten Menschen zur Kunst», die «tausendgestaltig» sei «wie das Innere des Menschen und wie die Kunst selber»³⁹. Eine wissenschaftliche, nicht spekulative Theorie der Kunst⁴⁰ kann Burckhardt sich nur auf der Ba-

enassoziationen, welche vorherrschend Bilderassoziationen sind. (*Ästhetik/Architektur*, Bl. 47).

³⁸ F.W.J. SCHELLING, *Philosophie der Kunst*, Nachdruck der Ausgabe von 1859, Darmstadt 1980, S. 5-7; G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, I, Frankfurt a.M. 1970, S. 1 (= Werke in zwanzig Bänden, 13); G. SCHOLTZ, «Kunstphilosophie, Kunstgeschichte, Kunstwissenschaft», in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 4, Sp. 1449-1458.

³⁹ «Warum keine Begriffsdefinitionen und keine Einleitung von Plato und Aristot[eles] an; Aesthetik ist die Beziehung des gebildeten Menschen a) zum Schönen überh[aupt] b) speciell zum Kunstschönen zur Kunst, tausendgestaltig wie das Innere des Menschen und wie die Kunst selber. Psycholog[ische] Scala: von dem äußerlichsten Eruditionsinteresse bis zu der tiefsten Erschütterung und höchsten Wonne. Scala in dem Kunstwerk: vom dunkeln monumentalen Anklang bis zu der höchsten Verklärung des Menschlichen. Mit bald mehr bald weniger Vermittl[un]g durch das Studium der Geschichte und d[ur]ch das all[emeine] Studium der Bildung. Die Hauptsache ist immer die Wirkung des Kunstwerkes auf den Menschen, das Entzünden einer entgegenkommenden Phantasie» (*Ästhetik/Architektur*, Bl. 51/I).

⁴⁰ «aber unser H[aupt]thema wird sein, dem Geist in dem Kunstwerk selbst näher zu kommen, wie er auch ungesehen von uns, von Anfang an darin waltet. Gefahr: daß wir unsern eignen Geist hineinlegen in dem die Kunstepochen sich bespiegeln müssen. Allein die Täuschungen sind weniger zu fürchten als vor 50 Jahren. Eine mächtig betriebene, mehr und mehr neben dem Vielen auch auf das Hohe gerichtete K u n s t g e s c h i c h t e hat die Bahn geöffnet und erlaubt uns zwar vielleicht noch nicht vom Geist der Kunst, wohl aber von dem Geist der vergleichenden Betrachtung zu reden. Zeitliches und Ewiges in dem Kunstwerk zu scheiden und zu v[er]binden. Wir kennen auch unsere Grenzen besser und wissen andererseits, wie bald schon das Unausprechliche anfängt. Wir suchen zb: nicht mehr eine Idee im Kunstwerk, die dessen aussprechbarer Schlüssel wäre, sondern wissen, daß das Kunstwerk überaus complexer Natur und Ursprunges ist.» (*Ästhetik/Architektur*, Bl. 47).

Zum Verhältnis von Kunstwissenschaft und Kunstphilosophie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts siehe St. NACHTSHEIM, *Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung 1870-1920*, Berlin 1984, S. 15-65. Zur Geschichte der Kunstgeschichtsschreibung im 19. Jahrhundert vgl. v. a. W. WAETZOLDT, *Deutsche Kunsthistoriker*, 2 Bde., Leipzig 1921-1924; H. DILLY, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt a.M. 1979.

Burckhardts Kunsttheorie untersucht D. JÄHNIG, *Jacob Burckhardts Bedeutung für die Ästhetik*, in «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 53, 1979, S. 173-190; *Kunst-Erkenntnis bei Jacob Burckhardt*, *ibidem*, 58, 1984, S. 16-37.

sis breiter kunstgeschichtlicher Forschung vorstellen, wodurch die «Täuschungen» der Vergangenheit korrigiert werden könnten.

Den bis in die Antike zurückreichenden Streit zwischen Kunst und Wahrheit entscheidet Burckhardt zugunsten der Kunst⁴¹. Im Einklang mit der nachkantischen Ästhetik negiert er die Verankerung der Kunst in Ideen und spricht stattdessen vom «Geist des Kunstwerks» und seinem «complexen Ursprung»⁴². Die Eigenart des künstlerischen Wahrheitsgehaltes sieht er nicht darin, daß er schon bekannte religiöse, philosophische und wissenschaftliche Erkenntnisse versinnlicht, sondern in der Fähigkeit der Kunst, neuen «[dunklen] Kräften» des Geistes Ausdruck zu verleihen⁴³, die den «inneren Gehalt der Zeit [und Welt] ideal zur Anschauung» bringen und «ihn als unvergängliche Kunde auf die Nachwelt» überliefern⁴⁴. Von der Geschichtsschreibung unterscheidet sich die Kunst nach Burckhardt vor allem dadurch, daß sie es mit dem «Weltganzen», und nicht nur mit dem «Erkennen von Theilen der Welt» zu tun hat⁴⁵, und er schließt sich der Meinung Schopenhauers an, daß die Kunst, vor allem die Poesie, mehr für die Erkenntnis des Wesens der Menschheit leiste als die Geschichtswissenschaft⁴⁶.

⁴¹ Über die spezifische Beziehung der Philosophie, Wissenschaft, Religion und Kunst zur Wahrheit äußert sich Burckhardt nicht so bestimmt wie Schelling und Hegel; das Problem wird von ihm aber in den *Weltgeschichtlichen Betrachtungen* (S. 380-385) berührt. Zur Position Schellings und Hegels siehe W. SCHULZ, *Metaphysik des Schwebens*, S. 20-34.

⁴² Vgl. Anm. 40.

⁴³ *WB*, S. 383.

⁴⁴ *WB*, S. 381.

⁴⁵ *WB*, S. 382.

