

**WILHELM SCHLINK**

Jacob Burckhardt über den ‘Genuß der Kunstwerke’

## Jacob Burckhardt über den ‘Genuß der Kunstwerke’

‘Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens’ nannte Jacob Burckhardt seinen 1855 erschienenen CICERONE, jene einzigartige Synthese aus Reiseführer, Stilkunde und Erinnerungsbuch künstlerischer Erlebnisse in Italien. Ein Untertitel ist dies, der gern überlesen, für understatementhafte ‘captatio benevolentiae’ gehalten wird. Und doch hat Burckhardt hier in der für ihn typischen, schamhaft verkürzten Weise eine erzieherische Absicht kundgetan und ein Kunstverständnis preisgegeben, deren näherer Bestimmung meine Ausführungen dienen möchten.

An der Begriffsprägung ‘Genuß der Kunstwerke’ und an der eingestanden Absicht, den ‘Genuß der Kunstwerke’ zu befördern, ist die reiche und vielfältige Literatur über Jacob Burckhardt achtlos vorübergegangen. Das darf uns nicht verwundern, hat doch der Begriff ‘Genuß’ in den letzten Jahrhunderten einen ungeheuren Bedeutungswandel durchgemacht.<sup>1</sup> Um es auf einen vereinfachten Nenner zu bringen: Genuß, der den einen Ziel menschlichen Strebens in Wort und Tat, ja geradezu eine Erkenntnismöglichkeit besonderer Art zu sein schien, galt den anderen nur noch als Charakteristikum einer verächtlich oder gönnerhaft geduldeten Scheinwelt. Mit wenigen Beispielen sei dies verdeutlicht. Unserer Zeit bedeutet ‘Genuß’ in der Regel nurmehr ‘ablenkenden Sinnengenuß’; dem 18. und frühen 19. Jahrhundert hingegen war die etymologische Wurzel des Begriffs: Nutzen und Nutznießung, durchaus präsent gewesen. Gerade in der Literaturgattung, der Burckhardts CICERONE selbst angehört, in der Reiseliteratur, hatte sich der vielschichtiger, am Horazischen ‘prodesse auf delectare’ entwickelte Genußbegriff eingebürgert. So nennt schon einer der ältesten Reiseberichte aus Italien, der Brief des Humanisten Justus Lipsius „De ratione cum fructu peregrinandi. et praesertim in Italia“ (über die Theorie, mit Genuß zu reisen, und zwar vorzüglich in Italien) aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts ‘voluptas’ und ‘utilitas’, Vergnügen und Nutzen, als Sinn und Ziel der Reise.<sup>2</sup> Es ist bezeichnend, daß noch Adolf Stahr wenige Jahre vor dem Erscheinen des CICERONE seiner Tagebuchveröffentlichung „Ein Jahr in Italien“ das Motto Goethes voranstellte: „Lust, Freude, Teilnahme an den Dingen ist das einzig Reelle und was wieder Realität hervorbringt. Alles andere ist eitel und vereitelt nur“, denn letztlich ist dies nichts anderes als eine freie Umschreibung des klassischen Genußbegriffes, nach welchem sich die Lust des Subjekts notwendigerweise mit der erkennenden Teilnahme am Objekt verbindet.

Wenn sich für uns der Genußbegriff auf das rein sinnliche Erleben verengt hat, ist dies freilich nicht erst eine Konsequenz der Verbürgerlichung des Lebens im 19. Jahrhundert, der Trennung von sinnenfreudiger Künstlerboheme und reiner Wissenschaft, von Genußmensch und Bildungsphilister. Bereits im Sturm und Drang war die Verengung des ‘Genusses’ auf das sinnliche Auskosten des gegenwärtigen Momentes angelegt. In der italienischen Briefnovelle FIORMONA von 1803 läßt Gottlob H. Heinse den schmachtend-verwegenen deutschen Maler einzig in der körperlichen Vereinigung mit der edlen Neapolitanerin Fiormona den „vollkommensten Genuß“ finden; des Malers eigentliche Aufgabe jedoch, seinem gräflichen Patron in Kirchen, Palästen und Sammlungen Neapels als Cicerone zu dienen, gilt ihm als staubige, konventionelle und geradezu genußtötende Beschäftigung. Hier finden wir den Genußbegriff in seiner extrem wissenschafts- und kulturfeindlichen Bedeutung, in welcher allein noch subjektive Spontaneität und Willkür, aber nicht mehr die gleichmäßig aufmerksame Teilnahme an den Dingen zählt.

In voller Absicht, und gewiß nicht ohne nachhaltige Besinnung auf die Kunstanschauungen Goethes, hat Burckhardt die Begriffe ‘Genuß’ und ‘gelehrtes Ciceronewesen’, die Heinse als unversöhnliche einander gegenübergestellt hatte, im Titel seines Hauptwerkes erneut miteinander verbinden wollen. Ob ihm dies gelungen sei, ob seine Absicht dem Leser noch verständlich werden konnte, ist freilich eine andere Frage. Der Untertitel des Cicerone läßt sich leicht mißverstehen; der Leser erwartet eine genußvolle Lektüre und ist bald enttäuscht, wenn er seitenweise unter dem Deckmantel eines knappen, ganz subjektiv anmutenden Raisonnements bloße Denkmälerlisten mit kurzen Angaben zu den Entstehungsdaten und zu den ausführenden Künstlern findet. Von Anbeginn an war dies das Schicksal des CICERONE; trotz allen Lobes über die ungeheure Arbeitsleistung Burckhardts gab es von seiten der Fachkollegen bald Kritik an einzelnen Datierungen und Attributionen, wohingegen das Laienpublikum sich um den unmittelbaren Genuß betrogen fühlte. Eine weitere Schwierigkeit, den Untertitel des CICERONE unmittelbar oder aus dem Zusammenhang des Buches zu verstehen, liegt in der tiefen und lebenslangen Abneigung Burckhardts gegen jede begriffliche, geschweige denn ästhetische Systematik, begründet. Schon in seiner Jugendarbeit, der Neuredaktion der Kunstgeschichtlichen Artikel für die 9. Auflage des

---

Antrittsvorlesung als Professor C 4 für Kunstgeschichte im Fachbereich III, gehalten am 27. November 1980.

<sup>1</sup> Vgl. Wolfgang *Binder*, „Genuß“ in Dichtung und Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, Band XVII, 1973, S. 66-92; G. *Biller* und R. *Meyer* ad vocem „Genuß“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band III, 1974, Sp. 316-322

<sup>2</sup> Ludwig *Schudt*, *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert*, Wien-München 1959, S. 136. Vgl. auch: William E. *Stewart*, *Die Reisebeschreibung und ihre Theorie im Deutschland des 18. Jahrhunderts*, Bonn, S. 213 ff.

