

WILHELM SCHLINK

Jacob Burckhardt über das Amt des Kunsthistorikers

Die französische Veröffentlichung erschien unter dem Titel „Jacob Burckhardt et le ‚rôle‘ de l'historien de l'art“. In: Maurizio GHELARDI u.a.: *Relire Burckhardt*. Paris 1997 (Collection principes et théories de l'histoire de l'art), S. 21-53. – Es handelt sich um die Erstveröffentlichung des deutschen Textes. Die Zählung der Abbildungen 1-4 entspricht im französischen Text den Nummern 3-6

Jacob Burckhardt über das Amt des Kunsthistorikers

Mit zwei wahrhaft epochalen Leistungen trat die neuere deutschsprachige Kunstgeschichte ins Leben: 1842 mit Franz Kuglers 'Handbuch der Kunstgeschichte', – der ersten umfassenden Darstellung des Entwicklungsganges der Bildenden und Bauenden Künste von ihren Anfängen in Aegypten und Mexiko bis zur Gegenwart¹; und 1871 mit der Resolution der deutschen Kunsthistoriker im Dresdner 'Holbeinstreit', als die Echtheit des Darmstädter Bildes in einem wissenschaftlichen Beweisgang gesichert werden konnte und die bisher als Autograph geltende Dresdner Fassung als Fälschung des 17. Jhdts. erkannt wurde². Durch Kuglers Handbuch und den Dresdner Echtheitsentscheid wurde das Gewicht der neuen Disziplin nachdrücklich unter Beweis gestellt; sie fand definitiv ihren Platz unter den akademischen Wissenschaften.

Diese Leistungen des Faches Kunstgeschichte fanden eigentümlicherweise keine Entsprechung in der methodischen Reflexion, wie der Träger des neuen Universitätsfaches – der Kunsthistoriker – beschaffen sein müsse, was sein Arbeitsziel sei und worin er der Kunst, den Wissenschaften und seinen Mitmenschen nützen solle. Man begnügte sich damit, die Ausbildung des Kunsthistorikers – heute würden wir sagen: das curriculum- in groben Zügen festzulegen³. Im Lehramt jedoch blieb nahezu alles dem Zufall und der jeweiligen Persönlichkeit überlassen; selten vermittelte hier ein Berufsbild, ein Lebenskonzept, ein Begriff vom 'Amt des Kunsthistorikers', dessen sich sein Träger bewusst gewesen wäre und das er konsequent verfolgt hätte. Es waren eher Einzelgänger, solche, die nicht im Strom der kunstgeschichtlichen Disziplin schwammen, welche sich einen Begriff vom Anforderungsprofil des Kunsthistorikers gemacht haben. Ich denke an zwei Basler Kunsthistoriker: Jacob Burckhardt (1818-1897) und Heinrich Wölfflin (1864-1945). Burckhardts Begriff vom Kunsthistoriker ist geprägt von seinem Amt als Universitätslehrer und von seiner Auffassung der Kunst als einem unverzichtbaren Lebenselement und einem zu bewahrenden Gut der Menschheit; dieses seinem studentischen Publikum zu vermitteln, ist ihm die erste Pflicht. Wölfflins Begriff vom Kunsthistoriker ist hingegen beherrscht vom Gedanken der skrupulösen Selbstverwirklichung vermittelt einer strengen Selbsterziehung zum 'richtigen' künstlerischen und historischen Sehen. Nicht ohne Hochmut grenzt sich Wölfflin vom kunstliebenden Publikum ab; er kultiviert sein 'richtiges' Sehen in elitärer Selbstveredelung⁴.

¹ Franz Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1842 (die 2. Auflage mit Zusätzen von Jacob Burckhardt: Stuttgart 1848).

² Vgl. Adolph Bayersdorfer, Der Holbein-Streit, Geschichtliche Skizze der Madonnenfrage und kritische Begründung der auf dem Holbein-Kongress in Dresden abgegebenen Erklärung der Kunstforscher, München 1972 (Wiederabgedruckt in: Adolph Bayersdorfers Leben und Schriften, München 1908 (2), S. 129-168).

³ Hierzu ausführlich: Heinrich Dilly, Kunstgeschichte als Institution, Studien zur Geschichte einer Disziplin, Frankfurt a.M. 1979, insbes. S. 233 ff.

⁴ Vgl. Wölfflin, Autobiographie: „Die Aufgabe des Universitätslehrers, nicht einzelne Bilder zu erklären, sondern ein Ideal von der Bedeutung des 'gebildeten Sehens' zu geben“ (S. 270). „An sich arbeiten, um Vielen etwas zu sein!“ (S. 277). „Je stärker die Einsicht, dass in Sachen Kunst die akademische Belehrung nur zweifelhaften Erfolg haben kann, je mehr das Bedürfnis

Ich kann hiernur Burckhardts Begriff vom Amt des Kunsthistorikers vorstellen. Es ist dies gewiss nicht ein Begriff, den Burckhardt – der behutsame und verschwiegene – dauernd im Munde trug. Ja, vielleicht hätte er sich geweigert, seine gewissenhafte Erfüllung des Lehramtes – sein kunstgeschichtliches Tagewerk – als Resultat einer Reflexion über das Amt des Kunsthistorikers anzusehen. Auffallend ist jedoch, dass Burckhardt auf sein kunsthistorisches Amt immer wieder zu sprechen kam, – in brieflichen Äusserungen an seine Freunde, in der sogenannten ‘kunstgeschichtlichen Antrittsvorlesung’ des Jahres 1874 und schliesslich in den gedankenreichen Einleitungen seiner grossen kunstgeschichtlichen Vorlesungen; das geschah zwar nie in zusammenhängender und systematischer Form, aber doch in Worten und Bildern, die einen aufmerken lassen, da sie sich wiederholen und sich als Elemente einer kunstwissenschaftlichen Standortbestimmung zu erkennen geben⁵.

Drei Elemente oder besser ‘Facetten’ des Burckhardtschen Begriffs vom Kunsthistoriker möchte ich im folgenden hervorheben und erläutern:

erstens: Chancen und Grenzen einer Kunstgeschichte als Unterrichtsfach,

zweitens: Die Aufgabe des Kunsthistorikers, im Dickicht von Millionen überlieferter Kunstwerke Orientierung anzubieten, ‘die Wege abzukürzen’ (wie Burckhardt dies in seiner eigenwilligen Sprache nennt),

und *drittens* spreche ich über: den Kunsthistoriker als Kenner und Dilettant.

* * *

Burckhardts nie versiegende Bildungszuversicht ist im Grunde keine spezifisch kunsthistorische. Die folgenden Sätze aus der kunstgeschichtlichen Antrittsvorlesung von 1874 gelten für jedes historische Studium, für Geschichte ebenso wie für Literaturwissenschaft, für Kunstgeschichte ebenso wie für Kulturwissenschaft: „Einen Vorzug unserer Zeit neben allen Schattenseiten bildet ihre enorme Rezeptivität, d.h. ihre Fähigkeit zu geistiger Bereicherung... Unser Jahrhundert ist einer allseitigen geistigen Aneignung fähig und hat innern und äussern Sinn für alles.“ Bedenkt man die Rolle der Kunst unter dem Blickwinkel der modernen Bildung, dann zeigt sie sich in einem zweifachen Erscheinungsbild, nämlich erstens „als weltgeschichtliches Zeugnis“, oder wie wir heute sagen würden: als Geschichtsquelle eigener Art, und zweitens „in noch höherem Sinne als dauernde Offenbarung des Menscheistes und als jeweiligen höchstes Ziel des Daseins. Dies alles wirkt nun auf uns ein: auf die Einen als Gegenstand des Nachdenkens und der Vergleichen, als Bildungselement ersten Ranges; auf die Andern unmittelbar, durch die Macht der Schönheit, welche in den Kunstwerken liegt und zur Hingebung nötigt.“⁶

nach eigener künstlerischer Leistung sich ausbildet, umsomehr der stille Wohnort erwünscht“ (S. 123).