⁴⁶ *WB*, S. 285. Die kritiklose Übernahme dieser Position vernachlässigt allerdings, daß Schopenhauers Begriff der Geschichte noch am klassisch-aristotelischen Wissenschaftsbegriff orientiert ist, der die Geschichte wegen ihrer dem Einzelnen verhafteten Erkenntnisweise geringschätzt. Auf Burckhardts Kulturgeschichte, die sich entschieden von der Ereignisgeschichte und dem historischen Individualitätsprinzip distanziert und ihre Aufgabe in der Ermittlung des «Dauernden» und des «Konstanten» sieht, kann dieses Verdikt nur mit Einschränkung bezogen werden. Indem sie den geschichtlichen und allgemein-menschlichen Gehalt der Kunst auswertet, nähert sie sich sogar der von Schopenhauer allein der Kunst vorbehaltenen Wahrheit über das «Innere der Menschheit» an. Auch die ebenfalls in den *Weltgeschichtlichen Betrachtungen* geäußerte Auffassung, daß der Begriff «Geschichts-

Im Mittelpunkt von Burckhardts kunst- und kulturhistorischem Interesse steht die Architektur⁴⁷. Im Gegensatz zu der Geringschätzung, die die Baukunst wegen ihrer Zweckgebundenheit in den Kunsttheorien früherer Zeiten erfuhr, betrachtet Burckhardt sie als eine von der Nachahmung freie⁴⁸ und dadurch der Malerei

philosophie» eine «*contradictio in adiecto*» (S. 225) sei, ist auf diese Ansicht Schopenhauers zurückzuführen. Die Einleitung in die *Griechische Kulturgeschichte* sowie die in den 80er Jahren neu verfaßte Einleitung für die Kulturgeschichte des Mittelalters (siehe KAEGI, VI, S. 158 f.) deuten allerdings auf eine Distanzierung von Schopenhauers Ansichten. Vgl. A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, II, zweiter Teilband, Zürich 1977, S. 516-525 (= Zürcher Ausgabe, Werke in zehn Bänden, 4); A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, erster Teilband, Zürich 1977, S. 306-312 (= Zürcher Ausgabe, Werke in zehn Bänden, 1). Dazu: H. SCHNÄDELBACH, *Philosophie in Deutschland 1831-1933*, Frankfurt a.M. 1983, S. 80-83; H. SCHNÄDELBACH, *Die Abkehr von der Geschichte. Stichworte zum «Zeitgeist» im Kaiserreich*, in *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*, hrsg. von E. MAI u.a., Berlin 1983, S. 31-43, bes. S. 33-36; W. HARDTWIG, *Konzeption und Begriff der Forschung in der deutschen Historie des 19. Jahrhunderts*, in *Konzeption und Begriff der Forschung in den Wissenschaften des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von A. DIEMER, Meisenheim am Glan 1978, S. 11-26; L. GELDSETZER, *Die Philosophie der Philosophiegeschichte im 19. Jahrhundert - Zur Wissenschaftstheorie der Philosophiegeschichtsschreibung und -betrachtung* (= Studien zur Wissenschaftstheorie, 3), Meisenheim am Glan 1968, S. 125-137.

⁴⁷ Auf diese Sonderstellung der Architektur wurde in der Sekundärliteratur bereits mehrfach hingewiesen. Siehe z.B. W. REHM, *Jacob Burckhardt und Franz Kugler*, in «Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde», 41-42, 1942/43, S. 155-252, hier S. 163-166; K. CHRIST, *Jacob Burckhardt und die römische Geschichte*, in «Saeculum», 14, 1963, S. 82-122, hier S. 95-97.

⁴⁸ Prinzipiell steht Burckhardt dem sogenannten Nachahmungspostulat, das nach Platon und Aristoteles die Dichtkunst, die Musik, den Tanz, die Malerei und die Bildhauerei, aber nicht die Architektur charakterisiert, gleichgültig gegenüber. In der Einleitung *Zur Aesthetik der bildenden Kunst* schreibt er zu diesem Problem: «Excurs über diese populäre Ableitung: die Meinung, die Malerei sei dazu da, das Vorhandene was es auch sei, abzubilden; wonach sie zb: heute d[ur]ch leidlich colorirte Photographien zu ersetzen wäre. Scheinbar ist sie ja selbst in ihrem glänzenden XVII. Jh. darauf eingegangen und hat in ihrem Stilleben selbst das Unbeseelte schön gruppirt und möglichst täuschend dargestellt. Aber der 2te Blick zeigt, daß die Kunstmittel, welche hier angewandt sind, auf ganz andern Gebieten hatten erworben und ausgebildet werden müssen, [...]. Und der 3te Blick entdeckt [eine] Fülle verhehlter Idealität. Die Architectur aber, ähnl[ich] wie die M u s i k, beweist d[ur]ch ihr bloßes Dasein daß es ein hohes Kunstvermögen (und Trieb) giebt, welches von der Nachahm[un]g irgend eines Seienden völlig frei ist». (*Ästhetik/Malerei*: «Größe und Grenzen des Themas»). Die Ablehnung des Nachahmungsprinzips steht bei Burckhardt in engem Zusammenhang mit seiner Auffassung, daß der «hohe Ursprung der Kunst» der «Kunsttrieb» sei, der von der

und Skulptur überlegene Gattung⁴⁹. Durch diese in den Architek-

äußeren Wirklichkeit häufig nur den «Anlaß» übernehme (*Ästhetik/Architektur*, Bl. 5,47) Sie entspricht damit seiner Ablehnung der realistisch-tendenziösen Kunst. Siehe auch Anm. 32.

Daß Goethe und Schelling den Kunstcharakter der Architektur auf dem Umweg über ihren angeblichen Nachahmungscharakter zu beweisen suchen (siehe Anm. 50), hängt möglicherweise damit zusammen, daß das sich erst im 18. Jahrhundert durch Batteux durchsetzende System der schönen Künste (Musik, Dichtkunst, Malerei, Bildhauerei, Tanz) auf das antike Nachahmungsprinzip zurückgriff, um der noch neuen Auffassung Autorität zu verleihen. Bei Batteux zählt die Architektur neben der Redekunst zu einer von den mechanischen und schönen Künsten verschiedenen dritten Gruppe, weil sie Freude und Nützlichkeit in sich vereine. Schopenhauer und Hegel betrachten sie als die niedrigste Kunstgattung, weil sie die am meisten materielle und zweckgebundene Kunst ist. Die Tatsache, daß Burckhardt die Architektur, deren Zweckgebundenheit ihm durchaus deutlich ist (siehe *WB*, S. 279) unabhängig vom Begriff der Nachahmung nobilitiert, zeigt seine Unabhängigkeit von der im Vergleich zu Frankreich nur wenig ausgebildeten deutschen Architekturtheorie. Eine relativ hohe Wertschätzung genoß die Baukunst seit der Antike vor allem bei den Architekten selbst, wie z.B. bei Vitruv, Alberti, Vasari, Schinkel sowie den meisten Kunsthistorikern des 19. Jahrhunderts. Auch Varro zählt sie zu den freien Künsten. Platon bewertet die Architektur positiv, gerade weil sie keine mimetische Kunst sei. Vgl. hierzu P.O. KRISTELLER, *Das moderne System der Künste*, in P.O. KRISTELLER, *Humanismus und Renaissance*, II: *Philosophie, Bildung und Kunst*, hrsg. von E. KEßLER, München o.J., S. 164-206, bes. S. 169-171, 188 f., 203; E. GRASSI, *Die Theorie des Schönen in der Antike*, Köln 1980, S. 127 f.; H.W. KRUF, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1985, S. 23, 46 f.