Conversations-Lexikons von Brockhaus, hat Burckhardt zwar alle Angaben zu Künstlern und Realien auf den neusten Stand gebracht, auch neue Definitionen und Werturteile eingebracht, ja sogar zeitgenössische Künstler seiner Wahl neu eingefügt; den umständlichen und ungenügenden Artikel 'Kunst' jedoch hat er im Wortlaut der älteren Auflage unverändert stehen lassen. Noch dreißig Jahre später sagt Burckhardt in seiner Antrittsvorlesung auf dem Basler Lehrstuhl für Kunstgeschichte: „Das Thema dieses Lehrstuhls ist ... eine kurze Anleitung zur Betrachtung der Kunstwerke nach Zeiten und Stilen. Ganz besonders sorgfältig auszuschließen ist jede systematische Ästhetik“.<sup>3</sup> Hier scheint ausdrücklich jeder begrifflichen Festlegung, auch einer solchen des nachkommenden Burckhardt-Interpreten, der Boden entzogen. Und doch merken wir bei der halbvertrauten Formulierung des ersten Satzes auf: „Anleitung zur Betrachtung der Kunstwerke nach Zeiten und Stilen“ – sollte dies dasselbe bedeuten wie 'Anleitung zum Genuß der Kunstwerke'? Zunächst möchte man dies bezweifeln, da uns heute nichts eher den Kunstgenuß zu verderben geneigt scheint als Chronologie und Stilgeschichte. Und doch könnte man sich denken, daß Burckhardt nur deswegen das sachlich-farblosere 'Betrachten der Kunstwerke nach Zeiten und Stilen' anstelle von 'Genuß der Kunstwerke' gewählt hat, um entsprechend dem Folgesatz nicht einfinal andeutungsweise sich dem Verdacht auszusetzen, er benutze Begriffe einer systematischen Ästhetik. Allerdings ahnen wir bereits auch schon, daß das 'Betrachten der Kunstwerke nach Zeiten und Stilen' Burckhardts Wort vom 'Genuß der Kunstwerke' schwerlich ganz wird ausschöpfen können. Viel eher dürfte der alte Burckhardt hier einmal mehr eine ihm wichtige Erkenntnisdimension beschwiegen haben – so wie schon Friedrich Nietzsche auffiel, daß Burckhardt in den Weltgeschichtlichen Betrachtungen zu „Verschweigungen der Wahrheit“ neigte<sup>4</sup> –, von Wahrheiten, die zwar seiner persönlichen Erkenntnis zugänglich waren, die aber nicht Gegenstand eines akademischen Unterrichts sein sollten.

Der Untertitel des Cicerone könnte uns zunächst glauben machen, Burckhardt rede einer reinen Rezeptionsästhetik das Wort. In der Tat nennt Burckhardt als Bedingungen des Genusses zu wiederholten Malen die „lebendige Empfindung des Betrachters“, seine „Begabung mit einem genußfähigen Auge“ und sein „Aufmerksamwerden für den Rang der Kunstwerke“. Damit ist aber nur eine Voraussetzung der 'Anleitung zum Genuß der Kunstwerke' angedeutet; denn für ebenso wichtig als die Befähigung zur Kunstbetrachtung und zum Kunstgenuß gelten ihm die Bedingungen von Kunst überhaupt. In einer Weise, die uns heute meist fremd geworden ist, steht für Burckhardt im Vordergrund der Kunsterfahrung die Existenz des Künstlers und die Zeit, die aus ihm spricht. „Für die neuere Kunstgeschichte dauert die biographische Behandlung fort; ihr verdanken wir die fast zahllosen Künstleraneddoten, welche indes oft die tiefsten, kernhaftesten Aufschlüsse über das wahrhaft Charakteristische des Künstlers und seiner Zeit enthalten“, schrieb Burckhardt 1845 im Brockhausartikel 'Kunstgeschichte', – zu einer Zeit also, da die Hegelsche Kunstgeschichtsschreibung eines Karl Schnaase oder die Quellenforschung eines Karl Friedrich von Rumohr die Aussagekraft der Künstlervita weitgehend erschüttert glaubten. Für Burckhardt gilt die Person des Künstlers in einer Weise als Maßstab und Bürge seiner künstlerischen Leistung und damit seiner Genußwürdigkeit, wie wir dies allenfalls bei Giorgio Vasari (1511-1574) und seiner Wertschätzung des Künstlers wiederfinden.

Das eindrücklichste Künstlerleben hat uns Burckhardt in seinen 'Erinnerungen aus Rubens' hinterlassen, welche mit nichts anderem beginnen als mit der Vergegenwärtigung der glückhaften Existenz des großen Flamen: „Es ist ein höchst angenehmes Gefühl, sich Persönlichkeit und Lebenslauf des Rubens zu vergegenwärtigen; man trifft schon an so vielen Stellen auf Glück und Güte wie kaum bei einem anderen von den großen Meistern, und er ist genau genug bekannt, um ein sicheres Urteil zu ermöglichen. Im Bewußtsein seines eigenen, edlen und mächtigen Wesens muß er einer der höchst bevorzugten Sterblichen gewesen sein.“<sup>5</sup> In Burckhardts schriftstellerischem Werk ist dies wohl die Stelle, wo sich am deutlichsten zeigt, daß der 'Genuß der Kunstwerke' durchaus nicht nur den 'ästhetischen Genuß' der Formen, Farben und allenfalls noch bestimmter Bildthemata meint, sondern wesentlich von der Erinnerung an den Künstler und von der Vergegenwärtigung des Entstehungsprozesses der Kunstwerke gespeist wird. Wie aus einem frühen griechischen Epos berührt es, wenn uns Rubens als „einer der höchst bevorzugten Sterblichen“ genannt wird, oder der Verfasser mutmaßt, Rubens habe „ganz gewiß zu den hellgeborenen, heitern Joviskindern gehört“. Mit dem Hinweis auf Glück und Güte im Lebenslauf des Rubens meint Burckhardt freilich nicht eine plumpe Widerspiegelung großer Kunst und glücklicher Künstlervita; vielmehr versucht er, Grundbedingungen wahrer, großer Kunst überhaupt aufzuzeigen.

In den 'Erinnerungen aus Rubens' ergreift Burckhardt jedes sich bietende Stichwort, um sich mit der Rolle des Künstlers in seiner eigenen Zeit – der Zeit der Industrialisierung und der Salons – auseinanderzusetzen. Dieser Moderne

<sup>3</sup> Jacob *Burckhardt* – Gesamtausgabe, in 14 Bänden, herausgegeben von Hans Trog, Emil Dürr, Heinrich Wölfflin und anderen, Basel 1929-1933/34 (in der Folge zitiert als BGA mit Bandzahl), Bd. 13, 23

<sup>4</sup> Friedrich *Nietzsche*, Brief vom 7. 11. 1870 an Carl von Gersdorff; in der Edition von Karl Schlechta, München 1969, Band III, S. 1029

<sup>5</sup> BGA 13, 373

gilt das Gegenbild der glückhaften künstlerischen Existenz eines Rubens, ihr gilt es zu zeigen, unter welchen gesellschaftlichen und kulturellen Prämissen wahres Künstlertum und wahrer Kunstgenuß möglich waren, – woran es liegt, wenn der ruhige Kunstgenuß von einst zur hektischen Kunsterwartung deformiert ist.<sup>6</sup> Die Begriffspaare und Bilder, mit denen Burckhardt diesen Gegensatz illustriert, sind Legion und von ungeheurer Beredsamkeit. Den Protektionsstimmungen des Augenblicks, dem Privatgeschmack der Reichen, das heißt dem momentanen Partikularinteresse Einzelner, werden die großen und feierlichen Aufträge der Korporationen, das heißt „das große Verlangen des Volkes an Rubens“ gegenübergestellt. Anstelle von Schulen und Prüfungen, das heißt anstelle des erstarrten Akademiewesens des 19. Jahrhunderts, finden wir bei Rubens „die freieste Aneignung aus Vergangenheit und Gegenwart“. Gegenüber der ‘öffentlichen Meinung’, welche unentwegt nach Neuerung giere, gegenüber einer Presse, welche die Künstler in ihre Abhängigkeit bringe, gegenüber dem Pathos, welches „über die von der sogenannten Bildung bewegten großstädtischen Schichten gekommen“ sei, – kurz: gegenüber dem „furchtbaren Wettrennen in Kunst und Wissenschaft“, mit welcher Kurzformel Burckhardt seine Zeit abschließend charakterisiert, – im Gegensatz zu alledem habe Rubens „noch eine feste Einheit der idealen und eines anerkannten Kreises der realen Welt<sup>7</sup> angetroffen, einen Horizont, den er im Grunde nicht durchbrechen mußte, den er vielmehr mit seiner ungeheuren Empfindungskraft jedesmal neu ausfüllen und ausgestalten konnte.