⁵ Werner Kaegi hat im letzten Band seiner Jacob Burckhardt-Biographie (Kaegi VI, Basel-Stuttgart 1977), der vom kunsthistorischen Lehramt Burckhardts und seinem viersemestrigen Vorlesungszyklus handelt (S. 275 ff.), Burckhardts Begriff vom Kunsthistoriker nicht mehr systematisch herausarbeiten können; er blieb im blossen Paraphrasieren der Vorlesungsmaterialien stecken. Eine ausführliche und textnahe Analyse der Antrittsvorlesung Burckhardts von 1874 gab Dieter Jähni in: Kunstgeschichtliche Betrachtungen. Jacob Burckhardts Topologie der Künste, Band I, 1984 (als Ms. gedruckt), S. 75-197.

⁶ JBGA XIII, S. 23 und 25.

Der letzte Satz ist oftmals missverstanden worden: Burckhardt spreche abfällig von denen, die Kunst „als Gegenstand des Nachdenkens und der Vergleichen“ nutzen, und er stelle ihnen positiv gegenüber diejenigen, die „durch die Macht der Schönheit zur Hingebung genötigt“ werden. In Wahrheit stellt Burckhardt dem Idealfall einer unvermittelten Kunstbetrachtung, d.h. der Hingebung, den Normalfall einer kunstgeschichtlichen Vermittlung im Medium des Nachdenkens und der Vergleichen gegenüber. Bildung verlangen beide, kunsthistorische Anleitung anscheinend nur das letztere. Aber auch Nachdenken und Vergleichen können bei gehöriger Konzentration und Anstrengung jederzeit in eine unmittelbare Hingebung an das Kunstwerk umschlagen, nicht anders, als die Hingebung, sofern sie volle Erkenntnis werden soll, das Nachdenken und die Vergleichen suchen wird.

Im kunstliebenden Publikum der Gründerzeit dem sogenannten Bildungsbürgertum, verachtet Jacob Burckhardt ein Publikum der Stoffe und der hohlen Begriffe: „Die Gebildeten verlangen...mit einer Art Philisterei, dass die Kunst Dinge verherrliche und verewige, bloss deshalb weil sie ihnen irgendwie wichtig sind, mögen es Ereignisse oder sogenannte Ideen sein. Die Kunst soll die stetsbereite Illustratorin von Gegenständen sein, welche zufällig sachlich für jene Leute interessant sind. Demgemäss wollen sie dann auch auf alten Bildern die ‘Idee’ ermitteln, d.h. sie abstrahieren einen Gemeinplatz daraus.“⁷ Allein, Burckhardt schöpft Hoffnung: gegen das „mittlere Sachinteresse des Publikums“ – so spekuliert er 1863 in seiner Vorlesung ‘Einleitung in die Aesthetik’ – „wird Pegasus im Joch sich zu Zeiten aufschwingen und zeigen, dass er andern geistigen Vermögen zu dienen weiss als diesen...Es zeigt sich (nämlich), dass die innere Aneignung des Kunstwerks einen verwickelten Prozess erfordert und bei weitem nicht in so objektiver Weise erfolgt, als man glauben möchte. Zuerst müssen wir besser wissen, wer wir selber eigentlich sind, wie sich unsere Termini: Geist, Seele, Phantasie unter sich verhalten? Wie weit sie identisch sind? Wie rasch ihre Spiegelungen und Abwechselungen in der Funktion? Und wie sie sich bedingen?...Jedenfalls gehen neben dem Wahrnehmen des Schönen oder ihm voran eine Menge von unbewussten geistigen Prozessen, welche sich überhaupt nie vollständig ausscheiden lassen. Vor allem wirkt der *Wille* der vergangenen Geschlechter viel stärker und unmittelbarer auf uns als ihr künstlerisches Können, da wir uns bewusst sind, wie sehr unser und anderer Leute Wille unser eigenes Leben bestimmt.“⁸

Burckhardt unternimmt mit diesem von Resignation und Hochstimmung gleichermassen geprägten Abschnitt den Versuch, das Kunstwollen einer längstvergangenen Zeit *und* den überzeitlichen Charakter der Kunst, d.h. den historischen und den affektiven Aspekt zugleich, mit der Wahrnehmungsfähigkeit des modernen Betrachters zu vermitteln. Da ist nicht die Rede von einer Schulung, die mit den Sachproblemen eines kunstgeschichtlichen Propädeutikums beginnt und Jahre später mit dem tieferen Verstehen des Künstlerischen in der Kunst endet, – Burckhardt verlangt vom modernen Betrachter mehr, nämlich die Vergegenwärtigung der historischen Bedingungen von Kunst – die „Betrachtung der Kunstwerke nach Stilen und Zeiten“⁹ – *und* die Bewunderung des Kunstwerks – den „Genuss der Kunstwerke“ – zugleich.

Wenn Burckhardt die rhetorische Frage nach „denjenigen Kräften“ stellt, „die einst die Kunst hervorgerufen und die nun wieder, in Gestalt des Verständnisses und Verlangens ihr entgegenkommen“¹⁰, dann wird deutlich, dass für ihn die künstlerischen Kräfte des vor Zeiten schaffenden

⁷ Burckhardt, Aesthetik, S. 58.

⁸ Burckhardt, Aesthetik, S. 58.

⁹ JBGA XIII, S. 23.

¹⁰ Burckhardt, Aesthetik, S. 120.

Künstlers und der geistige Zugriff des modernen Rezipienten aufs Kunstwerk konvergieren sollen. Tatsächlich ist es eine Grundüberzeugung der Burckhardtschen Anthropologie, dass die künstlerische Phantasie des Menschen über alle Zeiten hinweg nach Befähigung und Reichtum die gleiche geblieben sei. Nur unter dieser Voraussetzung sind die Allgemeinverständlichkeit und die überzeitliche Geltung der Bildenden und Bauenden Künste garantiert. Indem die Phantasie des griechischen Bildhauers bzw. des gotischen Architekten uns als eine kongeniale anspricht, weckt sie unser Verlangen nach dem klassischen Bildwerk, leitet sie unser Verständnis der gotischen Kathedrale.

Was Burckhardt hier als einen komplexen und ganzheitlichen Vorgang schildert, kann im Akt der akademischen Belehrung allerdings nur auf getrennten, nach Ziel, Methode und Stoff unterscheidbaren Wegen erreicht werden. Diese fassen wir ins Auge.

„Selbst die besterhaltenen Denkmäler verlangen ein beständiges geistiges Restaurieren und Nachfühlen dessen, was heute fehlt und dessen, was nur für die aufmerksamste Pietät noch sichtbar ist“¹¹, sagt Burckhardt mit Nachdruck im Cicerone. Und er fährt fort: „Diesem Allem muss die Phantasie ergänzend, ausbildend entgegenkommen. Sie kann es aber nicht völlig aus eignen Mitteln, sondern nur nachdem sie eine Schule durchgemacht, nämlich die Kunstgeschichte.“¹² Die rekonstruierende Tatsachenforschung, wie sie in der Klassischen Archäologie und in der Historischen Textkritik ausgebildet worden war, sieht Burckhardt als eine der wichtigsten Aufgaben kunsthistorischen Unterrichts; allerdings nicht nur als einen Appell an zukünftige Fachkollegen der Kunstgeschichtlichen Zunft, sondern als eine Aufgabe an die Imaginationskraft eines Jeden, der Kunstwerke angemessen sehen und beurteilen will. Die Kunstgeschichte vermittelt dem Laien die Wege und die Kenntnisse, die ihn davor bewahren, ein Fragment – und welches alte Kunstwerk wäre nicht ein Fragment? – für das Ganze zu halten.

Aber etwas anderes ist das ‘Verlangen nach dem Kunstwerk’, das sich mit der Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes allein niemals zufriedengeben kann; denn das Verlangen bindet sich – so die Grundüberzeugung Burckhardts – vor allem an die primären, die herausragenden Werke der Abendländischen Kunst. Nur vor ihnen weiss sich der Betrachter der künstlerischen Phantasie des Künstlers so nah, dass er nach dessen Schöpfung verlangt.