⁴⁹ «Allein der erste Blick auf die Menschen und ihr Verhalten zur Kunst lehrt daß dieß ein höchst verschiedenes und meist sehr niedriges ist. Bei der Sculptur und Malerei löst sich das Interesse derjenigen die überh[aupt] etwas ansehen, fast gar nicht vom Gegenstand los; das Ideal der Meisten ist die möglichst realistische, photographische Wiedergabe dessen was Jedem sinnlich angenehm dünkt, wobei sie einen erbärm[lichen] Maßstab an den Tag legen und sich mit manierter Übertrieb[un]g des Hübschen à la keepsake zum besten halten lassen, auch nur Einzelnes überhaupt zu estimieren imstande sind und die Gesamtzus[ammen]hänge eigentl[ich] widerwillig in Kauf nehmen.... Glückl[icher] Weise aber giebt es ein Kunstgebiet wo der Niedlichkeitsphilister und Sujetphilister perplex stehen zu bleiben pflegt und oft gesteht, daß er nichts davon verstehe; - wo also andere Vermögen als die seinigen ins Spiel kommen müssen, ein Gebiet an welchem man also eher und deutlicher als an Sculptur und Malerei die Gesetze der Erkenntniß des Schönen sachlich ungestört wird entwickeln können: die *Architektur*» (*Ästhetik/Architektur*, Bl. 5). Eine ausführliche Darstellung von Burckhardts Auffassung von Kunst und Kunstgeschichte beabsichtige ich demnächst im Rahmen einer größeren Arbeit zu Burckhardts Kulturgeschichtsschreibung vorzulegen.

turtheorien Goethes und Schellings bereits eingeleitete Aufwertung⁵⁰ erweist Burckhardt sich als Kind seines Jahrhunderts, in dessen Kunstpraxis die Architektur unbestritten den ersten Platz einnahm: Die von patriotischer Stimmung getragene Begeisterung für die (angeblichen) Monumente der nationalen Vergangenheit hatte die Architektur als historische Quelle entdeckt und daraus die Verpflichtung abgeleitet, so zu bauen, daß ihre Werke künftigen Generationen zu Denkmälern würden⁵¹.

Die aus diesen Ansprüchen sich entwickelnde Stildiskussion⁵² bildet den Hintergrund für Burckhardts Architekturauffassung. Obgleich inhaltlich unabhängig und originell, nimmt sie implizit zu Problemen des Historismus und der Historismuskritik Stellung.

Burckhardts Eigenständigkeit zeigt sich bereits darin, daß er unabhängig vom klassizistischen Dogma und der romantisch-nostalgischen Gotikbegeisterung den griechischen, römischen und gotischen Stil sowie den der Renaissance als ästhetisch gleichwertig betrachtet⁵³.

⁵⁰ Siehe H. BAUER, *Architektur als Kunst. Von der Grösse der idealistischen Architektur-Ästhetik und ihrem Verfall*, in *Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert* (= Probleme der Kunstwissenschaft, D) Berlin 1963, S. 133-171, bes. S. 138-147, 166-168; M. BRIX - M. STEINHAUSEN, *Geschichte im Dienste der Baukunst. Zur historistischen Architektur-Diskussion in Deutschland*, in *«Geschichte allein ist zeitgemäß»*. *Historismus in Deutschland*, hrsg. von M. BRIX - M. STEINHAUSEN, Lahn-Giessen 1978, S. 199-327, bes. S. 288-299.

⁵¹ Vgl. hierzu K. DÖHMER, *«In welchem Style sollen wir bauen?» Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil* (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, 36) München 1976, S. 22-25, 73 ff.; M. BRIX - M. STEINHAUSEN, *Geschichte im Dienste der Baukunst*, S. 233-255; Th. NIPPERDEY, *Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert*, in *«Historische Zeitschrift»*, 206, 1968, S. 529-585; H. LÜTZELER, *Der Kölner Dom in der deutschen Geistesgeschichte*, in *Der Kölner Dom. Festschrift zur Siebenhundertjahrfeier 1248-1948*, Köln 1948, S. 195-250.

⁵² Siehe vor allem K. DÖHMER, *«In welchem Style sollen wir bauen?»*.

⁵³ «Die allgemeine T r i e b k r a f t, welche geheimnisvoll als Seele den 4 höher entwickelten Stylen innewohnt und die Einzelformen logisch, naturrichtig bildet; - sie ist in gew[issem] Sinn die h ö c h s t e, souveränste der F i c t i o n e n, nur kann sie unbewußt im einzelnen Künstler liegen.
Griech[ischer] Styl: das schön Tragende und Lastende
Goth[ischer] Styl: das schön Strebende und Spannende

Das von ihm angenommene «Gesetz der Wahrheit des Styls»⁵⁴ mündet nicht in historistischen Stilrelativismus, sondern bildet den Ausgangspunkt für differenziertere Betrachtungen, die auf wertende Akzente keineswegs verzichten. Burckhardts Blick für das strukturell Ähnliche und Vergleichbare konstatiert so zum Beispiel quer zur chronologischen Stilgeschichte Gattungsstile. Dadurch wird der in der Architekturtheorie vor allem unter dem Gesichtspunkt der Verschiedenheit betrachtete gotische und griechische Stil als organischer vergleichbar⁵⁵. Diesen organischen Stilen stellt Burckhardt die Baukunst der Römer und der Renaissance als abgeleitete, als Raumstile⁵⁶ gegenüber, die die von den organischen Stilen ur-sprünglich geschaffenen Formen dekorativ aufbrauchen. Seine positive Beurteilung der Raumstile⁵⁷

Röm[ischer] Styl und Renaissance: das schön Ragende, ... schön Ausgedehnte, schön Füllende, die Proportion, im weitesten wie im engsten Sinn. Unausprechlich in ihrem Wesen, eine Äußerung des sublimsten Kunstgeistes der betr[ef]fenden] Zeiten nur mit einer allg[emeinen] Kunsthöhe vereint denkbar, das edelste Gewand des monumentalen Willens. Erst durch sie wird der Stein ein lebendiges Wesen» (*Ästhetik/Architektur*, Bl. 17).

⁵⁴ «Allgemeines Gesetz der W a h r h e i t des Styles: zunächst die a l l g [e m e i n e] F o r m des Gebäudes muß seiner Bestimmung entsprechen; dieß der allgem[eine] Charakter (leicht gesagt und doch als Aufgabe sehr groß). Sodann die Wahrheit der e i n z e l n e n F o r m e n nichts Anti-Constructives, aber auch keine zudringliche constructive W i r k l i c h k e i t, denn die Kunst ist nur zur Wahrheit verpflichtet» (*Ästhetik/Architektur*, Bl. 11).

⁵⁵ Siehe *GA*, 6, S. 80 f.