Man würde einen großen Irrtum begehen – und die Kritik des Historismus hat ihn bis in unsere Tage immer wieder begangen, wollte man in Burckhardts Lobpreis des Rubens und in seiner dezidierten Abneigung gegen den zeitgenössischen Kunstbetrieb nur eine müde Rückwärtsgewandtheit, einen gegenwartsfeindlichen Konservatismus oder gar eine Flucht ins ‘Asyl der Kulturgeschichte’ sehen. Burckhardt ging es um anderes, nämlich um die Freilegung und um die Benennung von Bedingungen wahrer Kunst – soweit Kunst auf äußere Bedingungen angewiesen ist – und um die Feststellung, unter welchen Bedingungen der ‘Genuß der Kunstwerke’ möglich sei, in vergangenen Zeiten ebenso wie in der Gegenwart.

Im Grunde ist der Künstler für Burckhardt eine unantastbare Figur. Wer die ‘Weltgeschichtlichen Betrachtungen’ kennt, dem wird aufgefallen sein, welche große, unverstellte Hochachtung der Kreis der Dichter, Komponisten und Bildenden Künstler in einem Buch erfährt, in dem sonst alle Institutionen und jede Gruppe sogenannter ‘großer Männer’ in ihrem Verfallensein an die Zeit und in der Unbeständigkeit ihrer Leistung geschildert sind. Weil Burckhardt den Künstler so hoch schätzt, ist er aber auch bereit, die Kunst seiner eigenen Zeit anzuerkennen, selbst wenn er den neuzeitlichen Lebensraum des Künstlers kritisiert und ihn als ungünstigen Boden wahrer Kunstleistungen ablehnt. „Die wirklich vorhandene Menge und Höhe der Begabungen (der Künstler, Musiker und Poeten) ist ganz außerordentlich groß, aber es kommt mir vor, mit Ausnahme des jeweiligen oft kleinen fanatischen Geleites, freue sich niemand mehr recht an den einzelnen Werken“<sup>8</sup>. Burckhardt, der über den ‘fanatischen Geleiten’ steht, weiß durchaus Unterschiedliches – für uns heute eher kunstgeschichtlich Verschüttetes zu schätzen: die Düsseldorfer Malerschule und die belgischen Historienmaler, den Franzosen Delaroche und den Schweizer Maler des idyllischen Volkslebens in Italien Leopold Robert, den Liebling des Zweiten Kaiserreiches Léon Gérôme den Wiener Modeporträtisten Hans Makart, den Nachahmer eines veronesischen Rokoko Paul Baudry und den schwermutsvollen Thomas Couture. Selbst wenn Burckhardt sich einer künstlerischen Richtung wirklich einmal verweigert – wie dem Impressionismus gegenüber – dann geschieht dies nicht wegen seiner Modernität als solcher, sondern wegen seiner ‘hingeschmissenen’ Malweise und wegen seiner schon an

Rembrandt gerügten Unterordnung des Gegenstandes unter die Phänomene Luft und Licht. Jedwedes Kunstwerk gilt Burckhardt als Anlaß zum Genuß, weil uns in seiner Schöpfung die „wichtigste zentrale Triebkraft, die Phantasie, die zu jeder Zeit als etwas Göttliches gegolten hat“<sup>9</sup>, erfahrbar wird. Burckhardt steht ganz in der Tradition des deutschen Idealismus, wenn er das Mysterium der Kunst und die Inspiration des Künstlers nicht glaubt weiter hinterfragen zu dürfen und gleichwohl die Künstler nach ihren Ergebnissen beurteilt und ihnen unterschiedliche Ränge zuweist. Es gilt ihm nicht als Widerspruch, daß wahre Kunst, die „von sich aus ein Höchstes verwirklicht“, ein Unteilbares und Unerklärtes bleibt, und doch der\_ Künstler – je nach Rang, und der Betrachter – je nach Genußfähigkeit, in unterschiedlichem Maße an wahrer Kunst teilhaben.

Unterschwellig schon den ganzen CICERONE hindurch, ausgesprochenermaßen dann aber in den ‘Weltgeschichtlichen Betrachtungen’ (im Kapitel über die ‘historische Größe’), ordnet Burckhardt die Künstler nach einem regelrechten Dreiklassensystem. Wir müssen es uns vergegenwärtigen, schon weil es eine der wenigen Positionen in Burckhardts Kunstanschauung ist, die in lapidarer Systematik aufgebaut ist. Die Gruppe der „Meister erster Ordnung“ ist klein, und der Anspruch, der an sie gestellt wird, ist ein fast utopisch hoher. Der Meister erster Ordnung entwickelt neben dem höchsten Können die freieste, ungebun-

<sup>6</sup> Vgl. hierzu demnächst auch: W. Schlink, Jacob Burckhardt und die Kunsterwartung im Vormärz, Frankfurter Historische Vorträge, Nr. 8, Wiesbaden 1982

<sup>7</sup> BGA 13, 394

<sup>8</sup> Brief (No. 1349) vom B. Mai 1891 an den Architekturhistoriker, Baron von Geymüller (Jacob *Burckhardt*, Briefe, vollständige und kritisch bearbeitete Ausgabe, mit Benützung des handschriftlichen Nachlasses hergestellt von Max Burckhardt, Bd. 1, Basel 1949 bis Band 9, Basel 1980; hier und in der Folge zitiert nach der Briefnummer dieser Ausgabe)

<sup>9</sup> BGA 7, 167

denste Phantasie. Er entwickelt kraft seiner Originalität das Bild der Welt, wie sie sein solle und er vermittelt uns damit das Gefühl, „daß er absolut unersetzlich sei, daß die Welt unvollständig wäre, nicht mehr gedacht werden könnte ohne ihn.“<sup>10</sup> Der ‘Künstler erster Ordnung’ befindet sich nach der Vorstellung Burckhardts im Zustand traumwandlerischer Sicherheit auf einem schwindelerregenden Gratweg zwischen Originalität und Verpflichtung zur Norm. Man hat längst beobachtet, daß Burckhardt das romantische Ideal des Originalgenies und die klassizistische Vorstellung von den „unumstößlichen Grundsätzen des Schönen“ nur locker miteinander verknüpft hat. Das Originalitätsstreben der zeitgenössischen Kunst galt ihm natürlich als Greuel und nicht minder heftige Worte fand er für die schrankenlose Originalität mancher Renaissance- und Barockkünstler, etwa eines Giulio Romano, dessen „künstlerisch so wenig gereinigte Erfindungsgabe“ dem „höheren Gleichgewicht in der Darstellung“ eines Rubens so abgrundweit unterlegen sei. Freilich darf der wahre Künstler auch „nie auf dem einmal Gewonnenen ausruhen und es als bequemen Besitz weiter verbrauchen“; Raphael sei dies gelungen, weil er „die große Ehrlichkeit und den starken Willen“ besaß, „womit er in jedem Augenblick nach demjenigen Schönen rang, welches er eben jetzt als das höchste Schöne vor sich sah“. Mit diesem eher mystifizierenden als erhellenden Wortspiel, das fast wörtlich – wie so vieles und bislang Unerkanntes im Werk Burckhardts – Kunsturteilen der Renaissance sich anschließt,<sup>11</sup> ist immerhin soviel gesagt, daß es die sittliche Haltung sei, die es den großen Vertretern der Bildenden Kunst ermöglicht, schöpferische Freiheit und anerkannte Norm ihrer Zeit miteinander zu verbinden.