Kann der Universitätslehrer auch hierzu anleiten? Jacob Burckhardt war dies keine Frage. In seiner Antrittsvorlesung von 1874 sagte er: „Allein, die Anweisung und Belehrung ist eine Pflicht, und zwar die: auf das Primäre und Mächtige hinzulenken, die Wege abzukürzen.“¹³

Damit bin ich beim zweiten Aspekt meines Beitrags: wie ist Burckhardts Wort vom ‘die Wege abkürzen’ zu verstehen?

* * *

Der Bildungsauftrag des Kunstgeschichtsdozenten, „von der Kunst sprechen zu müssen“¹⁴, und die Unmenge an überkommenen Werken der Kunst, die den Studenten verwirrt, fordern zu einer Differenzierung nach Primärem und Sekundärem auf. Burckhardt ist in der Wahl seiner Mittel, diese Unterscheidung zu treffen, nicht zimperlich; zugleich ist er Pragmatiker genug, sie nicht in ein System pressen zu wollen. Er wendet sich gegen ein „Wissen zum Erdrücken“, aber er wendet sich

¹¹ Dieses Argument bemühte Burckhardt im Cicerone immer wieder, etwa JBGA III, S. 17.

¹² Burckhardt, Aesthetik, S. 89.

¹³ JBGA XIII, S. 25.

¹⁴ Paraphrase nach JBGA XIII, S. 26 oben.

ebenso gegen den Hochmut eines Herman Grimm, der 1889 Heinrich Wölfflin, seinem Nachfolger auf dem Berliner Kunstgeschichtslehrstuhl, riet: „Nur mit den Männern ersten Ranges sich befassen, alles andere verlorene Zeit“¹⁵.

Aus einem eigentümlichen Gefüge von persönlicher Wertschätzung, pragmatischer Betrachtung des Ganges der abendländischen Kunstgeschichte und einem nahezu bedenkenlosen Auf-einen-Begriff-Bringen-Wollen entstehen die Modelle, die Burckhardt erlauben, Primäres von Sekundärem zu sondern: zum einen die Lehre vom Künstlerrang, die einen Rubens über einen Anton van Dyck und einen Raphael über einen Giulio Romano zu stellen erlaubt, ohne doch, dass die Zweitrangigen dem Vergessen anheimgegeben werden sollten¹⁶. Und zum andern entwickelt Burckhardt die Lehre von den künstlerischen Aufgaben, die als mächtige Konstanten die Entwicklung der abendländischen Kunst bestimmen und die doch nicht zu allen Zeiten die gleichen sind, – Aufgaben, die nur dann als Charakteristika ihrer Zeit begriffen werden können, wenn sie als jeweils notwendige erkannt werden und wenn sie ihre Erfüllung im Werk des Künstlers gefunden haben. So gesehen führt das ‘Abkürzen der Wege’ nicht zielstrebig auf die ‘erstrangigen Künstler’ hin, sondern nimmt einen Umweg harter kunstgeschichtlicher Arbeit auf sich, einen Umweg, der die künstlerische Aufgabe einer jeden Zeit rekonstruiert und formuliert, um erst in einem zweiten Schritt das Werk des Künstlers an ihr zu messen.

Burckhardt wird nicht müde, die seltenen Momente einer vollkommenen Kongruenz von künstlerischer Aufgabe und Erfüllung derselben durch das Werk des erstrangigen Künstlers im Ablauf der Kunstgeschichte nachzuweisen. Denn diese seltenen Momente vollkommener Kongruenz geben uns den Masstab, nach dem Kunst zu beurteilen sei. Schon in der Vorlesung ‘Geschichte der Malerei’, die Burckhardt als junger Privatdozent 1844-46 in Basel hielt, hiess es: „In Raphael alles Höchste beisammen; Ausdruck des Grössten und Heiligen...zugleich endlich die grössten denkbaren Aufgaben.“¹⁷ Dass diese Koinzidenz von künstlerischer Aufgabe und künstlerischer Phantasie bzw. künstlerischem Vermögen des grossen Malers noch im 19. Jahrhundert gesehen und als etwas geschichtlich Bedingtes und etwas ewig Gültiges zugleich gedacht werden kann, galt Burckhardt als der grosse Durchbruch seiner Disziplin. „Die Kunstgeschichte hat in den neuern Zeiten unter dem Einfluss einer geistigern Geschichtsforschung und einer tiefsinnigen Spekulation sich von einer blossen Notizsammlung aufgeschwungen zu einer historischen Wissenschaft, zu einem der edelsten Teile der Culturgeschichte. Ihre Resultate werden mehr und mehr zu einem Gemeingut der Bildung.“¹⁸

Dieses Paradigma galt für Burckhardt lebenslang. In seinem Vorlesungsmanuskript ‘Einleitung in die Aesthetik der Architektur’ von 1863 heisst es: „Die Stile entwickeln sich an und in den Aufgaben, und die Aufgaben werden durch die Macht eines einmal seiner selbst bewusst gewordenen Stiles hoch über ihr ursprüngliches Wesen hinausgehoben...Stil ist Hervorhebung des Wesentlichen

¹⁵ Wölfflin, Autobiographie S. 72.

¹⁶ Zu Burckhardts Künstler-Ranking ausführlich: Martina Sitt, Kriterien der Kunstkritik. Jacob Burckhardts unveröffentlichte Aesthetik als Schlüssel seines Rangsystems (Ars Viva, Band I), Wien-Köln-Weimar 1992, S. 109 ff.

¹⁷ JBA 207, 171,2 (vorletzte Vorlesung des ersten Cursus). Eine kommentierte Edition der Vortragsreihe ‘Geschichte der Malerei’ für die demnächst erscheinende erweiterte Gesamtausgabe ‘Jacob Burckhardt – Werke’ ist in Vorbereitung.

¹⁸ Ebenda und bei Kaegi II, S. 475.

und Abstrahieren vom Zufälligen.¹⁹ Burckhardts Diskurs über den Stil endet also einmal mehr bei der expliziten Forderung nach einem Hinführen auf das Wesentliche in der Kunst und damit nach dem ‘Abkürzen der Wege’.

Es dürfte deutlich geworden sein, dass Burckhardts Bestreben, ‘die Wege abzukürzen’, nicht einen kunstgeschichtlichen Kurzlehrgang zur Vermittlung von Grundkenntnissen meint, sondern einen Erkenntniszugang eigener Art. Kunst ist vor allem dort zu suchen, wo eine künstlerische Aufgabe und ein Stil auf ihrem Zenith stehen. Ein Beispiel: Der Kunsthistoriker Burckhardt hat als Resultat anhaltender Autopsie und intensiven Geschichtsstudiums einen solchen Überblick über die Kunst des Abendlandes gewonnen, dass er die Einsicht formulieren kann, der höchste und reinste Ausdruck christlichen Bauens sei die Gotik gewesen. Denn – so formuliert es Burckhardt in der bereits genannten Aesthetik-Vorlesung von 1863 – er kennt und beurteilt den „Weg vom idealen Fühlen und Wollen (gemeint vom frühen Christentum an, als die Aufgabe geahnt wurde, aber noch nicht formuliert werden konnte) bis zum adaequaten Kunstwerk (eben der gotischen Kathedrale des 13. Jahrhunderts): der reinste Ausdruck der Sehnsucht nach Auflösung in den Himmel, das Gotische, brauchte 1200 Jahre“²⁰.