⁵⁶ «Endlich die Raumstyle: der römische und die Renaissance hängen nicht mehr von einer Hauptaufgabe ab, sondern sind Style der vielseitigen Bewältig[un]g des Verschiedenen vermöge einer vom Einzelgegenstand freien allgem[eine]n Kunsthöhe und Verfüg[un]g über materielle und künstlerische Mittel; daher innerhalb einer und derselben] Aufgabe höchst verschieden in der Lösung; ... mit Hervortreten der einzelnen Schulen, auch Länder und bes[onders] Künstlerindividualitäten ... Ihr Höchstes: das Zusammen- Über- und Unterordnen von Räumen verschiedenen] Ranges und Werthes innerhalb großer, gebietender Gesamtcompositionen nach Massen. Thermenräume der Römer; Centralkirchen der Renaissance und Zusammenordn[un]g des höchst Verschiedenen im einheitl[ichen] Palast» (*Ästhetik/Architektur*, Bl. 13, 15). Siehe auch *GA*, 6, S. 45.

⁵⁷ «Erst in unserm Jahr[undert] hat sich neben schauderhaften Anarchie in der ausübenden Architectur ein lächerl[icher] Puritanismus in der Aesthetik aufthun können. Frühere kräftige Kunstzeiten nahmen ihr Gut wo sie es fanden und die Römer nahmen den griech[ischen] Styl mit dem Recht der Erober[un]g und Bewunder[un]g zugleich an. Ihnen wäre man mit Gegenvorstell[un]gen schön angekommen! Und schon bei den Griechen selbst wie viel Entlehnung und Tausch! Der Raumstyl hat gar keine Bedenken hierin; er muß in bereits bekannten Formen

ist zugleich eine implizite Parteinahme gegen die im Namen der Originalität geführte Kritik am Historismus⁵⁸.

Das Stilproblem ist im 19. Jahrhundert untrennbar mit der Frage nach dem historischen Quellencharakter der Architektur verbunden. Im Zuge der Gotikrezeption hatte sich – wie bereits erwähnt – bei Architekten und Kunsthistorikern die Auffassung durchgesetzt, daß die Baukunst mehr als alle anderen Künste in innigem Zusammenhang mit den religiösen, politischen und sittlichen Zuständen einer Zeit stehe⁵⁹. Diese sehr vordergründige Indienstnahme der Architektur für die Geschichte findet im Kunstmaterialismus Gottfried Sempers, Burckhardts Kollegen am Zürcher Polytechnikum, ihren konsequentesten Ausdruck. Semper betrachtet Kunstwerke und Stile ausschließlich als geschichtlich bedingte und ignoriert die Bedeutung kunstimmanenter Faktoren⁶⁰. Auch Burckhardt geht – scheinbar ähnlich – davon aus, daß bei Betrachtung der Baukunst aller Länder, Zeiten und Stile die «Geschichte lauter redet als die Kunstgeschichte», weil der jeweilige Bauwille und das künstlerische Vermögen ursprünglich miteinander verbunden seien⁶¹. Träger des Bauwillens können

sprechen, damit sein Inhalt, seine Aufgabe sich recht deutlich mache. Er läßt sich dafür unorganisch schelten; wahr[e]nd sein Organismus in den cubischen u.a. Proportionen liegt, in den Räumen, Flächen, Massen. Der Gewinn für die Kunst lag noch außerdem in [seiner] Vielseitigk[e]it, die organischen Style eigentlich nur Eines können, dieses aber in Vollkommenheit» (*Ästhetik/Architektur*, Bl. 11).

⁵⁸ Siehe hierzu K. DÖHMER, «*In welchem Style sollen wir bauen?*», S. 63-67.

⁵⁹ Siehe Anm. 51.

⁶⁰ H. QUITZSCH, *Die ästhetischen Anschauungen Gottfried Sempers*, (= Studien zur Architektur- und Kunstwissenschaft, 1), Berlin-Ost 1962, bes. S. 3-33; F. PIEL, *Der historische Stilbegriff und die Geschichtlichkeit der Kunst*, in *Kunstgeschichte und Kunsttheorie*, S. 18-37, bes. S. 28-33; H. BAUER, *Architektur als Kunst*, S. 160-165. Zum Verhältnis Burckhardt-Semper siehe KAEGI, III, S. 527 f., 598.

⁶¹ «Jedenfalls gehen neben dem Wahrnehmen des Bauschönen oder ihm voran eine Menge von unbewußten geistigen Processen, welche sich überhaupt nie vollständig ausscheiden lassen. Vor allem wirkt der W i l l e der vergangenen Geschlechter viel stärker und unmittelbarer auf uns als ihr künstlerisches K ö n n e n, da wir uns bewußt sind, wie sehr unser und anderer Leute Wille unser eigenes Leben bestimmt. Er kann sich offenbaren d[ur]ch Colossalität des Bauwerkes, aber auch durch ein einzelnes Belegstück großer überwundener Schwierigk[e]it, welche nicht einmal immer eine ewige Dauer zum Zweck od[er] Resultat gehabt zu haben braucht, sondern nur große gehabte Muse beweist. Es ist das Monumentale an sich, abgesehen von allen Kunstformen. Früher zu einseitig als Arbeit von fürstlich od[er] priesterlich geknechteten Völkern aufgefaßt, od[er] als Beweis tiefer religiöser

Völker, Staaten, Religionen, Städte oder Individuen sein. Der Bauwille determiniert aber nicht die konkreten Bauformen, sondern schlägt sich vor allem im «Monumentalen» an sich nieder, das sich in einer ägyptischen Pyramide ebenso ausdrückt wie in einer gotischen Kathedrale.

Dem entspricht, daß Burckhardt die Entstehung architektonischer Stile ⁶² – ganz im Gegensatz zu Semper – wegen der «Größe des Phänomens» ⁶³ als einen fast unerklärlichen Vorgang betrachtet. Neben «hoher Anlage» und «hohem Glück» ⁶⁴ erfordere er vor allem in den organischen Stilen eine richtig gestellte Haupt-

Angst; - es kann auch populäres Hochgefühl darin geoffenbart sein: gekannt zu haben was umliegende Barbaren nicht kannten; ein Denkmal des Volksdaseins errichtet zu haben...

Allein das unwillkürliche Wahrnehmen des Bau-Willens begleitet unsre Baubetrachtung durch alle Länder, Zeiten und Style hindurch und macht den letztern jeden Augenblick unser Interesse streitig und abspenstig; die Geschichte redet lauter als die Kunstgeschichte, und will sich jene Urkunde höchsten Ranges kaum zum Besehen aus den Händen nehmen lassen. Dabei unsre Ahnung: daß ohne jene mächtige Vibration des Willens auch das schaffende Kunstvermögen nie in die nöthigen Schwingungen geraten sein würde, nicht bloß weil es schon materiell keine Mittel gehabt haben würde, sondern weil es mit dem Willen in geheimem innerem Zusammenhang steht» (*Ästhetik/Architektur*, Bl. 7). Den Begriff des Monumentalen und des Willens bezieht Burckhardt nicht nur auf die Architektur. Vgl. hierzu GA, 6, S. 3, 6 f., 28, 272, 277. GA, 13, S. 302. Burckhardt an Grüninger, 10.8.1877, *Briefe*, VI, Nr. 748, S. 165.