Die Gruppe der ‘Meister zweiter Ordnung’ kennzeichnet Burckhardt folgendermaßen: „Was die primären Meister der Welt als freie Schöpfung geschenkt, das kann, vermöge der Art der Überlieferung in diesen Gebieten, von trefflichen sekundären Meistern als Stil festgehalten werden, freilich meist als ein kenntlich Sekundäres“. Die überwiegende Zahl der anerkannten Meister, die Masse der Namen, denen wir in einer großen europäischen Gemäldegalerie begegnen, wäre dieser Kategorie der ‘sekundären Meister’ zuzuordnen. Als Paradigma dieser Gruppe nennt Burckhardt in einem Vortrag des Jahres 1886 Anton van Dyck, den Schüler und Zeitgenossen des Peter Paul Rubens: „neben Rubens mußte jeder, der ihm nahekam, irgend in den Schatten geraten, so groß auch sein Kunstvermögen, so ausgiebig seine Schöpferkraft sein mochte. Es war aber kein Unglück, Schüler und Vasall des Rubens zu sein; man wurde dabei Mitglied in einem großen, blühenden Reiche.“<sup>12</sup> Dasselbe ließe sich von zahlreichen Künstlern im Umkreis des Rubens sagen, etwa von Jan Brueghel oder Jakob Jordaens, die zwar nicht als die ‘großen Schöpfernaturen’ gelten, aber auch nicht nur als knechtische Nachfolger, sondern als achtbar selbständige Künstler, „weil sie nicht die Empfindungsweise des Meisters nachahmen, sondern seinen Kunstmitteln und Grundsätzen nachfolgen.“

„Die Meister der dritten Stufe“, fährt Burckhardt fort, „die der Veräußerlichung, zeigen dann wenigstens noch einmal, wie mächtig der große Mensch gewesen sein muß; sie zeigen auch in sehr lehrreicher Weise, welche Seiten an ihm erstens besonders aneignungswert erscheinen, und zweitens, welche am ehesten entlehnt werden konnten.“ Hier wird Burckhardt nicht nur an den engeren Schüler- und Nachahmerkreis etwa eines Giovanni Bellini gedacht haben, sondern auch an den Historismus in der Kunst seiner eigenen Zeit.

Insgesamt dürfte uns aus der Charakterisierung der drei Künstlergruppen deutlich geworden sein, daß Burckhardt nicht nach Art des seinerzeit so beliebten Kunstrichters vordergründige Qualitätsmaßstäbe anlegt, um mit diesen die abendländische Kunst nach Rang und Wert zu ordnen; daß er vielmehr als Pragmatiker und wahrer Kunst h i s t o r i k e r gegebene Formen künstlerischer Existenz zu erkennen und zu beschreiben sucht. Burckhardts Leistung liegt nicht in einem normativen Anspruch, der den Kreis der wahren, großen Künstler kleiner denn je fassen würde, sondern in der – gerade von dem sonst eher skeptischen Burckhardt am wenigsten erwarteten Gewißheit: „Tröstlicher Weise gibt es bei der hohen Seltenheit der Menschen ersten Ranges noch weitere Stufen von Größe in Kunst und Dichtung“. Tröstlich ist dies insofern, als sich Kunst damit nicht als eine Sache weniger Hauptwerke, sondern als ein Kosmos eigener Gesetzmäßigkeit zu erkennen gibt; selbst der dritten Kategorie der ‘veräußerlichten Kunst’ wird sich der Betrachter noch mit Genuß zuwenden, da er selbst in ihr ‘wahre Kunst’ wie in einem Spiegel wiedererkennt. Tröstlich ist der weitgezogene Wirkungskreis von Kunst und Dichtung aber auch deshalb, weil Burckhardt als Dichter, Kunsthistoriker und Geschichtsschreiber sich selbst dieser dritten Gruppe eingeschlossen und damit dem Gesamtzusammenhang künstlerischen Tuns verbunden weiß. Bis weit in die 1850er Jahre hinein ist die Biographie Jacob Burckhardts im Grunde nichts anderes als eine Selbstvergewisserung des eigenen künstlerischen Standortes,<sup>13</sup> – so wie auch die nie endende Frage nach Möglichkeiten und Existenzformen der Kunst in einer Zeit extrem kunstfeindlicher Bedingungen vor allem dieser Selbstvergewisserung dienen soll. Burckhardts Antwort ist eine doppelte: sie fordert die Bescheidung auf die kleine Form und den unpräzisen Inhalt, das heißt den Verzicht auf die schrankenlose Originalität, an die sich die Erwartungshaltung der abgestumpften Zeitgenossen doch vor allem richtet; sie vermittelt aber zugleich die Gewißheit, daß dies Tun nicht umsonst sei, – daß sich selbst in der kleinen Form große, wahre Kunst über die Zeiten hinwegretten lasse.

<sup>10</sup> ebenda S. 167 ff.

<sup>11</sup> etwa Vasari, in der Vita Raphaels

<sup>12</sup> BGA 14, 373

<sup>13</sup> Alfred Lukas Gass, Die Dichtung im Leben und Werk Jacob Burckhardts, Bern 1967