Das Wissen um die Erfüllung einer seit zwölfhundert Jahren nur erahnten, aber erst in der Hochgotik erfüllten Aufgabe macht freilich die Betrachtung der frühmittelalterlichen und romanischen Baukunst in keiner Weise überflüssig; erst sie weist den oben skizzierten Weg. Die Betrachtung der Kunstgeschichte nach Werken und Stilen wird sich nie genug tun können; aber sie weiss, das Primäre vom Sekundären, die ideale Form vom blossen Wollen, den Stil vom Zufälligen zu trennen. In Burckhardts Worten: „Primäres Schaffen grosser Meister steht jederzeit in erstem Rang, aber glückliches und freies Reproduzieren danach ist...(auch) eine Kunst, die ihr Wohlerworbenes mit Vergnügen zu geniessen scheint.“²¹

Burckhardts Nachfolger auf dem Basler Lehrstuhl, Heinrich Wölfflin, meldete am 13. Mai 1893 an seine Eltern: „Alle sind einverstanden, dass Burckhardt die Studenten etwas verdorben hat durch die Darbietung von lauter grandiosen Gesichtspunkten.“²² Was Wölfflin kritisiert, scheint mir am ehesten Burckhardts forciert ‘aufklärerisches’ Bemühen zu sein, Erkenntnisse selbst dort vermitteln zu wollen, wo der kunstgeschichtliche Sachverhalt einen solchen Schluss nur bedingt oder überhaupt nicht trägt. Der Vorsatz, die Wege abzukürzen, wird bei Burckhardt mit fortschreitendem Alter immer stärker, man kann fast sagen: zur Manie. Als Historiker und Kunsthistoriker kennt er die Völker, ihre Geschichte, ihre Kultur und ihre Kunst von der Antike bis zur Gegenwart. Von der hohen Warte des Kulturhistorikers ist ihm nichts fremd. Er kennt ihr künstlerisches Wollen, ihre künstlerischen Aufgaben, Leistungen und Ziele. So rekonstruiert er schliesslich nicht nur Kunstwerke, sondern den zwingenden Gang der Kunstgeschichte selbst.

Das ‘Aufklärerische’ als etwas Bedenkliches und die kunstgeschichtliche Einsicht als etwas Bewundernswertes liegen bei Burckhardt nah beieinander. Dazu wenige Beispiele. 1863 sagte Burckhardt in der ‘Einleitung in die Aesthetik der Architektur’ anlässlich des Übergangs von der spätantiken Architektur zur Baukunst des Mittelalters: „Der Masstab fixierte sich noch in einer Zeit des mächtigen Grossbaus, selbst mit forcierten Mitteln. Auch das Dürftigste aus den Barbarenzeiten hat

¹⁹ Burckhardt, Aesthetik, S. 62.

²⁰ Burckhardt, Aesthetik, S. 55. Die gotische Architektur als Entelechie christlich-idealen Fühlens beschäftigte Burckhardt lebenslang; vgl. Kaegi VI, S. 366 ff. und 415 ff.

²¹ Burckhardt, Aesthetik, S. 137.

²² Wölfflin, Autobiographie, S. 94.

daher den Charakter eines verkleinerten Grossbaues, der sich wieder erweitern kann, – während der griechische Tempel, in kolossalen Massen ausgeführt, einen vergrösserten Kleinbau verrät.²³ Das ist eine glänzende Beobachtung, ja mehr als das: eine aus systematischem Studium des Phänomens ‘Masstäblichkeit in der Baukunst’ gewonnene Erkenntnis, die Burckhardt weder aus Kuglers Handbüchern noch aus Carl Schnaases ‘Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter’ hatte schöpfen können. Bedenklich wird Burckhardts Konstruktion eines kunstgeschichtlichen Zusammenhangs erst dann, wenn die historischen Bedingungen und die künstlerischen Konsequenzen der künstlerischen Aufgaben nach dem Schema ‘wenn – dann’ auf-gerechnet werden. Hierzu ein Passus aus dem Vorlesungsmanuskript der Aesthetik von 1863 in Ausschnitten: „Unfreie monumentale Kunst entsteht, wenn Religion oder Despotismen eine Verherrlichung ihres Mythos und ihrer Symbole und Riten oder ihre Tatsachen verlangen, ohne Rücksicht auf deren Darstellbarkeit. Das Monumentale, bis zu höchstem Ernst und gewaltiger Pracht entwickelt, wird dann für die dienstbare Malerei vor Allem ein Material verlangen, welches, ebenfalls monumental, ewige Dauer verspricht...In der römischen Kaiserzeit: das Mosaik, an den Wänden und Gewölben aus Glasstiften...Die spätrömisch kaiserliche Mosaikmalerei war die Knechtschaft einer alternden Kunst. Auf einmal ging die Kunst in eine neue Dienstbarkeit über, unter einer neuen Religion. Das Mosaik wurde das Programm, der triumphale Ausdruck des Christentums...Unter scharfer Aufsicht des Dogmas bildet sich eine bestimmte Zahl, Auswahl und Darstellungsweise der heiligen Gestalten und Szenen aus, – durchgebildete Vorschrift und ein Usus, welcher mehr und mehr einheiliger wird vor lauter Alter und Schlendrian. Dies das Wesen des Byzantinismus...“²⁴ Es ist dies ein interessanter, wagemutiger und für Burckhardts Vorlesungsstil typischer Passus, der aus der künstlerischen Aufgabe (Monumentalmalerei) und dem ihr gemässen Material (dem Mosaik) die Zukunft prognostiziert. Folgerichtig sind die beiden ersten Sätze des zitierten Passus – die Prognose – im Futur abgefasst; erst in einem zweiten Schritt – die Sätze stehen nun im Imperfekt – wird der effektive Gang der Kunstgeschichte berücksichtigt und mit der Prognose zur Deckung gebracht. Aber Burckhardts Ziel ist weiter gesteckt. Da ihm die Aufgabe – die Kunst der Religionen und Despoten – und das Material – das Stiftmosaik – gleichermassen verhasst sind, will er demonstrieren, dass eine Kunst, die hier ihren Ausgang nimmt, niemals freie und wahrhaft grosse Kunst sein kann, – dass sie (wie Burckhardt sich drastisch ausdrückt) „in Alter und Schlendrian“ untergehen muss.

Es ist zu unterscheiden zwischen Burckhardts Bemühungen, die Wege zu den grossen Kunstwerken abzukürzen, und seiner aufklärerischen Neigung, den Gang der Kunstgeschichte aus prinzipiellen Erwägungen für einen folgerichtigen zu erklären und dementsprechend auf die Folgerichtigkeit hin zu verkürzen. Während das erste für die Erkenntnis und Vermittlung von Kunst bis zum heutigen Tag seine Bedeutung nicht eingebüsst hat, streift das zweite das Bedenkliche. Als Beleg für diese Behauptung wähle ich ein besonders krasses Beispiel aus der Aesthetikvorlesung: „Gründe, weshalb der Styl des Freskos notwendig ein idealer ist: das kirchliche und politische Fresko wendet sich im Lauf seiner tausendjährigen Dauer eines Baus voraussichtlich an ganz verschiedene Zeiten, Culturstufen, Bevölkerungen. Je weniger Zufälliges, Momentan-Gültiges es enthalten wird, desto mehr kann es auf ein ewiges Verständnis hoffen.“²⁵

Es sind nur Vorlesungsmaterialien, die ich hier zitiere, und nicht unbedingt gesprochene Worte oder gar druckfertige Sätze. Trotzdem wundert man sich, dass Burckhardt über eine so scheinlogi-

²³ Burckhardt, Aesthetik, S. 56.

²⁴ Burckhardt, Aesthetik, S. 122.

²⁵ Burckhardt, Aesthetik, S. 136.

sche, aufklärerische Vergewaltigung einer ganzen Kunstgattung nicht selbst hat lachen müssen. Die Wünschbarkeiten auf die Zukunft, die er seinen Zeitgenossen sonst verwies und die er in seinem politischen Denken kategorisch ausschloss, – diese Wünschbarkeiten wurden ihm für die Strukturierung des Vergangenen zu wahren Wegweisern, auf die hin er seine systematische Kunstgeschichte in Gang setzen konnte. Generationen von Kunsthistorikern hat er damit die Orientierung im kunstgeschichtlichen Gestrüpp der Mannigfaltigkeit erleichtert; aber er hat Kunst mitunter in einer Weise aufgerechnet, dass man nachgerade von einem trivial-rationalistischen Modell sprechen muss.