⁶² Burckhardt geht davon aus, daß sich in der Architektur «am einleuchtendsten [zeige] was Styl» sei, «nämlich] diejenige consequente, in sich geschlossene Gesamtausdrucksweise, durch welche ein Gedanke, eine Aufgabe verwirklicht wird» (*Ästhetik/Malerei: «Größe und Grenzen des Themas»*). Siehe hierzu auch H. BAUER, *Architektur als Kunst*, S. 167. Zur geschichtlichen Entwicklung und Bedeutung des Stilbegriffs siehe vor allem F. PIEL, *Der historische Stilbegriff*; K. DÖHMER, *In welchem Style sollen wir bauen?*, S. 81-88.

⁶³ «Entstehung der Style und ihrer einzelnen Formen. Größe des Phänomens überhaupt: wie sich ein all[emeiner] Consensus über die Wahr[heit] und Nothwendigkeit einer baulichen Ausdrucksweise bilden konnte – und wie diese dann in den reifsten Stylen bis zur vollen Naturrichtig[keit] und Consequenz durchdringt - und so deutlich spricht wie eine Sprache. Die Style im Ganzen hängen ab von derjenigen Hauptaufgabe, die sich ein Volk stellt, – und von dem Grade des monumentalen Willens den es aufwendet, – so wie von dem vorherrschenden Baumaterial. Nur eine vorherrschende, ja alles beherrschende Hauptaufgabe – Grab, Tempel od[er] Palast – in vielfacher Anwendung nöthigt zur Gleichartigkeit des Typus» (*Ästhetik/Architektur*, Bl. 13).

⁶⁴ GA, 6, S. 80.

aufgabe⁶⁵, an der sich das künstlerische Vermögen schulen könne. Die Entdeckung dieser richtigen Aufgabe ist jedoch nicht zu erzwingen und kann – so Burckhardt – «Kulturen umsonst vorübergehen und verbleichen»⁶⁶ lassen. Erst die späteren Raumstile, die auf einer allgemeinen Kunsthöhe beruhen und frei über materielle und künstlerische Mittel⁶⁷ verfügen, sind von einer Hauptaufgabe unabhängiger.

Aus diesen Ausführungen folgt, daß nach Burckhardts Auffassung Stil und Aufgabe in einem inneren Zusammenhang stehen. Die Stile – so präzisiert er diesen Sachverhalt in seiner Vorlesung *Zur Aesthetik der bildenden Kunst* – «entwickeln sich an und in den Aufgaben, [und] die Aufgaben werden durch die Macht eines einmal [seiner] selbst bewußt gewordenen Styles hoch über ihr ursprüngl[iches] Wesen hinaufgehoben»⁶⁸. Das bedeutet erstens, daß ästhetische und außerästhetische Momente der Kunst auch analytisch nicht zu trennen sind, und zweitens, daß die ursprünglich geschichtlichen Faktoren zunehmend von kunstimmanenten überlagert und dadurch verändert werden. Burckhardts sogenannte «Kunstgeschichte nach Aufgaben»⁶⁹ kann daher strenggenommen weder als 'Transmissionsriemen' zwischen Kunst- und Kulturgeschichte⁷⁰, noch als kunstmaterialistische Betrachtungsweise interpretiert werden. Ihr erklärtes Ziel ist es vielmehr,

⁶⁵ Vgl. Anm. 56 und 63.

⁶⁶ «Bis nur die Aufgabe so gestellt wird, daß das Höchste entstehen kann, können ganze Culturen umsonst vorübergehen und verbleichen. (Das Gothische zB: hat der Sculptur die Aufgabe niemals richtig gestellt, sonst wäre Größeres daraus geworden). Ja es kann geschehen, daß die Sachbedeutung schon überschritten und überwunden sein muß, auf daß das Ideal in der Form erreicht werde (Rafaels Madonnen sind die höchstbewunderten, aber selbst die thronenden sind nicht Muttergottes, sondern nur Mütter mit Kindern; ...)» (*Ästhetik*, Bl. 3).

⁶⁷ Siehe Anm. 56.

⁶⁸ *Ästhetik/Architektur*, Bl. 1.

⁶⁹ Vgl. hierzu: H. WÖLFFLIN, *Gedanken zur Kunstgeschichte, Gedrucktes und Ungedrucktes*, Basel 1941, S. 143, 149-155; *Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin. Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung. 1882-1897*, hrsg. von J. GANTNER, Basel 1948, S. 87 f.; W. HARDTWIG, *Geschichtsschreibung*, S. 182-187; N. HUSE, *Anmerkungen zu Burckhardts 'Kunstgeschichte nach Aufgaben'*, in *Festschrift für Wolfgang Braunfels*, hrsg. von F. PIEL - J. TRÄGER, Tübingen 1977, S. 157-165.

⁷⁰ W. HARDTWIG, *Geschichtsschreibung*, S. 182.

zusammen mit der Stilgeschichte die kunstimmanenten und kunstsoziologischen Voraussetzungen der Kunst, d.h. für Burckhardt, die Gesinnung der Besteller zu ermitteln, um die auf der Genieästhetik basierende Künstlergeschichte zu «entgöttern»⁷¹ und zu profanieren. Sie will die «Präcedentien»⁷², unter denen der einzelne Künstler arbeitet und die sowohl kunstimmanenter als auch außerästhetischer Natur sein können, erkennen. Von Burckhardts Programm, «Kunst- und Kulturgeschichte zu verschmelzen», muß diese auf die Kunst bezogene Betrachtungsweise genau unterschieden werden, wiewohl gewisse Berührungspunkte nicht auszuschließen sind.

Seit Mitte der vierziger Jahre beschäftigt Burckhardt die Absicht, Kunst- und Kulturgeschichte miteinander zu verschmelzen. Parallel dazu entwickelt sich die Vorstellung der Autonomie der Kunst, die die geplante Synthese immer wieder erschwert und in Frage zu stellen droht. In der Auseinandersetzung mit der Kunst und Kultur der Renaissance tritt dieses Problem deutlicher als zuvor in Erscheinung, obgleich Burckhardt über deren Zusammenhang sehr konkrete Vorstellungen hat. Er geht davon aus, daß die Kunst der Renaissance ganz wesentlich auf Erkenntnissen, Zielen und neu entdeckten Empfindungen des literarischen Frühhumanismus beruht: Die schon von Petrarca, Dante und dem frühen Humanismus kultivierte Ruhmsucht belebt nach seiner Ansicht gleichermaßen Architektur, Skulptur und Malerei⁷³, die philologisch-poetische Beschäftigung mit dem Altertum beflügelt Architektur und Skulptur⁷⁴. Der in Biographien, Autobiographien und Topographien, in der Beschreibung des Seelenlebens und der Landschaftsempfindungen des beginnenden 14. Jahrhunderts sich nieder-schlagenden «Entdeckung der Welt und des Menschen»⁷⁵ folgt die bildende Kunst hundert, zweihundert Jahre später durch die Schaffung neuer Gattungen, wie dem Porträt und der Porträt-skulptur, dem Genre, der Landschafts- und Historienmalerei,

⁷¹ KAEGI, IV, S. 236.