Die Pflicht, Kunst und Kunstverständnis über die verlogene Zeit des hektischen Kunstbetriebs hinüberzuretten, hat Burckhardt ernst genommen wie wenige andere. Ihr verdanken wir neben seinen Schriften, Zeichnungen und Gedichten ein unentwegtes Bemühen um den jungen Künstler; Burckhardt sucht ihn zu bestärken, dem offiziellen Kunstbetrieb mit seiner Hektik und seinen Abhängigkeiten auszuweichen, sich in die ideale Bildwelt der Idylle, der italienischen Landschaft oder der Architekturphantasie einzuleben und durch langanhaltendes Studium einer einzigen Technik von der bloßen Virtuosität der Zeitgenossen sich fernzuhalten. Dies führt zu ungewöhnlich langen und inhaltsreichen Briefen Burckhardts an den Architekten Max Alioth oder an die jungen Schweizer Maler Albert Landerer und Ernst Stückelberg; dies führte 1869 schließlich auch zu dem bekannten Fall Böcklin, als Burckhardt mit seinen penetranten und eigensinnigen Abänderungsvorschlägen zu Thema und Form den Künstler in seinem schöpferischen Tun mehr und mehr irritierte.<sup>14</sup> Man hat diese ungewöhnlich aktive Teilnahme Burckhardts an jungen Künstlerschicksalen als spleenige Marotte des sonst so zurückgezogenen und menschenscheuen Baslers gedeutet; das trifft die Sache aber nicht. Burckhardt sucht ganz bewußt den künstlerischen Boden, auf dem Kunst und Kunstgenuß ad hoc zu beleben seien. Dabei unterscheidet sich sein Künstlerrat grundlegend von dem der älteren Generation. Nicht die Großen: Raphael, Tizian und die Antike nennt er als zu imitierende Vorbilder, sondern er fordert eine Malerei, die zu einem müßiggängerischen, kontemplativen Genießen verführt. Burckhardt schreibt: „Der Erste, welcher – nicht eine Disputa oder Schule von Athen malt – sondern nur ganz beziehungslose, decorative Figuren und Szenen auf eine architektonisch-schön verteilte Mauerfläche mit *vollkommenem Lebensgefühl* malt, wird die Welt in Erstaunen setzen. Ist denn so gar keine süße Nachmittagsstimmung mehr in den Leuten unseres Jahrhunderts? Ich male mir selber im Kopf bisweilen ein gewölbtes Zimmer aus, auf den Fall, daß ich Millionär werden sollte. Da zieht Apoll oben durch die Lüfte mit seinen vier Sonnenhengsten, und unten ist ein dichtes Laubdach von Lorbeerstämmen mit goldenen Rebblättern durchflochten, an welchen die Amorine von amethystenen Trauben naschen; unten sitzt ein Liebespaar; und noch weiter an einem Sockel spielen ein paar allerliebste schwarz und graue Katzen mit einer Sanduhr, welche dabei ganz confus wird und die Stunde nicht mehr weiß. Usw. Wir lachen jetzt über die Allegorien, aber wie gut könnte unsere Kunst ein freies Element von ähnlicher Art brauchen, nur als Träger schöner Stimmungen und Formen.“<sup>15</sup>

Ähnlich, wie Burckhardt mit den ‘Meistern der dritten Stufe’ nicht ein Kalkül normativer Ästhetik eingebracht, sondern einen Nährboden beschrieben hat, aus dem sich große Kunst jederzeit neu entwickeln könne, so geht es ihm auch bei den erstbeschriebenen Gruppen nicht nur um Fragen der künstlerischen Qualität, sondern auch um das Erfassen einer historischen und kunsthistorischen Realität. Denn die Scheidung der großen, originellen Künstler von den ‘sekundären Meistern des Stils’ ist nicht nur eine nach unserem Urteilsvermögen im Nachhinein getroffene, sondern eine von der Geschichte selbst diktierte. Wenn Burckhardt seiner Charakterisierung der zweiten Künstlergruppe den Satz anschließt: „Mag sein, daß die Anlage der Betreffenden an sich ersten Ranges war und nur eben die erste Stelle schon entschieden eingenommen fand“, dann ist mit dieser Ehrenrettung van Dyck’s neben Rubens oder Paolo Veroneses neben Tizian die Ablösung eines normativen Kunsturteils durch die Erkenntnis der Faktizität der Kunstgeschichte und durch das Postulat einer an die großen Innovateurs gebundenen Stilgeschichte angezeigt. Als Pragmatiker und Historiker entwickelt Burckhardt ein Modell, in welchem die Bedeutung der großen Individuen ebenso herausgestellt ist wie die kulturtragende Rolle einer nur abgeleiteten „ars minor“. Zwischen diesen beiden Polen siedelt der Kunsthistoriker die Ebene des Stils: der freien Verfügung über Ausdrucks- und Formmittel, an. Aber letzten Endes ist nicht die Freiheit des Künstlers die stilprägende Kraft, sondern die Bindung des Künstlers an die künstlerische Tradition, die ihn vor einer Giulio Romano –haften Exaltiertheit bewahrt. Die Vorbildlichkeit der großen Individuen und die Erkenntnis der eigenen Positionsebene, vor allem aber auch die Beugung unter die wahren Aufgaben der Zeit „nötigt den einzelnen Künstler, der sich sonst hätte gehen lassen, zum Stil.“<sup>16</sup>

Ungewöhnlich häufig spricht Burckhardt vom Kunstwollen, von den Zielen und Absichten, die den einzelnen Künstler bei der Ausübung seines Stils leiten; nicht weniger häufig wird aber auch auf das ‘Wollen der Zeit’ verwiesen. Zu wiederholten Malen verliert sich Burckhardt in Tagträumereien, wie es etwa hätte kommen können, wenn Rubens nicht im Antwerpen des frühen 17. Jhs. gelebt hätte, sondern „unter dem Hochdruck Ludwigs XIV., und dessen Hofmaler hätte werden müssen“; aus solchen Schreckensträumen wacht Burckhardt dann allemal mit der Gewißheit auf, daß wenschon das Weltgeschehen in diesen Dingen manche Willkür kenne, der freibewegliche Menscheng Geist nicht zufällig in den großen Künstlerindividualitäten sich verdichtet habe. Schon 1847 ließ der junge Basler Historiker seinen Lehrer-Leopold von Ranke nur noch im Tonfall, aber nicht mehr in seiner Lehre von den allbeherrschenden Tendenzen einer Epoche nachklingen, wenn er feierlich verkündete: „Die Kunst des 17. Jahrhunderts ist eins der herrlichsten Zeugnisse für die Macht und Unabhängigkeit des Geistes gegenüber den äußeren Schicksalen der Völ-

<sup>14</sup> Zu den Basler Museumsfresken Boecklins vgl. Margarete Pfister-Burkhalter, Arnold Boecklin – Die Basler Museumsfresken, Basel 1951

<sup>15</sup> Brief (No. 286) an Ernst Stückelberg vom 2. April 1855

<sup>16</sup> BGA 7, 78

ker.“<sup>17</sup> Gut dreißig Jahre später –und es ist dies bezeichnend für den wachsenden Skeptizismus Burckhardts jeder endverursachenden Instanz gegenüber – liegt der Akzent stärker auf dem Kunstwollen des einzelnen Künstlers; Burckhardt will „über die Phantasie vergangener Zeiten Rechenschaft geben. Was diese und jene Meister und Schüler für eine Vision der Welt vor sich gehabt haben.“<sup>18</sup>

Kehren wir mit der Kenntnis der Künstlerlehre Burckhardts zur Betrachtung des Genußbegriffes zurück, so erkennen wir unschwer, daß die Genußfähigkeit vor den Kunstwerken und die Steigerung des Genusses bis hin zur Erkenntnis ‘wahrer Kunst’ als das selbstverständliche und notwendige Korrelat zu Burckhardts Lehre von den Emanationen von Kunst in den drei Stufen der künstlerischen Potestas angesehen werden müssen. So wie Burckhardt keine Stufe des künstlerischen Vermögens negativ beurteilt, so bleibt auch kein Kunstwerk dem unmittelbaren Genuß unzugänglich. So wie ihm Kunst als ein Unteilbares gilt, das im Verlauf der Kunstgeschichte dennoch nach Grad und Stufen beurteilt werden kann, so ist für ihn auch der Kunstgenuß ein unteilbarer und ein beweglicher, steigerungsfähiger zugleich. So wie alle sichtbare Kunst von dem rätselhaften Schöpfungsprozeß großer Individuen ausgeht, so zielt im Gegenzug der Kunstgenuß auf ein fernes, schwerenthüllbares Ziel.