Verstehen läßt sich dies nur, wenn man den moralisch-ethischen Aspekt der kunstgeschichtlichen Unterweisung Burckhardts in Rechnung stellt. Historische Erkenntnis und kunstgeschichtliche Wertsetzung verbinden sich für Burckhardt in der erzieherischen Aufgabe, Studenten zu demonstrieren, unter welchen historischen und kulturellen Bedingungen eine gedeihliche Kunst sich entwickelt bzw. durch welche Hemmnisse sie verkümmert. So gesehen, kennt die Geschichte der Kunst nur zwei Muster: Epochen, während derer ein freier, vielseitiger, seiner Sache selbstsicherer Volksgeist zu grossen Kunstleistungen gefunden hat, und andere Epochen, während derer die Kunst zum blossen Vehikel von Religion und Politik degradiert war²⁶.

Das Paradigma des ersten Musters ist für Burckhardt Athen. Hier findet Burckhardt eine „hohe Begabung und Vielseitigkeit des ionischen Stammes, die Entstehung einer gleichberechtigten Bürgerschaft, Entfesselung des Individuellen, einen Cosmopolitismus des Geistes, einen anerkannten geistigen Tauschplatz, und zwar einen freien.“²⁷ Das Paradigma des Negativbildes ist Aegypten: „Die höhere Kunst in Aegypten gewaltsam stillgestellt...Innerhalb des einmal Stillgestellten: höchste Sicherheit des Styles, allerdings verbunden mit langsame innerm Absterben und Unfähigkeit der Verjüngung“²⁸.

Wehe den Epochen und Völkern, die kein freies Kunstleben kannten, die den Künsten die alten Aufgaben nicht neu zu stellen wussten! Sie werden von Burckhardt bereits in ihren historischen und kulturellen Voraussetzungen streng zensiert; von ihrer Kunst zu sprechen, kann allenfalls der Vollständigkeit halber angezeigt sein. Auch dies ist eine Möglichkeit, „die Wege abzukürzen“.

Eine kunstgeschichtliche Epoche, die Burckhardt aus solchen Erwägungen am liebsten dem Vergessen anheimstellen würde, ist die neuere Malerei Frankreichs. Im Rahmen seiner zweiseimstrigen Vorlesung ‘Kunst nach 1550’ hatte Burckhardt auch von ihr, – von der Schule von Fontainebleau, von Poussin und Le Brun, von Boucher, Fragonard und Greuze zu sprechen²⁹.

Wie wenig ihn der Stoff interessierte, wird schon daran deutlich, dass er auf weite Strecken der längst veralteten Darstellung von Johann Domenico Fiorillo aus dem Jahre 1805 folgte³⁰.

²⁶ zu diesem Paradigma Burckhardts vgl. Wilh. Schlink, ‘Der Charakter ganzer Nationen in den Künsten’ – Jacob Burckhardt über das Verhältnis von Volk und Nation zur Kunst (erscheint demnächst in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte).

²⁷ Burckhardt, Studium, S. 111 ff. (Zitatencollage von mir).

²⁸ Burckhardt, Aesthetik, S. 36 ff. Auch Burckhardt, Studium, S. 294 ff.

²⁹ Burckhardts Vorlesungsmaterialien im JBA 207, 165. Die Vorlesungsmaterialien der zweiseimstrigen Vorlesung ‘Kunst nach 1550’ werden von Gottfried Boehm, Basel und mir im Rahmen der ‘Jacob Burckhardt-Werke’ ediert werden.

³⁰ Johann Domenico Fiorillo. Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten; Dritter Band, die Geschichte der Malerei in Frankreich enthaltend, Göttingen 1805. Darüberhinaus orientiert sich Burckhardt vereinzelt an den Künstlerbiogra-

Aus eigenen Galerienotizen konnte er wenig schöpfen; trotz wiederholter Studienaufenthalte im Louvre war sein Interesse an französischer Malerei – abgesehen von Claude Lorrain³¹ – gering gewesen.

Burckhardts Vorlesung über die französische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts ist ein einziges Lamento über die französischen Kunstzustände, eine Aufrechnung dessen, was *nicht* gemalt wurde und nicht gemalt werden konnte, und ein von Desinteresse geprägtes, vernichtendes Urteil über das, was gemalt worden ist. Dies gilt für einzelne Bilder ebenso wie für die ganze Epoche (Fig.1): „Philippe des Champaigne. Grosses Hauptbild: ‘Adam und Evas Trauer um Abel’. Gott helfe mir, aber die Landschaft ist mir das Liebste daran. Höchst gewissenhaft: für das Nackte alle möglichen Actstudien (besonders Abels Leiche), aber Adams Schmerz ist nicht belgisch, sondern akademisch französisch, dto. der der Eva, welche auf den einen Arm patent auflehnt und mit der Rechten gestikuliert. Es ist ein unnützes Bild und hätte können ungemalt bleiben. Adam ein biederer Franzose, Evas Kopf leer und schön.“³² Und zum fehlenden Kunstsinn der Epoche: „Endlich und hauptsächlichstens fehlte schon in den Zeiten der Freiheit, vor Louis XIV, bei den sonstigen Vornehmen und Wohlhabenden offenbar jeder opferbereite Kunstsinn, während man in Forschung und Literatur recht wohl mithielt. Es scheint bei den Grossen und Reichen nichts als etwa Portraits gegeben zu haben. Es fehlen durchaus diejenigen Besteller und Abnehmer, welche in Holland die unendlich freie und vielseitige Kunst möglich machten. Das damalige private Frankreich würde die glorreichste Generation von geborenen Genre- und Landschaftmalern vom Rang der grössten Holländer ganz ruhig haben Hungers sterben lassen, während es sich sonst neben dem Luxus alle geistigen Genüsse gönnte und dabei noch gar nicht wesentlich der Königsmacht und dem Hofe nachging. Und dies, während in Holland eine ganze Anzahl von Städten grosse Künstler beherbergten, oft mehrere, deren Jeder seinen eigenen originalen Weg ging.“ In diesem Stil geht es weiter zum Zeitalter Ludwigs XIV: „Enorme Masse von Produktionen ohne äussere Bestimmung und ohne eine Notwendigkeit“, bis ins fortgeschrittene 18. Jahrhundert, zur „galanten bzw. liderlichen Malerei“ eines Boucher und zur „hereinbrechenden Sentimentalität“ eines Greuze³³.

Keiner von Burckhardts Kollegen hat so unduldsam und ungerecht über die neuere französische Malerei geurteilt wie er. Es sind ja nicht die üblichen Topoi von der ‘prunkvollen Kälte der Reflexion’, von ‘dem falschen, theatralischen Pathos’ und dem ‘innerlich hohlen, äusserlich koketten Wesen der Malerei’³⁴, – Wesensmerkmale, wie sie die deutsche Kunstkritik der französischen Malerei seit den Tagen des ‘Sturm und Drang’ und der Romantik vorgeworfen hatte. Burckhardts Enttarnung über die neueren Kunstzustände Frankreichs hat nur ein Ziel: seine jungen Hörer vor dem

phien unterschiedlicher Qualität in: Kunst und Künstler Spaniens, Frankreichs und Englands bis gegen Ende des 18. Jhdts., hrsg. von Robert Dohme, Leipzig 1880.

³¹ Mit Claude, dem „Meister,...der das Heimweh nach dem unvergesslichen Rom rege macht“, beschloss Burckhardt den Cicerone. Mit Claude eröffnete Burckhardt – gegen alle Chronologie – seine Vorlesung über Französische Malerei (JBA 207, 165).