⁷² *Ibidem.*

⁷³ GA, 6, S. 3 f., 16 f., 291. GA, 13, S. 188.

⁷⁴ GA, 6, S. 34-43. GA, 13, S. 217.

⁷⁵ GA, 5, S. 202-256.

sowie durch naturalistisch-realistische Tendenzen⁷⁶. Burckhardt formuliert daher als ein allgemeines Gesetz der Renaissance, daß die «Bewegung in der Bildung», der Kultur im engeren Sinn, durchgängig der analogen Kunstbewegung vorausgeht⁷⁷.

Dennoch scheitert Burckhardts Plan, Kunst- und Kulturgeschichte der Renaissance miteinander zu verschmelzen. Als Ursache gibt er scheinbar äußere Gründe an: Er sei – so schreibt er in einem Brief an Otto Ribbeck – «über gewisse Principien der Eintheilung und sonstigen Behandlung zweifelhaft» geworden und habe die ganze Arbeit «cassirt»⁷⁸. Doch steht dieses Scheitern auch im Zusammenhang mit der Spezifik der Renaissancekultur⁷⁹, ihrer durch den entwickelten Individualismus hervorgebrachten Mannigfaltigkeit, die manche Forscher nach Burckhardt nicht nur an der Einheit, sondern sogar an der Existenz dieser Kulturepoche zweifeln ließ⁸⁰. Burckhardts Arbeiten reflektieren diese Eigenart in der Analyse der Kunst und Kunstverhältnisse: In der neuen realistisch-lebendigen (im Unterschied zur typisch-idealen des Mittelalters und der lebendig-idealen der Antike) Behandlung der Gegenstände, dem raschen Entstehen neuer profaner Gattungen, der zunehmenden Bedeutung der geschichtlich weniger gebundenen Malerei⁸¹ sowie der sich verstärkenden Abhängigkeit der

⁷⁶ GA, 6, S. 274-276, 280, 295 f., 299 f. GA, 13, S. 174 f., 239-241.

⁷⁷ GA, 5, S. 181. GA, 6, S. 34.

⁷⁸ Burckhardt an Ribbeck, 27.6.1863, *Briefe*, IV, Nr. 395, S. 133. Zum Scheitern dieses Planes vgl. auch die Ausführungen von: KAEGI, III, S. 649-672; W. HARDTWIG, *Geschichtsschreibung*, S. 195-200; D. JÄHNIG, *Kunstgeschichtliche Betrachtungen, Jacob Burckhardts Topologie der Künste*, 1, (Manuskript 1984), S. 338-351.

⁷⁹ Vgl. dazu M. WARNKE, *Der Staat als Kunstwerk. Ästhetisches und Politisches in Jacob Burckhardts «Kultur der Renaissance»*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung» vom 18.12.1985.

⁸⁰ Vgl. hierzu: KAEGI, III, S. 673-687; L.M. BATKIN, *Die historische Gesamtheit der italienischen Renaissance. Versuch einer Charakterisierung eines Kulturtyps*, Dresden 1979, S. 11-50; P. BURKE, *Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung*, Berlin 1984, S. 9-26.

⁸¹ Eine der Architektur vergleichbare geschichtliche Bedeutung erreicht die Malerei nach Ansicht Burckhardts nicht. «Durchschnittlich» – so schreibt er in der Einleitung zur Vorlesung über die Geschichte der Malerei seit dem 15. Jahrhundert – «repräsentiert die Malerei schon nicht den V o l k s g e i s t ihrer Zeit und ihres Landes, sondern eine vorherrschende Kraft, - in den Gegenständen repräsentiert sie die Religion und die politische Macht vor allem... und in der Darstellungsweise bisweilen mehr die Gelehrsamkeit als den inneren Impetus... Am

Kunst von privaten Auftraggebern⁸² spiegelt sich gleichmäßig die Lösung von religiöser und kirchlicher Bindung, die die mittelalterliche Kunst mit einem einheitlichen Willen beseelte⁸³. Gleichzeitig gewinnt der Künstler durch seine Beschäftigung mit Wissenschaft gegenüber seinem mittelalterlichen, in Zünften eingebundenen, wie auch gegenüber seinem antiken, gesellschaftlich gering geschätzten Vorläufer einen höheren Status⁸⁴.

Die daraus hervorgegangene Verwissenschaftlichung der Kunst trennt sie aus ihrem früheren Zusammenhang mit der Volkskultur⁸⁵ und führt zum Verlust ihrer allgemeinen Verständlichkeit, die noch die ideale Kunst des Mittelalters und der Antike auszeichnete⁸⁶. Im zunehmenden Selbstbewußtsein des Künstlers, das sich in der Originalität der Kunstwerke auszudrücken sucht, sieht Burckhardt eine große Gefahr für die seiner Ansicht nach auf Kontinuität der Aufgaben, Gegenstände und Formen angewiesene

allerunabhängigsten ist die Kunst von dem sogenannten Wohlergehen der betreffenden Völker». Zit. nach KAEGI, VI, S. 459. Geschichtlich geprägt ist die Malerei nach Burckhardt vor allem in ihrer monumentalen, d.h. am Bau haftenden Form. Er zählt hierzu die spätrömisch-kaiserliche Mosaikmalerei, die mittelalterliche Glasmalerei und das Fresko. Mosaik und Glasmalerei, die beiden frühesten Formen der monumentalen Malerei, werden wesentlich durch sachlich-religiöse sowie durch architektonische Vorgaben geprägt und dadurch in ihrer ästhetischen Entfaltung behindert. Burckhardt bezeichnet sie daher als unfreie Kunst. Erst dem im 12. Jahrhundert in Italien sich allmählich durchsetzenden Fresko gelingt es, religiöse Forderungen mit den Gesetzen der Kunst und der Gattung in Übereinstimmung zu bringen (*Ästhetik/Malerei*, Bl. 1-7). Siehe auch *GA*, 4, S. 129-131.