Nur die einfachsten künstlerischen Äußerungen, das Reizende und das Gefällige etwa, lassen sich von jedermann mit einem naiven Kunstgenuß hinreichend erfassen. Im übrigen aber ist die Befähigung zum Genuß weit stärker, als man zunächst glauben möchte, an kunsthistorische Arbeit und kulturgeschichtliche Orientierung gebunden. Burckhardt: „Ohne Anweisung mag man in den Fall kommen, auch Sekundäres und Tertiäres zu bewundern, auch wohl bloße Geschicklichkeit für Kunst zu halten.... Allein, die Anweisung und Belehrung ist eine Pflicht, und zwar die: auf das Primäre und Mächtige hinzulenken, die Wege abzukürzen.“<sup>19</sup>

Vor allem gilt Burckhardt die überlieferte Kunst als ein bloßer Torso dessen, was der freie Künstlergeist zu seinen Zeiten hat darstellen wollen. Der Weg zum Genuß der Kunstwerke ist daher ein arbeitsreicher. „Der Genuß Roms ist ein beständiges Erraten und Kombinieren“<sup>20</sup> meint der 28-Jährige in der Ewigen Stadt; im CICERONE heißt es präziser: „selbst die besterhaltenen Denkmäler verlangen ein beständiges geistiges Restaurieren und Nachfühlen dessen was noch fehlt und dessen, das nur für die aufmerksamste Pietät noch sichtbar ist.“ Die genießende Betrachtung ist also durchaus nicht eine bloß rezeptive, sondern eine tätige, genau rekonstruierende, anschauliche Wiederherstellung eines ursprünglichen Totalzusammenhanges; rekonstruierende Vorstellungstätigkeit meint zweierlei: einmal das, was wir noch heute unter Rekonstruktion verstehen – die gedankliche und zeichnerische Wiederherstellung eines Kunstwerks aus wenigen Fragmenten –, und zum zweiten die Einbindung des Einzelkunstwerkes in seinen kunstgeschichtlichen und allgemeinesgeschichtlichen Zusammenhang. Beiden Forderungen hat Burckhardt im Text des CICERONE auf exemplarische Weise Genuß getan – man denke nur an die Seiten über den Poseidontempel in Paestum, oder über das Juliusmonument Michelangelos. Freilich ist der Genuß nicht nur Ziel jeder kunstwissenschaftlichen Untersuchung, sondern zugleich auch das entscheidende Stimulans jeder wissenschaftlichen Beschäftigung mit Kunst, so etwas wie die ‘kunstwissenschaftliche Neugier’. Burckhardt geht von der Tatsache aus, daß der ‘Genuß’ des künstlerisch interessierten Italienreisenden „hier bei weitem nicht bloß in dem Anschauen vollkommener Formen, sondern größtenteils in einem Mitleben der italienischen Kulturgeschichte besteht, welches die schönern Zeiten vorzieht, aber keine Epoche ganz ausschließt“,<sup>21</sup> um auf dieses – kunstgeschichtlich denkwürdige – Postulat von der faktischen Genußwürdigkeit aller Kunstepochen die zu seiner Zeit so überraschende, epochale Behandlung der Barockzeit zu gründen. Auf der einen Seite ist der unreflektierte Genuß immer wieder Stimulans der kunstgeschichtlichen Betrachtung nach Künstlern, Stilen und Zeiten; auf der anderen Seite aber werden Kopf und Auge nur mittels kunstgeschichtlicher Schulung den rechten Genuß finden. „Wer mit dem Maßstab des Kölner Domes an den Mailänder Dom herantritt, verdirbt sich ohne Not den Genuß“<sup>22</sup> warnt Burckhardt vor dem unzulässigen, weil kunstgeschichtlich zu oberflächlich angelegten Vergleich; zugleich aber ermuntert er zum Studium, denn: „Es gibt einen Weg zum Genuß an der Hand der antiken Kunstgeschichte. Sie lehrt epochenweise, wie das Schöne geworden, welchen Zeiten, Schulen und Künstlern die Schöpfung und Ausbildung der wichtigsten Elemente desselben angehört; sie weist in den wenigen vorhandenen Urbildern und in den zahlreichen Wiederholungen diese ihre Resultate oft mit völliger Sicherheit nach. Allein dies setzt beträchtliche Studien und einen bereits sehr geschärften Blick voraus.“<sup>23</sup>

Für Burckhardt ist ‘Genuß’ freilich nicht bloß Anlaß und Ziel kunstgeschichtlicher Tätigkeit. Genuß bedeutet ihm auch nicht nur formale Wohlausgewogenheit, obwohl er gerade in den späten Jahren über die genußprä-

17 Franz Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei, 2. Auflage bearbeitet von Jacob Burckhardt, Berlin 1847, S. 344

18 Brief (No. 748) vom 10. August 1877 an Robert Grüninger

19 BGA 13, 25

20 Brief (No. 179) vom 21. April 1846 an Karl Fresenius

21 BGA 3, 323

22 ebenda S. 127

23 ebenda S. 361

gende Form in seiner Äquivalenzlehre Einsichten formuliert hat, die von Heinrich Wölfflin und anderen bis auf unsere Zeit fortentwickelt worden sind. Genuß bedeutet Burckhardt auch nicht allein die ‚Nutznießung‘ des gewaltigen Bestandes der „modernen deutschen Bildung“, die „enorme Rezeptivität“ seiner Zeit, die „Fähigkeit zur allseitigen geistigen Aneignung“, die er vor allem an der studentischen Jugend schätzte, und die er für die großartigste und die einzige wirklich positive Errungenschaft des 19. Jahrhunderts hielt.<sup>24</sup>

‚Genuß‘ bedeutete Burckhardt weit mehr, nämlich die höchste Erkenntnisform von Kunst überhaupt. Diese Feststellung, daß die kunstwissenschaftliche Erkenntnis in einem Begriff aufgehe, der sie voraussetzt und doch transzendiert und schließlich eine Erkenntnisqualität eigener Art ausbildet, klingt uns zunächst befremdlich. Schon den Zeitgenossen Burckhardts war sie es. Mit deutlichem Seitenblick auf das Werk Burckhardts schrieb Friedrich Theodor Vischer, der Philosoph, „wir brauchen bei keinem schönen Gegenstand eine wissenschaftliche Analyse; wir wollen einfach Genuß. Die Wissenschaft bewirkt nur, daß man Arbeit hat statt Genuß.“<sup>25</sup> Und Heinrich Wölfflin, der Kunsthistoriker, der Autor der ‚Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe‘, meinte gar – in schulmeisterlicher Korrektur des Untertitels des CICERONE eine ‚Anleitung zum SEHEN der Kunstwerke Italiens‘ schreiben zu müssen,<sup>26</sup> da ihm der Begriff des Genusses zu vage schien.

Die tiefe, unversöhnliche Trennung zwischen Kunstwissenschaft und Kunstgenuß, zwischen wissenschaftlich betriebener Formgeschichte und intuitivem Kunsterlebnis, ist gewiß eines der unseligsten Vermächtnisse der Entwicklung unseres Faches im 19. Jahrhundert. Es ist daher notwendig und sinnvoll, sich die Position Burckhardts in dieser Frage genauer zu vergegenwärtigen, – allein schon um den wissenschaftsgeschichtlichen Ort wiederzufinden, wo sich die Kunstgeschichte in ihrem Erkenntnisziel den Nachbardisziplinen noch verbunden wußte.