³² JBA 207, 36 c (Heft mit Galerienotizen von 1884 in München, Alte Pinakothek, und Wien, Kunsthistorisches Museum; ohne Paginierung). Zu dem Gemälde ‘Adam und Evas Trauer um Abel’ im Kunsthist. Mus. Wien vgl. Bernard Dorival, Philippe de Champaigne 1602-1674, vol. 2, Paris 1976, No. 8, S. 11 f.

³³ Die vorausgehenden Zitate aus den Materialien zur Vorlesung ‘Kunst nach 1550’.

³⁴ Diese Topoi beispielsweise bei Wilhelm Lübke, Grundriss der Kunstgeschichte, 5. Aufl. Stuttgart 1871, S. 341.

Abdriften einer Kunst in Liderlichkeit und Belanglosigkeit zu warnen, – einer Kunst, die nicht vom freien Volksgeist getragen ist, sondern von einem partikularen Interesse – dem des französischen Hofes – bestimmt wird. Deswegen setzt Burckhardt der französischen Malerei unentwegt den Spiegel der holländischen Malerei vor: „In Frankreich fehlen durchaus diejenigen Besteller und Abnehmer, welche in Holland die unendlich freie und vielseitige Kunst möglich machten...auch braucht man garnicht einmal mit Holland zu exemplifizieren; schon die kirchlichen Korporationen und Gemeinden von Belgiern das ganze 17. Jahrhundert hindurch genügen, um Frankreich zu beschämen.“ Es ist der Kunstsinn überhaupt, den Burckhardt dem Frankreich der Bourbonen abspricht; denn wäre er vorhanden gewesen, hätte Frankreich „auch die Künstler dafür hervorgebracht“...es fehlte „der schöne (spanische) und üppig reiche (belgische) Naturalismus und der Sinn für die Magie des Menschenlebens und der Natur (Holland).“³⁵

Burckhardts Inszenierung der Kunstgeschichte trennt nicht einfach künstlerische Blütezeiten von Zeiten des Niederganges. Burckhardt bildet sich vielmehr eine Art Kunstgeschichtsethik, die es ihm erlaubt, Epochen und Nationen nach gut und böse zu sondern. Da lebt noch etwas von Winckelmanns Geschichtsethik: von seiner Bewunderung des Lebensraumes, der politischen Freiheit und des Kunstsinns der Griechen und von seiner Trauer über die politische Unfreiheit und den geknechten Geist der Neuzeit. Auch Burckhardt argumentiert aus dem Leiden an den Kunstzuständen der Gegenwart: alles, was sich hier einer Kunstblüte hemmend in den Weg stellt – die Schnelllebigkeit der Zeit, das Jagen nach Sujets und Stilen, das Desinteresse des Publikums an künstlerischer Leistung, die Unterdrückung des Individuums durch die Massen, das Indienststellen der Kunst durch den Machtstaat etc. etc. – all dies verfolgt er in die ‘verwerflichen’ Epochen der Kunstgeschichte zurück, um seinen Studenten ad oculos zu demonstrieren, wohin solche Barbarei zwangsläufig führen muss. Für Burckhardt war Kunstgeschichtsethik ein unverzichtbares Element seines akademischen Unterrichts und seiner Bildungsintention. An dieser Aufgabe richtete er seine Vorlesungsinszenierung aus, sprach ausführlich, mit Anteilnahme und Überzeugungskraft von dem freien, allgemeinen Kunstsinn, der im Athen des Perikles, im Italien der Renaissance und in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts geherrscht hatte; und er sprach widerwillig und am liebsten nur beiläufig von der Vergewaltigung der Kunst durch die Pharaonen, durch die französischen Bourbonen und durch den modernen Machtstaat. ‘Die Wege abkürzen’ hiess für Burckhardt immer auch: moralische Urteile wagen.

* * *

Ich komme schliesslich zum dritten und letzten Aspekt, unter dem Jacob Burckhardts Auffassung vom Amt des Kunsthistorikers betrachtet werden kann: ‘Der Kunsthistoriker als Kenner und Dilettant’!

Das Anforderungsprofil des Kunsthistorikers, das Jacob Burckhardt in seiner kunstgeschichtlichen Antrittsvorlesung von 1874 zeichnet, ist ein ausgesprochen hohes. „Das Studium der Kunst ist so schwierig wie jedes andere, sobald es eine wirkliche geistige Bereicherung bringen soll.“³⁶ Gewissenhaftigkeit im Antiquarischen, umfassende Autopsie der Kunstwerke, Kenntnis der Künstler, ihrer Viten, ihrer Schriften und ihrer Kunstwerke, – das ist das mindeste, was das Amt des Kunst-

³⁵ Auch diese Zitate aus den Materialien zur Vorlesung ‘Kunst nach 1550’.

³⁶ JBGA XIII, S. 25.

historikers verlangt. Dazu kommen Kenntnisse in allen historischen Fächern, denn nur diese befähigen den Kunsthistoriker, den langen, schweren und schlechtmarkierten Weg „vom idealen Fühlen und Wollen zum adaequaten Kunstwerk“³⁷ nachzuzeichnen.

Burckhardt ist einer der wenigen Hochschullehrer, die sich schon früh Gedanken über ‘kunstgeschichtliche Begabung’ gemacht haben. „Vollständige und gleichmässige Begabung für tiefe und zugleich vielseitige Aufnahme der Kunst ist eine seltene Gabe. Denn die Fähigkeiten der Aneignung sind sehr verschieden verteilt. Die einen erwerben in der bildenden Kunst eine ausgedehnte Kennerschaft, bei anderen bildet sich die Verbindung ihrer Phantasie mit dem einzelnen Kunstwerk zu rasch.“³⁸ Burckhardt weiss, wovon er spricht. Schliesslich hat er sich oft genug über die bornierten ‘Kenner’, die von ihm harsch betitelten ‘Attribuzzler’, moquiert. Aber auch das gilt: Burckhardt selbst übte sich sein Leben lang als Kenner und er suchte und fand als solcher sogar Anerkennung. Wie anders hätte Grossherzog Friedrich I von Baden ausgerechnet ihn beauftragen können, die Karlsruher Galerie zu begutachten, „eine genaue Bestimmung der zweifelhaften, oft nur nach Schulen bezeichneten Kunstwerke zu geben“, diese à tout prix auf Künstlernamen zu taufen³⁹?

Besonders nach seiner Wiederaufnahme kunstgeschichtlicher Vorlesungen im Jahr 1874, demselben Jahr, in welchem Giovanni Morellis kritische Galeriekataloge von Berlin, Dresden, München und Wien zu erscheinen begannen⁴⁰, realisierte Burckhardt, dass sich Kunstgeschichte nach der Methode und nach dem Anspruch auf Genauigkeit weit über das hinaus fortentwickelt hatte, was er seinerzeit im Cicerone und in seinen Zürcher Vorlesungen hatte leisten können. So versuchte Burckhardt nun mit aller Kraft und mit allen Mitteln, sein Defizit wettzumachen. Im Frühjahr 1875 ging er gemeinsam mit Wilhelm Bode, dem Berliner Museumsassistenten, in Rom „ganze Galerien durch, wie z.Bsp. die vaticanische Pinacotheca und die Galeria Borghese, und zwar kritisch, auf Echtheit, Erhaltung hin etc.“⁴¹ Später begann er in seinen alten Galerienotizbüchern die Neuzuschreibungen Morellis nachzutragen. „Um Kunsthistoriker zu werden, muss man vor allem Kunstkenner sein“, sagte Morelli; bis auf die Worte ‘vor allem’ könnte diese Maxime ebensogut vom sechzigjährigen Burckhardt stammen. Es waren die Treffsicherheit der Zuschreibungen und die anschauernde Erkenntnis gespeisten Begründungen Morellis, die Burckhardt mehr schätzte als den „eitlen Kulturbrei“ seiner Kollegen auf den kunsthistorischen Lehrstühlen Deutschlands⁴².