⁸² *GA*, 13, S. 173-175. Über den verderblichen Einfluß ungebildeter Auftraggeber im 19. Jahrhundert siehe Burckhardt an Alioth, 17.2.1884, *Briefe*, VIII, Nr. 1042, S. 183.

⁸³ Die Folgen dieses Prozesses beschreibt Burckhardt in der Einleitung seiner Vorlesung über die außeritalienische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts. Siehe KAEGI, VI, S. 452-462.

⁸⁴ *GA*, 5, S. 93-95. KAEGI, VI, S. 545 f.

⁸⁵ *GA*, 5, S. 117.

⁸⁶ Zum idealen Stil des Fresko schreibt Burckhardt:

«Die Idealität der Formen als Allverständlichk[eit]

a) für Zeitgenossen aller Bildungsgrade,

b) für Menschen aller folgenden Jahrhunderte

welche alle sich im Schönen wenigstens finden k ö n n e n». (*Ästhetik/Malerei: Fresco Übersichtsblatt*). Siehe auch Anm. 32.

Kunst⁸⁷. Obgleich diese Voraussetzungen in der Renaissance selbst noch gegeben sind⁸⁸ und Burckhardt den ästhetischen Gewinn dieses Säkularisationsprozesses durchaus zu schätzen weiß⁸⁹, sieht er in ihm doch den Keim langfristig sich negativ auswirkender kultureller Veränderungen, die Kulturgeschichte in seinem Sinne unmöglich machen werden: In den Titeln seiner Vorlesungen über die Geschichte der Neuzeit fehlen deshalb die Begriffe Kultur und Kulturgeschichte.

Während die Kunst und Kultur der Renaissance auf einem intellektuellen Wollen, auf bewußten Schöpfungen der Gelehrten, der Wissenschaftler und Künstler beruht, werden Kunst und Kultur der Spätantike von einer sie auszehrenden Kraft beherrscht, deren Wirkungen von den Menschen zwar empfunden wurden⁹⁰, deren Ursachen ihnen aber unbekannt blieben. Der Renaissancemensch ist der Schöpfer und Beherrscher seiner Kultur, der Mensch der Spätantike erleidet sie, er ist Gefangener seiner Ängste und Sklave der äußeren Ereignisse. Während das Verhältnis von Kunst und Kultur der Renaissance in der Darstellung Burckhardts offen zutage liegt und sich in prägnanten Formeln wie «Entdeckung der Welt und des Menschen», «Wiedergeburt des Altertums» und «Entwicklung des Individuums» fassen läßt, sind die in der Spätantike wirkenden Kräfte kaum begrifflich fixierbar. Wenn irgendwo, so mußte sich hier die wahre kulturhistorische Bedeutung der Kunst durch Offenlegung der den Zeitgenossen

⁸⁷ Vgl. *GA*, 6, S. 19 f., 34 f., 42. *GA*, 10, S. 27, 58. *GA*, 13, S. 13, 176 f. 227.

⁸⁸ «Glücklicherweise aber war der Geist, welcher die Bestellungen eingab, noch immer und für lange ein *c o n s t a n t e r*. In der Baukunst hielt ein allgemeiner Wille des Monumentalen das Mächtige oben; in Skulptur und Malerei behielt noch immer die kirchliche Bestellung und ihre Homogenität die Herrschaft; und mit ihr ein des Erhabenen fähiger Kreis von heiligen Gestalten und Ereignissen; ... die Kunst konnte sich fortwährend auf konstante Aufgaben des höchsten Stiles einrichten. Es konnten sich dabei noch immer *Kunsts i t t e n* und *s i c h e r e* Stile bilden, in welchen auch der nur bedingt Begabte oft das Herrlichste leistete, weil er nicht stets in den Sujets neu zu suchen brauchte, sondern inhaltlich tröstlich gesichert war, namentlich gegen seine eigenen Einfälle». Zit. nach KAEGI, VI, S. 545.

⁸⁹ Vgl. hierzu Burckhardts Einschätzung der niederländischen Genremalerei (*GA*, 14, S. 110-150) und seine Liebe zu den Landschaftsbildern Claude Lorrains (KAEGI, VI, S. 773-777).

⁹⁰ *GA*, 2, S. 207-209.

verborgenen Triebkräfte beweisen lassen, mußte das «Unbewußte» in der künstlerischen Form «durchbrechen»⁹¹.

Das der Kunst gewidmete siebte Kapitel des *Constantin* bildet daher den Mittelpunkt der kulturhistorischen Analyse, deren Ziel es ist, das «Innere der Menschheit» und das «Ganze» der Epoche⁹² zu erfassen. In dem an den Gegenständen der Kunst, den Formen und dem Material beobachteten Auseinanderfallen von Wesen und Erscheinung, von Teil und Ganzem, im Verlust des Einfachen, Schönen und Idealen und dem Aufkommen des Künstlichen, Realistischen und Luxuriösen⁹³ erkennt Burckhardt allgemeine Erscheinungen wieder, die auch das politische, religiöse, sittliche und geistige Leben prägen, dort aber weniger klar zum Vorschein kommen. Die Veränderungen in den Lebensanschauungen, den Gesinnungen der Menschen, die sich in den Kunstformen auf das Genaueste widerspiegeln, führt Burckhardt nicht nur auf die scheinbar alles beherrschende politische Geschichte zurück, sondern auch auf autonome Entwicklungen im Bereich der Kunst und der Religion, deren kaum wahrnehmbaren Beginn er bis ans Ende der römischen Republik zurückverfolgt. Gleichzeitig heißt es zum Beispiel in bezug auf die religiösen Veränderungen, daß aus «unerforschlichen Tiefen... solchen neuen Richtungen ihre wesentliche Kraft zu kommen» pflegte und sie «durch bloße Folgerungen aus vorhergegangenen Zuständen» nicht zu deduzieren seien⁹⁴.

Die Tatsache, daß die verschiedenen gesellschaftlichen Veränderungen sich unter den äußeren Bedingungen der Spätantike

⁹¹ Burckhardt an Brenner, 24.5.1856, *Briefe*, III, Nr. 304, S. 249.

⁹² Siehe hierzu K. CHRIST, Nachwort zu *Jacob Burckhardt, Die Zeit Constantins des Grossen*, Basel-Stuttgart 1982, S. 355-399, bes. S. 364-366.

⁹³ *GA*, 2, 7. Kap., bes. S. 216-227. Burckhardt an von Geymüller, 28.2.1884, *Briefe*, VIII, S. 189. Siehe hierzu auch B. SCHWEITZER, *Die europäische Bedeutung der römischen Kunst*, in *Zur Kunst der Antike. Ausgewählte Schriften*, II, Tübingen 1963, S. 198-216; *Die spätantiken Grundlagen der mittelalterlichen Kunst*, *ibidem*, S. 280-303.