Burckhardts Begriff des Kunstgenusses findet sich bezeichnenderweise nicht nur bei Dichtern, Kunstkennern und Historikern vorgeprägt, sondern vor allem bei einem Naturwissenschaftler, dem von Burckhardt hochgeschätzten und oftgenannten Alexander von Humboldt. Stellt man die einleitenden Betrachtungen im ersten Band des ‚Kosmos‘ von 1845 Burckhardts kunsthistorischem Programm von 1874 gegenüber, finden sich die überraschendsten Parallelen. Humboldt beginnt mit der Feststellung, „die erfreulichste Frucht (der Naturforschung in ihrer Beziehung auf die gesamte Menschheit) ist der Gewinn, durch Einsicht in den Zusammenhang der Erscheinungen den Genuß der Natur vermehrt und veredelt zu sehen“.<sup>27</sup> Humboldt wendet sich ausdrücklich gegen das Vorurteil, „als müßte notwendig wissenschaftliche Erkenntnis den Naturgenuß stören“, ganz im Gegenteil soll sich „der erste unreflektierte Genuß“, „des Menschen dunkles Gefühl des Einklangs mit dem ewigen Wechsel der Natur“, durch „wahre tiefere Einsicht in die Ordnungen des Weltalls“ steigern und erweitern. Dies alles könnte mutatis mutandis auch bei Burckhardt stehen; nur in einem Punkt ist er wesentlich subtiler, vielleicht auch skeptischer als Humboldt: Die Befähigung zum Genuß gilt ihm nämlich an unabdingbare Voraussetzungen gebunden, vor allem an die, „daß man nicht blind der Welt der Absichten verfallen, sondern überhaupt einer objektiven Erkenntnis der Dinge offen, das heißt daß man kein gemeines Subjekt sei“.<sup>28</sup> Es ist dies ein Satz, der unter Burckhardt-Interpreten leicht mißverstanden worden ist; in der „objektiven Erkenntnis“ glaubte man einen Schlüsselbegriff des historistischen Erkenntnisinteresses Wiedererkennen zu dürfen, dem die Kritik in Nietzsches zweiter unzeitgemäßer Betrachtung vor allem galt. „Objektive Erkenntnis“ bedeutet für Burckhardt aber etwas anderes als für Leopold Ranke oder Karl – Popper; schon der Satzzusammenhang stellt klar, daß es Burckhardt nicht um eine interesselose Objektivität geht, sondern nur um eine besondere Art der Vorurteilslosigkeit; wer Kunst verstehen will, darf nicht wie das gemeine Subjekt des 19. Jahrhunderts seine politischen Wünschbarkeiten und seine wetterwendische Kunsterwartung als Maßstab mitbringen.. Im Grunde meint Burckhardt nichts anderes als Goethe 1803 zu Riemer: „Es geht nichts über den Genuß würdiger Kunstwerke, wenn er nicht auf Vorurteil, sondern auf würdiger Kenntnis ruht“. ‚Würdige Kenntnis‘ bedeutet aber niemals – wie dies seit den Tagen des Historismus wider alles menschliche Vermögen verlangt wurde – die totale selbstverleugnerische Unterordnung des Subjekts unter die objektiven Tatsachen. Gerade Burckhardt hat in der ‚Kultur der Renaissance‘ im Kapitel ‚Entwicklung des Individuums‘ die doppelte Befähigung des modernen Menschen zur „objektiven Betrachtung und Behandlung des Staates und der sämtlichen Dinge dieser Welt überhaupt“ wie auch zur Subjektivität, zur geistigen Individualität, die ihrer selbst gewiß wird, erkannt.<sup>29</sup> ‚Objektive Erkenntnis‘ wird von Burckhardt nicht als Ziel der Wis-

<sup>24</sup> Dies ist ein-Grundanliegen der ‚Antrittsvorlesung‘ von 1874, BGA 13, 23 und 28. Vgl. hierzu demnächst Nikolaus Meier, Zu Jacob Burckhardt und Nietzsche. Ein Stück spekulativer Quellenkritik, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 81, Basel 1981

<sup>25</sup> Friedrich Theodor Vischer, Das Schöne und die Kunst, Stuttgart 1898, S. 77

<sup>26</sup> Hinweis von Nikolaus Meier in Basel aus den unveröffentlichten Notizbüchern Wölfflins

<sup>27</sup> Alexander von Humboldt, Kosmos – Entwurf einer physischen Weltbeschreibung, Band 1, Stuttgart und Augsburg 1845, S. 4

<sup>28</sup> BGA 13, 27

<sup>29</sup> BGA 5, 95

senschaft, ja nicht einmal als wissenschaftliche Methode veranschlagt; im Sinne von 'Lauterkeit und Offenheit des Interesses' gilt sie ihm vielmehr als eine selbstverständliche und humane Eigenschaft desjenigen geistigen Individuums, welches seine Subjektivität durchaus kennt und gerade von daher das Kunstwerk in anderen Dimensionen erfahren kann als der nur objektiv gelten lassende Fachmann.

Diese weitausgreifende Mehrdimensionalität des Burckhardtschen Begriffes von Kunstgenuß soll abschließend in einigen seiner Aspekte angedeutet werden. Dabei handelt es sich wirklich nur um Andeutungen, denn gerade auf dieser letzten, alles bisher Gesagte transzendierenden Ebene ist Burckhardts Kunstbetrachtung so innig mit seinen dichterischen Bestrebungen, seiner pietistischen Herkunft, seinem lebenslangen Verlangen nach Harmonie und Liebe wie auch mit seinem steten Wissen um „die große Hinfälligkeit und Unsicherheit alles Irdischen“ verbunden, daß eine systematische Begriffsbestimmung zwangsläufig an ihre Grenzen stößt. Soviel ist mit Sicherheit auszumachen: Burckhardts Dimension des Kunstgenusses reicht über die Erkenntnisebene Alexander von Humboldts letztlich hinaus.

Mündet dort der Naturgenuß unmittelbar in Bildung und Wohlstand, so hat der Kunstgenuß Burckhardts mit der Hinführung auf die primären Werke, auf die wahrhaft großen Meister, sowie auf Gehalt und Bedingungen der Kunstwerke in keiner Weise bereits sein letztes Ziel erreicht. Für Burckhardt gilt wahrer Kunstgenuß als eine Entelechie, deren Zusammenhang mit der Kunstgeschichte nur noch vage erahnt und angedeutet werden kann; er vermittelt uns „ein zweites Traumdasein, in welchem ganz besondere geistige Organe zum Leben und Bewußtsein kommen“.<sup>30</sup> Selten, meist nur im vertraulichen Medium der Briefe und der Gedichte gibt Burckhardt seine Erfahrung des 'zweiten Traumdaseins' preis.