Acht Jahre später ist Burckhardts Zuversicht in das Amt des Kenners gestört. In dem Vortrag ‘Über die Echtheit alter Bilder’, den er am 21. Februar 1882 hielt, respektiert Burckhardt zwar nach wie vor den Nutzen der verfeinerten Zuschreibungspraxis seiner Tage; er wendet sich nun aber mit Vehemenz und Ironie gegen eine betont puristische Attributionswissenschaft, die neben sich kein anderes Ziel gelten lässt. „Wohl ist es etwas Herrliches“, – sagt Burckhardt – „einen grossen Meister in seinen (gesicherten) Werken kennenzulernen, in seinen Geist einzudringen. Allein, auch das andere hat sein Recht und seinen Vorzug: keine Sorge zu hegen, ob das Bild auch echt benannt sei,

³⁷ Burckhardt, *Asthetik*, S. 55.

³⁸ JBGA XIII, S. 26 f.

³⁹ Vgl. Kurt Martin, *Jacob Burckhardt und die Karlsruher Galerie-Briefe und Gutachten*, Karlsruhe 1941.

⁴⁰ In Carl von Lützows ‘*Zeitschrift für Bildende Kunst*’.

⁴¹ Burckhardt, *Briefe*, No. 672.

⁴² Vgl. Wilhelm Schlink, *Giovanni Morelli und Jacob Burckhardt*, in: *Giovanni Morelli e la Cultura dei Conoscitori*, Atti del Convegno Internazionale Bergamo 1987, vol. 1, Bergamo 1993, p. 69 ff.

wenn es nur in uns die Schwingungen des wahren Schönen hervorbringt...“⁴³ Burckhardt hält sich von der Logik, dass von mehreren Fassungen eines Gemäldes in der Regel allenfalls eine das authentische Original sein kann, mit der Beharrlichkeit des Sonderlings fern. Raffaels Madonnen, von deren mehreren „zwei oder drei Exemplare“ vorhanden sind, gelten ihm alle „für so schön, dass es wahrhaft wehe tut, eines davon zu beseitigen“. Um die Dresdner Fassung der Holbeinschen Madonna des Bürgermeisters Meyer (Fig.2) – 1871 war sie von der versammelten Kunsthistorikerkerschaft (ich sprach eingangs davon) für eine späte Kopie nach dem Darmstädter Exemplar mit Fälschungsabsicht erklärt worden – für Holbein zu retten, stellte er die Leistungsfähigkeit des stilistischen Formvergleichs überhaupt in Frage und berief sich auf einen mehrfachen Stilwechsel Holbeins, dem ausser ihm selbst kein anderer Kunsthistoriker hinreichend Rechnung trage. Nicht umsonst könne das Dresdner Bild die Bewunderung von Jahrhunderten genossen haben, sei es doch „in der ganzen reichen Dresdner Sammlung das einzige, das einigermassen die tödliche Nähe der Sixtinischen Madonna aushält.“

Burckhardts Bedürfnis, sich vom Attribuzzertum zu distanzieren und doch die eigene kennerchaftliche Souveränität zu verteidigen, trieb während seines Dresdner Galerieaufenthaltes im Sommer 1882 eigentümliche Blüten. Aufsässig gegen alle fremden Autoritäten fällt Burckhardt in eine geradezu vorwissenschaftliche Unbekümmertheit des Urteilens zurück. Zwei Beispiele aus Burckhardts unveröffentlichten Notizheften dieser Reise mögen dies belegen⁴⁴:

„Correggio, zur S. Magdalena (Gemäldegalerie Dresden): Seit der peinlichen Exekution, welche Morelli mit dem Bilde vorgenommen, soll es in der Caracci Schule erfunden und vorliegendes Exemplar von einem Niederländer aus der Umgebung des van der Werff ausgeführt sein. Allein ich habe mich vom ersten Schreck erholt. Der Tocco (der Pinselstrich) ist jedenfalls nicht van der Werff, und die Haare sind ausserhalb von Coreggio schwer anderswo unterzubringen“ (Fig.3).

„Giovanni Bellini (Gemäldegalerie Berlin): Jetzt der berühmte tote Christus mit zwei Engeln ihm (Giov. Bellini) zugeteilt. Wobei mir auch noch grosse Zweifel bleiben. Mündler stimmte zuerst dafür. Aber: Bellini ist es auch nicht, vielleicht sogar ein sonst obscurer Meister, dem nur dies eine Wunderwerk gelungen, und der mit ungeheurem Glück ein Vorbild oder eine Inspiration für den Engel fand. Übrigens das Werk eines völlig reifen Meisters. Die Wirkung der Köpfe ist zu edel – schön für Bellini...“ (Fig.4).

Der Passus zeigt, wie leicht die Kennerschaft und ihr methodischer Widerpart: die Phantasie des Betrachters zusammenwirken können. Die extremen Formen der Aneignung des Kunstwerks, die Bestimmung seiner Authentizität und die Begeisterung für seine Schönheit, rücken in der Kunstbetrachtung des späten Burckhardt nah zusammen. In einer ganz unprofessionellen, geradezu demutsvollen Art und Weise sucht und findet Burckhardt noch in Schulwerken, selbst in Kopien, ja in ‘Werken ohne Namen’ den Widerschein grosser Meister und den Ausdruck grossen Könnens vergangener Kunstepochen.

Ich sagte anfangs, Burckhardt verlange vom modernen Betrachter der Kunst das Schwierigste, nämlich die Vergegenwärtigung der Kunst nach ihren historischen Bedingungen und ihren kunstgeschichtlichen Merkmalen *zugleich* mit der bewundernden Hingabe ans Kunstwerk. Was eine exakte Wissenschaft getrennt halten will, suchte Burckhardt zu vereinen. Sein Zauberwort dafür heisst: Dilettantismus. Als Dilettant und nur als Dilettant glaubt Burckhardt der Schwere der kunstgeschichtlichen Aufgaben gewachsen zu sein und zugleich die Kunstwerke angemessen geniessen zu

⁴³ Dieses und die folgenden Zitate nach JBGA XIV, S. 261 ff.

⁴⁴ Berliner und Dresdner Galerienotizen von 1882, JBA 207/41.

können. Nicht Fachstudenten gilt sein akademischer Unterricht, sondern zukünftigen Dilettanten. „Wir haben den Mut, Dilettanten zu sein, und...streben...recht sehr nach einer allgemeinen Übersicht. Für uns handelt es sich um die Kunstgeschichte als allgemeines Bildungselement, um allgemeine Orientierung“⁴⁵. Selbst seinem Nachfolger, Heinrich Wölfflin, schrieb er ins Stammbuch: „Bleiben Sie dilettantisch. Glauben Sie, dass das was gut schmeckt, auch gut ist.“⁴⁶

* * *

Kunstgeschichte war für Burckhardt in erster Linie Erinnerungsarbeit. Dass die abendländische Tradition der Bildenden und Bauenden Künste mit dem Zeitalter der Revolutionen abgerissen sei, dessen war er sich bewusst, und seine Versuche, junge Künstler wie Boecklin, Stüchelberg, Landerer und Alioth zum Wiederanknüpfen an jene Tradition zu bewegen, blieben halbherzig und waren im Resultat enttäuschend. Anstelle künstlerischen Schaffens in einer Tradition bleibt ihm nur die Erinnerung der Tradition und dessen, was sie an Kunst, Literatur und Philosophie hervorgebracht hat. Diese geistige Erinnerung ist zu allen Zeiten ein Grundbedürfnis der Menschen gewesen; schon die italienische Renaissance wusste, dass nur die Erinnerung den ‘*varietates fortunae*’ – den Wechselfällen des Schicksals – Widerpart gibt, dass nur das Studium der

Vergangenheit dem unaufhaltsamen Ruin ihrer Relikte ideell Einhalt zu bieten weiss⁴⁷. Insofern ist Burckhardts Bildungsideal ein ausgesprochen humanistisches. „Die Kontinuität der geistigen Erinnerung ist...ein wesentliches Interesse unseres Menschendaseins und ein metaphysischer Beweis für die Bedeutung seiner Dauer...Unsere unerfüllte Sehnsucht nach dem Untergegangenen ist auch etwas wert...Die verehrende Kraft in uns ist so wesentlich als das zu verehrende Objekt.“⁴⁸ Mit anderen Worten: die Erinnerung an Rubens und seine Gemälde ist ebenso wichtig wie sein künstlerisches Oeuvre selbst. ‘Erinnerungen aus Rubens’ heisst Burckhardts letzte Schrift. Diese Erinnerung zu wecken, zu bereichern und wachzuhalten, ist Burckhardts *raison d’être* kunstgeschichtlichen Unterrichts. Aber nicht durch blosse Beschreibung, durch blosse Evokation der Kunstwerke soll Erinnerung der Kunst wachgerufen werden, sondern durch Nachdenken, Vergleichen und Rekonstruieren mit den Methoden der Kunstgeschichte, – einer wissenschaftlichen Disziplin, die sich der Hingabe an das Kunstwerk und eines gewissen Dilettantismus nicht schämt.