⁹⁴ *GA*, 2, S. 154. In bezug auf die Kunst schreibt Burckhardt ganz ähnlich: «Die tiefste Ursache dieser Erscheinung [des Verfalls der Kunst, I.S.] wird man wohl nie ergründen oder in Worte fassen können. Hatte das ausgebildete griechische Formensystem sechshundert Jahre lang sich unter den verschiedensten Bedingungen behauptet und immer wieder Blüten getrieben, weshalb sollte es gerade von den Antoninen abwärts seine Macht, seine Treibkraft verlieren?». *Ibidem*, S. 217.

rasch verstärken und wechselseitig fördern, läßt Burckhardt vermuten, daß ihnen eine gemeinsame negative Kraft zugrundeliegt, die man sich als eine der griechischen Sophrosyne⁹⁵ entgegengesetzte vorstellen kann. Burckhardt umschreibt diese Kraft mit dem Begriff der «Alterung»: diese äußert sich in den erschlaffenden geistigen, künstlerischen und moralischen Formen ebenso wie in der merkwürdig künstlichen Form der Tetrarchie, der neuen moralischen Rigidität und der durch Schminke verzerrten Physiognomie der Frauen⁹⁶.

Die griechische Kunst unterscheidet sich von der Kunst der Renaissance dadurch, daß sie sich völlig organisch, volkstümlich naiv, unabhängig von intellektuellen Willensanstrengungen mit scheinbar naturgesetzlicher Notwendigkeit vervollkommnet⁹⁷; sie unterscheidet sich von der Kunst der Spätantike durch ihre innere Stärke und ihre anthropologische Verankerung, die sie gegenüber äußeren negativen Einflüssen unempfindlich macht. Diese Eigenschaften führen nach Burckhardts Ansicht dazu, daß die einmal gefundenen idealen Formen der griechischen Kunst – anders als die der Renaissance – über Jahrhunderte ohne nennenswerte Veränderungen tradiert werden können⁹⁸.

Als «Hauptthatsache» der griechischen Kunst betrachtet Burckhardt die Schöpfung eines «Götter- und Heroenmythus» durch die Volksphantasie und dessen populäre Verbreitung durch die Aöden⁹⁹. Das Besondere dieses Mythos – im Unterschied zu dem anderer Völker – sieht er darin, daß dieser die künstlerische Nachahmung geradezu herausfordert: Er enthält – so schreibt Burckhardt in der Vorlesung über die *Kunst des Altertums* «eine unermessliche Fülle von Anschauungen, welche von selbst nach

⁹⁵ GA, 10, S. 11.

⁹⁶ GA, 2, S. 32 f., 51, 213 f.

⁹⁷ In den *Aufzeichnungen zur griechischen Kunst* schreibt Burckhardt: «Ein solches Volk aber mußte, wenn ihm das Glück einigermaßen günstig war, auch ein großes Kunstvolk werden». GA, 13, S. 67.

⁹⁸ Siehe hierzu GA, 10, S. 11, 57. Zu Burckhardts Bild der griechischen Kunst vgl. auch A. VON SALIS, *J. Burckhardts Vorlesungen über die Kunst des Altertums*, (Basler Universitätsreden, 23); K. CHRIST, *Von Gibbon zu Rostovtzeff*, S. 144-146.

⁹⁹ Vgl. hierzu: KAEGI, VI, S. 317 f., und GA, 13, S. 134-139.

dem Abbild durch die Kunst drängt»¹⁰⁰. Diesen zunächst nur in der Phantasie gegebenen Anschauungen kommt eine innere Anlage des griechischen Volkes, seine allgemeine «Bildlust»¹⁰¹ sowie ein grenzenloses Kunstvermögen entgegen¹⁰², das sich in kultisch verankerten Sitten schon früh hatte verwirklichen können¹⁰³. Die Kontinuität dieser Bräuche garantiert der griechischen Kunst eine relativ «gleichmäßige Beschäftigung», die sie im Gegensatz zur Skulptur der Renaissance von äußerer, unberechenbarer Protektion unabhängig macht¹⁰⁴. Obgleich durch Poesie, Religion und Staat gefördert¹⁰⁵, lebt die Kunst, als Handwerk gering geschätzt, in einem gesellschaftlichen Abseits, das die Bedingungen ihrer Freiheit und ihres Überlebens bildet¹⁰⁶.

Ihr Verhältnis zur Kultur ist daher ein zweifaches: Zum einen führt das Zusammenwirken der anthropologischen Anlagen des griechischen Volkes mit den gesellschaftlichen, religiösen und politischen Determinanten zur Idealität und Vollkommenheit der griechischen Kunst¹⁰⁷, zum anderen scheint sie, vor allem nach Erreichen der Idealität, gegenüber äußeren negativen Einflüssen, wie zum Beispiel dem Polisleben, immun zu sein. Es ist, als ob der innere Schönheitssinn, gleichsam bestätigt durch das endlich gefundene äußere Abbild, seiner selbst gewiß, aus sich heraus zu leben beginne. Es ist daher kein Widerspruch, wenn Burckhardt einerseits schreibt, daß die griechische Kunst den «Lebensatem» des Volkes gebildet habe und mit der «Schönheit» und «Freiheit»

¹⁰⁰ PA 207, 145b *Kunst des Alterthums*, 1874, Bl. 26.

¹⁰¹ «In Betracht der allgemeinen Bildlust der Griechen: dieß eine Eigenschaft derjenigen Art, welche ein Volk kraft innerer Anlage hat oder nicht hat, ohne daß man das Warum beweisen kann. Bei den Griechen muß sie von einer gewissen Zeit an wie selbstverständlich dagewesen sein». *Ibidem*, Bl. 9: «Fördernisse der griechischen Kunst».

¹⁰² GA, 10, S. 32.

¹⁰³ GA, 9, S. 4.

¹⁰⁴ GA, 13, S. 67, 175.

¹⁰⁵ GA, 10, S. 3, 7, 12 f. GA, 13, S. 64 f., 154-158.

¹⁰⁶ Siehe hierzu den Vortrag *Die Griechen und ihre Künstler*, in *Jacob Burckhardt. Vorträge 1844-1887*, hrsg. von E. DÜRR, Basel 1918, S. 202-214. Burckhardt an Alioth, 16.12.1883, *Briefe*, VIII, Nr. 1034, S. 170. GA, 10, S. 48-54.

¹⁰⁷ Hierzu GA, 13, S. 12-19.

der antiken Kunst das «wahre antike Leben» untergegangen sei ¹⁰⁸, und er andererseits das klassische Griechenbild als eine der größten Fälschungen des geschichtlichen Urteils bezeichnet, da man von der Idealität der Kunst auf ein goldenes Zeitalter geschlossen habe ¹⁰⁹.

¹⁰⁸ GA, 2, S. 215, 235.

¹⁰⁹ GA, 9, S. 343.