In höchstem Maße ist dieses für Burckhardt mit der idealen Welt Italiens beziehungsweise mit der Gestalt des großen, autonomen Künstlers verbunden. Nur in Italien findet Burckhardt die „reiche, wechselnde Existenz des Menschen, den wahren Genuß des Lebens“. Wieder stoßen wir hier auf den eigentümlichen Sachverhalt, daß Kunstgenuß ganz wesentlich an geschichtlich vorhandene oder als vorhanden gedachte Existenzformen gebunden ist, die von dem betrachtenden und erkennenwollenden Individuum begriffen, erinnert und dem Kunstwerk unterlegt werden sollen. Bei den 'Erinnerungen aus Rubens' war es die Vergegenwärtigung von Glück, Güte und sittlicher Größe des Künstlers, welche das Fundament zum Genuß seiner Werke abgab. Im Falle Italiens ist es die schon von den Romantikern unterstellte glückhafte Existenz des Volkslebens, die Erinnerung der einstigen Größe Roms und anderes mehr, was als erkenntnisstimulierender Nährboden der Kunstbetrachtung ausgewiesen wird. Damit da kein Mißverständnis aufkomme: die Harmonie des Daseins, die uns Burckhardt in Gemälden Tizians oder Claude Lorrains schildert, ist auch in seinen Augen niemals eine Widerspiegelung damaliger Realität, sondern immer eine Utopie. Freilich nicht die simple Utopie der Idyllenmalerei, sondern eine Utopie, die über alle Zeiten und Epochen hinweg das Geschichtliche zentral trifft, da sie in der antiken Welt vorgelebt worden war und nichts anderes beinhaltet, als was sich der freie Menscheng Geist zu allen Zeiten ohnehin gewünscht hätte. Burckhardt ist es keine Frage, daß es jedem geschichtlich denkenden und Kunst genießenden Menschen das höchste Ziel sein müsse, sich dieser Utopie und ihrem antiken Paradigma zu unterwerfen. Nach Burckhardts eigenen Worten „handelt es sich nicht um eine phantastische Vorliebe, welche sich nach einem idealisierten alten Athen sehnt, sondern um eine Stätte, wo die Erkenntnis reichlicher strömt als sonst, um einen Schlüssel, der hernach auch noch andere Türen öffnet, um eine Existenz, wo sich das Menschliche vielseitiger äußert“.<sup>31</sup>

Was Ludwig Tieck in den 'Herzensergießungen' mit dem Begriff der 'Kuntheimat' umschrieben hat, jene Italiensehnsucht, die in der Gegenwart die Vergänglichkeit und in der Vergangenheit die Gegenwart erlebt, das hat Jacob Burckhardt von seiner Studentenzeit bis ins hohe Alter über alles bewegt. Wir wollen dies Kapitel in Burckhardts Biographie, das von Werner Kaegi dargestellt worden ist,<sup>32</sup> nur kurz illustrieren: mit Burckhardts früher Romzeichnung von Ponte Molle aus, welcher er auf der Gegenseite das alte Pilgerlied des 10. Jahrhunderts gegenüberstellt:

„O Roma nobilis orbis et domina cunctarum urbium excellentissima . . .“ In der Haltung des erwartungsvollen und doch in die Geschichte Roms bereits so tief versunkenen Ankömmlings gestaltet der junge Historiker in seinem Notizblock einen diptychonähnlichen Hausaltar, auf dem sich alle Gegenwart in geschichtliches Vorwissen und Erinnern verwandelt hat?<sup>33</sup>

Uns bleibt vor allem denkwürdig, wie innig sich 'auf dieser Erkenntnisebene des zweiten Traumdaseins' Geschichte und Kunst ineinander verwoben haben. Burckhardts Utopie von der Welt der Antike, von der einzigartigen Vorbildlichkeit des antiken Stadtwesens und von der nie endenden Geltung des Mythos der Griechen verbindet sich nahtlos mit seiner Vorstellung von den 'Ewigungen der Kunst'. Der Anspruch der Vergangenheit und die Erinne-

<sup>30</sup> BGA 13, 25

<sup>31</sup> BGA 7,97

<sup>32</sup> Werner Kaegi, Die Idee der Vergänglichkeit in der Jugendgeschichte Jacob Burckhardts, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Band 42, 1943, S. 209 ff. und ders., Jacob Burckhardt, eine Biographie, Band II: Das Erlebnis der geschichtlichen Welt, Basel 1950

<sup>33</sup> ebenda Bd. III, Abb. 12 und 13

rungsfähigkeit des neuzeitlichen, denkenden und betrachtenden Menschen sind für Burckhardt noch ebenso selbstverständliche Korrelate, wie sie es für Leone Battista Alberti, den 'uomo universale' der Renaissance waren, der als Bestimmung von Kunst deklarierte: „daß sie im Gedächtnis der Menschen die Gottheit selbst sowie die Tugend und Größe der Menschen lebendig erhält und damit dem würdigen Betrachter Genuß gewährt“.<sup>34</sup> Genau diesen Gedanken greift Burckhardt auf und formuliert ihn – auf den Schlußseiten der 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen' – in ungewohnt kämpferischer und programmatischer Weise um: „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“.<sup>35</sup> Bedenken wir nach dieser Aussage erneut, was Burckhardt mit dem 'zweiten Traumdasein' meint, so merken wir, daß es zu einfach wäre, in ihm lediglich eine Flucht aus der unangenehmen Wirklichkeit des Zeitgenössischen sehen zu wollen. Vielmehr wird hier eine geschichtliche Präexistenz, ja in geradezu halbreligiöser Weise eine uranfängliche Selbstsetzung des Menschengestes postuliert, der seinen Anspruch über die Utopie von der antiken Welt und über die 'Ewigungen der Kunst' bis in unsere Zeit hinein ausbreitet.<sup>36</sup> Daß die Zeit bereit sei, diesen Anspruch zu fassen, ihn „zum Leben und zum Bewußtsein kommen zu lassen“, dies gilt Burckhardt als die Aufgabe des erkennenden Genusses. Burckhardt weiß, daß seine Zeit, das Zeitalter des Historismus, hierzu in besonderer Weise befähigt ist. In der Ferne glaubt er aber auch die Möglichkeit zu erkennen, daß Kunst nicht länger als Gegenstand des Nachdenkens und der Vergleichung, sondern „unmittelbar, durch die Macht der Schönheit, welche in den Kunstwerken liegt und zur Hingabe nötig“ könne ergriffen werden. Seine kunstgeschichtliche Programmschrift von 1874 schloß Burckhardt mit den Worten: „Das Glückseligste wäre: bei völliger Unwissenheit in einem Augenblick des Höchsten als solchen innwerden zu können; wie jene Normannen, die nach Konstantinopel kamen zum Warägerdienst. Sie sollen die dort aus ganz Griechenland gehäuften Götterbilder für ihre Asen gehalten haben, die sie daheim höchstens als rohe Schnitzereien gekannt hatten“.<sup>37</sup> Bei diesem Bild kommt es Burckhardt nicht so sehr darauf an, die Utopie eines unmittelbar erkennenden Kunstgenusses zu berufen, die letztendlich jede kunstwissenschaftliche Bemühung überflüssig machen könnte, sondern an die Traumvorstellung von der sittlichen Prägkraft von Kunst zu erinnern, wie sie seit der Antike immer wieder postuliert worden war. Was Burckhardt hier in der geschichtlichen Erinnerung als höchstes Ziel der Kunst vor Augen schwebt, hatte der Renaissancetheoretiker Francisco da Hollanda auf die knappste Formel gebracht: „Ein Barbar, der ein Bild ansieht, ist kein Barbar mehr“.<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> Nach Lieselotte Möller, Die Wandlungendes Kunstgedankens in der italienischen Kunsttheorie vom 15. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, Phil. Diss. Hamburg 1938, S. 33

<sup>35</sup> BGA 7, 206

<sup>36</sup> Vgl. Ernst H. Gombrich, Burckhardt's Hegelianism, in: *Ideals and Idols*, Oxford 1979, S. 34 ff.

<sup>37</sup> BGA 13, 27

<sup>38</sup> L. Möller (wie Anm. 34), S. 48