Ernst Gombrich sagte 1987: „Kunstgeschichte war in den 1920er Jahren noch ein Teil der Bildung, war eben ein Aspekt des geistigen Lebens, kein ‘Fach’. So glaube ich, dass die Vitalität der Kunstgeschichte heute bis zu einem gewissen Grad verlorengegangen, oder sagen wir bedroht ist.“⁴⁹ Das Verlangen nach Kunst ist in unserer Zeit offenkundig nicht schwächer als zu anderen Zeiten. Daran kann es nicht liegen, wenn die ‘Vitalität der Kunstgeschichte’ verlorenging. Das Übel muss in der Disziplin selbst gesucht werden, – in einer Kunstgeschichte, die vor lauter Sachforschung und Spezialistentum so spröde geworden ist, dass sie dem Verlangen nach Kunst nicht mehr entgegen-

⁴⁵ Kaegi VI, S. 366.

⁴⁶ Burckhardt – Wölfflin Briefwechsel, hrsg. von Joseph Gantner, Basel 1948, S. 45.

⁴⁷ Ich denke an Poggio Bracciolini, *de varietate fortunae*, Basel 1538, oder an Leon Battista Alberti.

⁴⁸ JBGA VII, S. 206.

⁴⁹ Kunsthistoriker in eigener Sache, Zehn autobiographische Skizzen, hrsg. von Martina Sitt, Berlin 1990, S. 66.

kommt, der Hingabe ans Kunstwerk nicht mehr fähig ist. Wer dieser Entwicklung entgegenzutreten will, wird gut daran tun, sich bei Jacob Burckhardt Rat zu holen.

Bibliographie:

- Burckhardt, Aesthetik = Jacob Burckhardt, Aesthetik der Bildenden Kunst. Der Text der Vorlesung 'Zur Einleitung in die Aesthetik der bildenden Kunst' aufgrund der Handschriften kommentiert und hrsg. von Irmgard Siebert, Darmstadt 1992
- Burckhardt, Briefe = Jacob Burckhardt, Briefe, hrsg. von Max Burckhardt, 10 Bände und 1 Registerband, Basel 1949-1994
- Burckhardt, Studium = Jacob Burckhardt, Über das Studium der Geschichte, hrsg. von Peter Ganz, München 1982
- JBA 207 = Jacob Burckhardt – Nachlass, Staatsarchiv Basel, Privatarchiv 207
- JBGA = Jacob Burckhardt – Gesamtausgabe, hrsg. von Hans Trog, Emil Dürr u.a., 14 Bände, Stuttgart, Berlin und Leipzig 1930 – 1934
- Kaegi = Werner Kaegi, Jacob Burckhardt, eine Biographie, 6 Bände (Bd. VI in zwei Teilbänden), Basel 1947-1977
- Wölfflin, Autobiographie = Heinrich Wölfflin, Autobiographie, Tagebücher und Briefe, hrsg. von Joseph Gantner, Basel-Stuttgart 1982

Abbildungen



fig. 1 Philippe de Champaigne, Adam und Evas Trauer um Abel, Wien Kunsthistorisches Museum



fig. 2 Holbein – Nachahmer des 17. Jahrhunderts, Madonna des Bürgermeisters Meyer, Dresden Gemäldegalerie



fig. 3 zeitweilig Correggio zugeschrieben, Die lesende Maria Magdalena, ehem. Dresden Gemäldegalerie (seit 1945 verschollen)

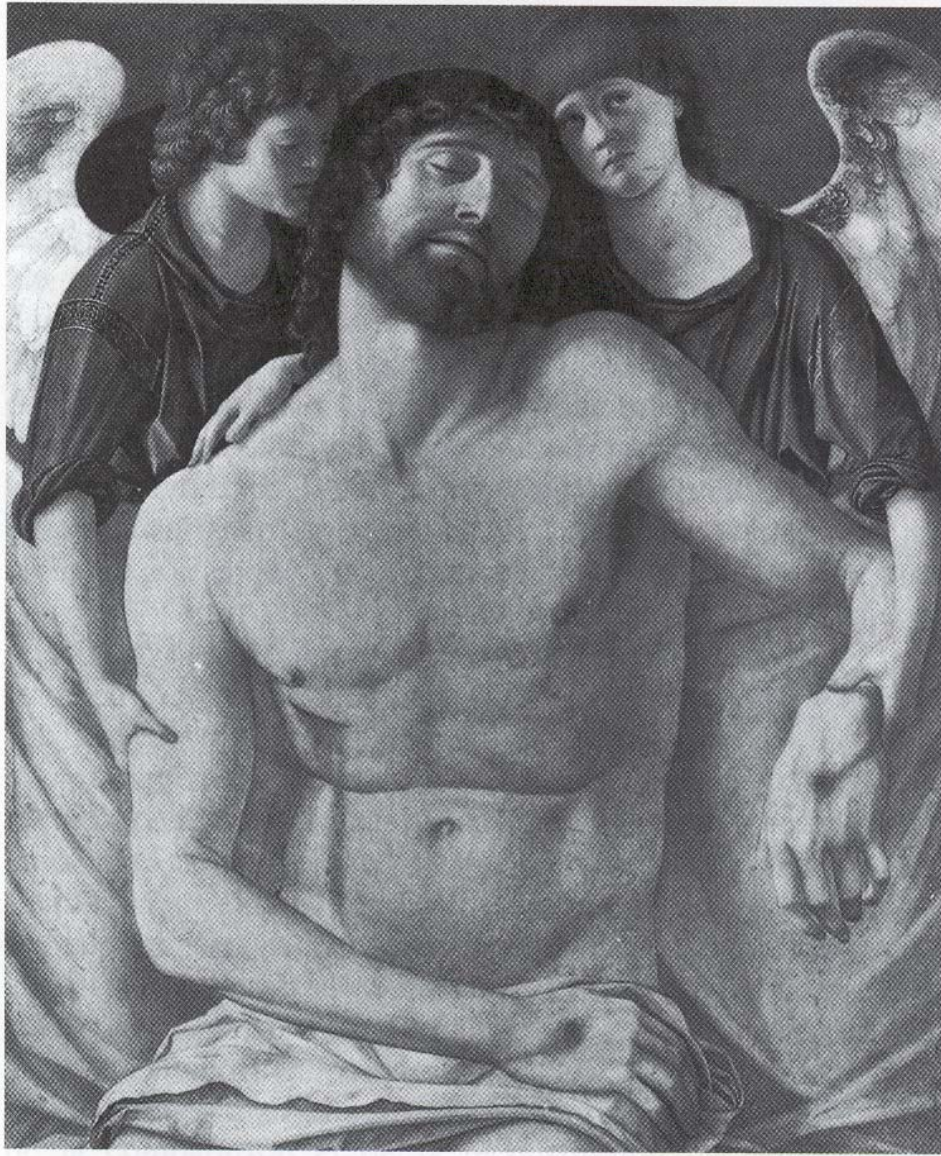


fig. 4 Giovanni Bellini, Der tote Christus mit zwei Engeln, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie