

Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich
Herausgeber: Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Zürich
Band: 1 (1994)

Artikel: Jacob Burckhardts Auffassung der Dekoration
Autor: Haus, Andreas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-720130>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.06.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Jacob Burckhardts

Auffassung der Dekoration

Andreas Haus

Heinrich Wölfflin hat 1933 in seiner Revision der "Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe" Burckhardt mit folgendem Zitat zu seinem Kronzeugen gemacht: "Im ganzen ist also der Zusammenhang der Kunst mit der allgemeinen Kultur nur lose und leicht zu fassen. Die Kunst hat ihr eigenes Leben und ihre eigene Geschichte."¹ Damit legitimierte Wölfflin sein geschichtliches Abstraktionssystem der menschlichen Sehformen, welches auf der Trennung von Imitation und Dekoration in der Kunst basiert und die imitative Funktion von Kunst zugunsten des generell-formalen Phänomens der Dekoration letztlich ausblendet. In den "Grundbegriffen" von 1915 lautet ein entschiedener Satz: "Alle Fortschritte der 'Naturnachahmung' sind verankert in der dekorativen Empfindung [...] darum ist die Geschichte der Malerei nicht nur nebenbei, sondern ganz wesentlich auch eine Geschichte der Dekoration."² Im letzten zielt Wölfflins Ansatz darauf ab, die von ihm so genannte Geschichte der Sehformen als die leitende Größe in der Geschichte des menschlichen Weltverhältnisses zu postulieren - eine instrumentelle Abstraktion des Ästhetischen, die auf engste mit damals zeitgenössischen Kultur- und Stilbedürfnissen verbunden scheint. Aus der physiologisch argumentierenden Genuß-Ästhetik der 1880er Jahre hatte sich die gewerbliche Totalästhetik des Jugendstils herausgebildet und war eben in die funktionalistische Industrieästhetik des Deutschen Werkbundes übergegangen, die - "vom Sofakissen zum Städtebau" - zu stilistisch gestaltender Einheitsvision drängte.³

203

Gewiß nimmt Wölfflin Anschauungen Burckhardts auf, wie sie etwa an jener Stelle der "Weltgeschichtlichen Betrachtungen" ausgedrückt sind, wo es heißt, es sei unrichtig, die Aufgabe der Kunst nur in der Imitation des physisch Vorhandenen zu sehen. "Glücklicherweise aber gibt es eine Architektur, in welcher sich reiner als sonst irgendwo und unabhängig von jenem allem ein idealer Wille ausdrückt. Hier zeigt sich am deutlichsten, was Kunst ist [...]"⁴ und: "Die Architektur beweist nun, wie frei von jenen stofflichen Nebenabsichten jede andere Kunst ist oder sein kann."⁵

Dies ist zum Teil jene alte, klassische Vorstellung von der Architektur als der einzigen nicht-imitierenden Kunst. Zwar ist in den Worten Burckhardts nicht von Dekoration die Rede. Doch impliziert jedes Denken an Architektur im 19. Jahrhundert ein Mit-Reflektieren auch der architektonischen Dekoration. Denn die allseits eingeführte Denkweise über Architektur war dualistisch insofern, als man einen kategorialen Unterschied zwischen Architektur als zweckmässig-materieller Konstruktion und Architektur als formal-anschaulicher Formerscheinung machte und Konstruktion und Dekoration als zwei verschiedene, gleichwohl aufeinander beziehbare Größen behandelte. Gottfried Semper sprach von der

¹ Zit. n. Heinrich Wölfflin, *Eine Revision von 1933 als Nachwort*, in: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 12. Aufl. Basel/Stuttgart 1960, S. 280.

² Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1. Aufl. 1915; hier zit. n. 12. Aufl. (wie Anm. 1)), S. 266.

³ Vgl. den Vortrag von Hermann Muthesius "Wo stehen wir?", gehalten auf der Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes 1911; abgedruckt in: Kurt Junghanns, *Der Deutsche Werkbund - sein erstes Jahrzehnt*, Berlin-Ost 1982, S. 161f.

⁴ Jacob Burckhardt, *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, hg. Rudolf Marx, Kröners Taschenausgabe Bd. 55, Stuttgart 1978, S. 62.

⁵ Ebda.

⁶ Carl Gottlieb Wilhelm Boetticher, *Die Tektonik der Hellenen*, Berlin 1843.

⁷ Karl Friedrich Schinkel, *Reise nach England, Schottland und Paris im Jahre 1826*, hg. und kommentiert von Gottfried Riemann mit einem Beitrag von David Bindmann, Berlin-Ost 1986, S. 244.

⁸ Franz Kugler zum "Organischen" der Gotik: *Geschichte der Baukunst Dritter Band, Geschichte der Gothischen Baukunst*, Stuttgart 1859, S. 17, 21ff. - Ferner: Franz Kugler, *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, Stuttgart 1853/54, Bd. 2, S. 435f, 616f. - Zum "Organischen" des Griechischen in der gleichen Berliner Tradition trotz aller Gegensätze zu Kugler auch Karl Schnaase in: *Geschichte der Bildenden Künste bei den Alten* (1. Aufl. 1843), Bd. 2, 2. Aufl. Düsseldorf 1866, S. 10; dasselbe zum Gothischen: ders., *Geschichte der Bildenden Künste im Mittelalter* (1. Aufl. 1852), Bd. 3, 2. Aufl. Düsseldorf 1872, S. 116.

⁹ Schinkel hat, um genau zu sein, gegenüber dem Aufklärungsbegriff des "Charakteristischen" eine zusätzliche Stufe der Werte eingeführt, die der romantischen Ideenphilosophie entspringt: Zum einen meint er, daß die höchste Aufgabe der Kunst darin bestehe, der Natur "Ideen" aufzuprägen und das bauliche Kunstwerk zum Ausdruck einer "Idee" werden zu lassen. Die konkrete Gestaltung der Formen im Einzelnen müsse hingegen dem "Charakter" der Konstruktion Ausdruck geben. Die Darstellung der "Idee" geschieht aus dem möglichst ganzheitlich ausgeführten Zusammenhang des konstruktiv-charakteristisch Einzelnen am Bauwerk. Siehe Goerd Peschken, *Das Architektonische Lehrbuch*, in der Reihe: Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk, München/Berlin 1979, etwa S. 19, 58f. (Schinkels theoretische Bemühungen in dieser Richtung sind schwankend und suchend und noch nicht abschließend interpretiert. In der Schinkel-Nachfolge und der modernen Schinkel-Rezeption hat man meist nur die konstruktionsorientierten Anteile wahrgenommen).

¹⁰ Franz Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte* (1. Aufl. 1841), 2., von Jacob Burckhardt überarb. Aufl. Stuttgart 1848.

¹¹ Jacob Burckhardt, *Der Cicerone* (1. Aufl. 1855), hier zit. nach 2. Aufl. Leipzig 1869, Bd. 1, S. 12. Die Sperrung im Original.

dekorativen "Bekleidung" des architektonischen Kernes. Die Schinkel-Schule in Berlin - systematisch ausgeführt in Karl Boettichers "Tektonik der Hellenen"⁶ - unterschied zwischen Werkform und Kunstform des Baues, wobei die Kunstform - sprich Dekoration - die dumpfe, dem geistigen Auge unsichtbare Konstruktionslogik überhaupt erst erkennbar machen müsse. Englische Fabriken - reine, undekorierte Zweckgebäude - waren Schinkel "schrecklich unheimlich", weil "ohne Architektur"⁷. Dieses dualistische Nebeneinander-Denken einer stofflichen Zweckform einerseits und einer aufgelegten Kunstform andererseits, führte zu jener idealen Vision der beiden einzigen "organischen" Stile: des Griechischen und des Gotischen. Ihre Sonderstellung wurde darin gesehen, daß sie als einzige Baustile der Menschheitsgeschichte einen gänzlich harmonischen Bezug oder - wie oft (etwa von Franz Kugler) gesagt wird - ein "naturnotwendiges Ineinanderaufgehen" von Konstruktionsform und Kunstform zeigten, so daß die formale Erscheinung die konstruktive Funktion vollständig "versinnlichte" und unlösbar mit dem konstruktiven Aufbau verbunden war.⁸ Davon gehen dann seit der Moderne des frühen 19. Jahrhunderts, und durch die beginnende industrielle Produktionstechnik des Bauens bedingt, mannigfache Überlegungen aus, wie die schmückende "Kunstform", obwohl aus praktischen Gründen bewußt nur äußerlich symbolisch angelegt, dennoch den zweckhaften Sinn der Konstruktion fürs Auge versinnlichen könne. Die ganze Schinkel-Schule läßt dies Bemühen um eine Theorie einer zeitgenössischen Architektur spüren, deren höchstes Ideal das Organische blieb und die in diesem Sinne das Dekorative als funktionelles, konstruktionsymbolisches System zu rationalisieren trachtete.⁹ Man braucht den Begriff des Organischen in diesem Zusammenhang gar nicht zu mystifizieren: Er bedeutet vor allem anderen, daß ein zweckhaftes, architektonisches Funktionssystem bestehe, das seine innere Funktionalität auch nach außen rein anschaulich macht. Alle nur als Genuß fürs Auge und nicht zur Versinnlichung des konstruktiven Zwecks erscheinende Kunstform war "reine" Dekoration - im abwertenden Sinne. Diesen Fehler konstatiert Kugler im "Handbuch der Kunstgeschichte" etwa an der antiken römischen Kunst, in welcher das organische System des griechischen Säulenbaues dem römischen Massenbau appliziert wird als "reine Dekoration"¹⁰; und ganz ähnlich argumentiert hinsichtlich der römischen Antike auch Burckhardt im "Cicerone": "Kein Wunder, daß der fein abgewogene konstruktive Sinn der griechischen Formen, daß die Fülle von Andeutungen auf das Ganze, dem es einst gedient, verloren ging und daß man sich mit möglichster Pracht der dekorativen Ausbildung zufrieden gab."¹¹

Allerseits also ist in der klassizistischen Architekturlehre der Begriff der Dekoration ein kritischer Begriff. Es fällt aber auf, und ist bislang zu wenig beachtet, daß Burckhardt gerade ihn neu aufgefaßt und so weitergeführt hat, daß Wölfflin schließlich sein abstraktes Stilsystem darauf gründen konnte - und dabei Burckhardt entscheidend uminterpretierte! Wölfflins Dekorationsbegriff enthält eine der zeitgenössischen Kunstindustrie entstammende, praktische Funktions- und Apperzeptionsästhetik, welcher letztlich ein sublimierter Arbeitsbegriff zugrunde liegt (davon gleich unten). Dasselbe läßt sich auch für die Architekturtheorie des Berliner Schinkel-Kreises bereits feststellen. Schinkel wie Boetticher verwendeten für das Wesen der modernen Architektur den Begriff "werk tätige Wissenschaft". Beginnend im preußischen Klassizismus wird das menschliche Weltverhältnis so sehr nach den Parameter der produktiven Arbeit vorgestellt, daß Adorno bemerken konnte: "Die Ausdrücke, durch welche der Geist in den idealistischen Systemen als ursprüngliches Hervorbringen bestimmt wird, waren ausnahmslos, schon vor Hegel, der

Sphäre der Arbeit entlehnt.¹² So bieten auch die Formulierungen sogenannter "organischer Stile" immer Komponenten materieller Arbeitsvorstellungen: Tragen, Lasten, Emporsteigen etc. und deren Umwandlung in Kunstformen der vergeistigten Anschaulichmachung. Dezidiert noch formuliert eine bürgerlich-progressive Abhandlung über "Kunst und Oeconomie": "Das Wesen der Industrie ist die Arbeit; Kunst ist der Inbegriff der Arbeit und Industrie auf der höchsten Potenz"¹³. Oder es wird von der Aufprägung menschlichen Geistes auf den toten Stoff gesprochen, so daß in der erzeugten Kunstform, der Dekoration, das rein Materielle vernichtet sei, und Geist zum Geiste spricht. Die Forderung einer Vernichtung von stofflich Gegebenem mittels Umwandlung zugunsten geistiger Form führte auch zur moralischen Abqualifizierung reiner Dekoration, die nur dem Genuß, nicht aber der Darstellung eines objektiven Konstruktionsprinzips unter vergeistigter Anschauung diene.

Es erscheint somit als eine spezielle Eigenschaft des 19. Jahrhunderts, die Kunst als "Geistiges" aufzufassen, zugleich aber auf die Basis der menschlichen Werkstätigkeit zu verpflichten und einen funktionalistischen Werkbegriff zu entwickeln, der sich in Leistungsformen definiert: Für Schinkel und später für Semper etwa stand dafür der Begriff des Tektonischen, ein Begriff, der noch bei Wölfflin als Hauptmerkmal der klassischen Kunst fungiert. Wölfflin hat diesen tektonisch-mechanischen Leistungsbegriff so verinnerlicht, daß er sich etwa zur Feststellung hinreißen läßt: "Schönheit ist Klarheit der Scharniere"¹⁴ - gemeint sind die Gelenke der menschlichen Gestalt in der Malerei der Hochrenaissance.

Blicken wir noch einmal schärfer zurück auf die Architekturlehre insbesondere des Berliner Schinkel-Kreises, so enthüllt sich im Dualismus von Werkform und Kunstform das Phänomen moderner bürgerlicher Arbeitsteilung in materielle und geistige Arbeit. Die preußische Gewerbepolitik hatte zum Ziel, die Arbeitsteilung ästhetisch - sagen wir auch hier: organisch - zu überwinden, indem Werkform mit wesensverwandter Kunstform überhöht werden sollte: Vollzieher dieser Aufgabe konnte nur ein neuer Typus des Künstlers sein, von dem Franz Kugler in seiner Gedenkschrift auf Schinkel 1842 schrieb: "Sein Streben ging stets dahin, auch die Bedürfnisse des heutigen Tages, die höchsten wie die niederen, im Sinne eben dieser Schönheit zu gestalten, den Zwiespalt zwischen dem inneren Wesen der Dinge (der Werkform) und den so mannigfachen äußerlichen Bedingungen ihrer Erscheinung aufzulösen." Das ist organisches Gestalten. Für Franz Kugler war eben wegen dieser Fähigkeit Schinkel ein Künstler von einer Bedeutung "wie seit vier und mehr Jahrhunderten kein anderer Meister", und er äußert "seine grosse, fast möchte ich sagen, unbegrenzte Verehrung gegen Schinkel".¹⁵ In diese Situation und künstlerische Geisteshaltung geriet der junge Burckhardt bei seiner Ankunft in Berlin 1839.

Der Bogen, den ich bislang um Jacob Burckhardt gemacht habe, umreißt einen Freiraum, den jener - so sehe ich es - sich in dem bezeichneten Feld selbst geschaffen hat. Wenn von Schinkel bis Wölfflin sich eine gewisse Traditionslinie künstlerischen Stildenkens nach dem Paradigma bürgerlicher Funktions-, Leistungs- und Arbeitsbegriffe feststellen läßt, so hat Burckhardt eben dieser Denkweise in ihrer eigenen Terminologie eine Alternative entgegengesetzt. Werner Kaegi hat bei der Behandlung von Burckhardts Umarbeitung des Kuglerschen Handbuchs das Augenmerk schon auf die richtigen Stellen gelenkt, indem er zeigte, wie Burckhardt die Wertung der Renaissance mit einer Aufwertung des Dekorativen

205

¹² Theodor W. Adorno, *Drei Studien zu Hegel, Gesammelte Schriften* 5, hg. Rolf Tiedemann, 3. Aufl. Frankfurt/M. 1990, S. 267 (i. Studie "Aspekte").

¹³ Ludwig Pfau, *Kunst und Oeconomie*, in: ders., *Freie Studien*, Stuttgart 1866; hier zit. nach 3. Aufl. Stuttgart 1888, S. 243.

¹⁴ Heinrich Wölfflin, *Die Klassische Kunst* (1. Aufl. 1899); hier zit. nach 8. Aufl. Basel 1948, S. 270. Man spürt hinter solcher Ausdrucksweise auch, daß Wölfflin sich dem ästhetischen Pragmatismus des Bildhauers Adolf von Hildebrand stark verpflichtet fühlte. Auch Hildebrand repräsentiert eine bewußt modern-rationalell formulierte "Leistungs"-Ästhetik.

¹⁵ Franz Kugler, *Karl Friedrich Schinkel - Eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit*, Berlin 1842 (z. T. schon 1838 in den Halleschen Jahrbüchern veröffentlicht).

verband.¹⁶ Das gotische System strebender Kräfte, so schreibt er, fordert nicht mehr bloß ein genießendes Auge, sondern einen nachrechnenden Verstand. "Dieser Gliederungsweise - das sind Burckhardts berühmte Sätze - stellt die Architektur, wenigstens die italienische um 1500, eine andere gegenüber, welche beim ersten Anblick den Beschauer mit harmonischer Ruhe erfüllt. War der germanische Stil ganz in seinem Zwecke aufgegangen, den Sieg über die Horizontale, über die getragene Last bis in die äußersten Konsequenzen zu verfolgen, so ist hier vom konstruktiven Organismus nur soviel gegeben, als das Auge verlangt. Hatte der germanische Stil im höchsten Sinne den Rhythmus der Bewegung ausgebildet, [...] so ist hier ein Rhythmus der Massen durchgeführt, eine neue Schönheit der Verhältnisse [...]. Man mag diese Baukunst eine malerische¹⁷ nennen, insofern sie der Konstruktion nur das Gerüst entlehnt, dasselbe aber mit Formen und Verhältnissen belebt, welche, um uns so auszudrücken, dem Gebiete der Schaulbarkeit angehören [...]. So erhielten zuletzt auch die negativ gemeinten Sätze des alten Kuglerschen Handbuchtexes noch einen positiven Sinn: daß nämlich der Renaissancestil allerdings nicht mehr Ausdruck einer organisch entfalteten Bewegung, sondern nur "eine mehr oder weniger geistreich erdachte, mehr oder weniger harmonisch gestaltete Dekoration sei, welche die architektonischen Massen bedeckt"¹⁸.

Mit Burckhardts neuer Auffassung der Dekoration als einer für sich geltenden "Schicht" des schönen Scheins ist der bislang so pejorative Begriff der Dekoration entscheidend aufgewertet und das, was bislang als Negativum der Renaissance galt, zum Positivum gemacht. Im weiteren Verlauf kommt Burckhardt sogar zu einem erstaunlichen Lobes-Wort über den Rococo-Stil: "Die letzte Blüthe der modernen Architektur vor der Wiedererweckung des Klassischen Styles [...] Derselbe ist die mehr oder weniger vollständige Befreiung des Organismus; er ist das unabhängig gewordene Leben der Dekoration." Den Zwinger in Dresden, den der junge Schinkel noch "voll erstaunlicher Muschel- und Blumenpracht im schlechtesten Stil" empfunden hatte, bezeichnet Burckhardt nun erstmals als "Hauptbeispiel" für das "Princip des Malerischen in der Architektur".¹⁹

Das bedeutet nicht zuletzt, daß die Bewertungsinstanz sich verlagert hat: vom Produzentenstandpunkt auf den des Rezipienten. Es geht nicht mehr um Kritik des baulichen Konstrukts und seiner künstlerischen Bewältigung vom Objekt her. Wenn Burckhardt in der Vorrede des "Cicerone" von "uns Laien" spricht, so bekennt er sich zur Seite der Auffassenden, denen das Recht des Auges zusteht; und wenn er nach den Worten der Einleitung zum Abschnitt Architektur sich auf solche Werke beschränkt, in denen die "höhere Kunstform das Wesentlichste ist", so heißt das nicht irgendetwas Höheres, sondern dann legt Burckhardt demonstrativ das Interesse am Komplementärphänomen der Kunstform, nämlich der konstruktiven Werkform, beiseite und konzentriert sich auf die dekorierende Schicht der "Formen und Verhältnisse".

Die konventionelle Architekturgeschichte redete dagegen immer von der Warte der künstlerischen Produktion, von der Architektenseite aus. Architekturgeschichte war immer auch Geschichte der Baukonstruktion - etwas, dem Burckhardt kaum je Aufmerksamkeit geschenkt hat. Der ganze Stil-, Geschmacks- und Architekturmoralismus, der im Sinne der Aufklärung ein vernünftiges Geschmacksurteil auf der Basis eines werkgerechten Verständnisses verlangte, ist ihm obsolet. Nicht mehr rational-kollektiver Geschmack, sondern

¹⁶ Werner Kaegi, Jacob Burckhardt - Eine Biographie, Bd. 3: *Die Zeit der Klassischen Werke*, Basel/Stuttgart 1956, insbesondere die präzisen Ausführungen S. 126f.

¹⁷ - also eine "dekorative" - A.H.

¹⁸ Kugler (wie Anm. 10), S. 629. - Wenige Zeilen zuvor hatte Kugler geschrieben: "Die moderne Architektur" - Kugler meinte damit die Renaissance - stehe auf gleicher Stufe wie die römische, habe sich von den Vorzügen einer gesetzmäßig organischen Durchbildung des Mittelalterstils entfernt und sei in eine "Barbarisierung der Detailformen" zurückgefallen. Dies ließ Burckhardt in der Neubearbeitung stehen, entwickelte aber dagegen seine neue Auffassung der im Schaubaren liegenden, malerischen Schönheit der Renaissancearchitektur. Kaegi (wie Anm. 16). - Es ist auffallend, daß Wölfflin in der "Klassischen Kunst" Burckhardts genießenden Blick auf die Schönheit der Maße und Verhältnisse aufgibt und vielmehr von einer kraftvollen "Mechanik" der klassischen Bauglieder ausgeht. Wäre es nicht Stilbegriffsfuchserie, so könnte man sagen: Burckhardt blickt vom Standpunkt des Klassizisten auf die Hochrenaissance, Wölfflin vom Standpunkt des vitalistischen Neubaurock.

¹⁹ Kugler (wie Anm. 10), S. 686; siehe auch Kaegi (wie Anm. 16), S. 130. Zu Schinkel siehe Karl Friedrich Schinkel, *Reisen nach Italien*, hg. Gottfried Riemann, Berlin 1979, S. 11.

individueller Genuß ist Burckhardts Ziel - eine vielleicht tiefe Einsicht in die Aussichtslosigkeit der bisherigen bürgerlichen Geschmacks- und Bildungstheorie. Franz Kugler steckte dagegen noch tief in dieser aufgeklärten, staatspolitisch geschmacksfördernden Bildungsarbeit, der er ab 1843 als preußischer Kunstdezernent diente und eine Linie vorgab, die letztlich bis zu Friedrich Naumann und in die Epoche des Deutschen Werkbundes reichte. Die Bruchlinie - die feine Naht - zieht sich hier zwischen zwei diametral verschiedenen Auffassungen von Kunst: jener aufgeklärt-öffentlichen des klassizistischen Kugler und jener humanistisch-selbstverantworteten Burckhardts. Mit dem Begriff "Genuß" emanzipiert sich das subjektive, sinnliche Potential von gesellschaftsöffentlichem Raisonement. Der moralische Anspruch der Kunst verlagert sich vom Objekt aufs Subjekt und dessen Auffassungsgabe.

Renaissance-Architektur ist nicht harmonisch bei Burckhardt, sondern sie erfüllt den *Beschauer* mit harmonischer Ruhe. Dort, im *Beschauer*, liegt die Instanz des künstlerischen Urteils; und der Burckhardt so wichtige Begriff des Wohltätigen und Tröstlichen der Kunst geht nur noch von der Seite des subjektiv lebendigen Bedürfnisses aus. Burckhardt annulliert die bürgerlich-gesellschaftsmechanische Basis des jüngeren klassizistischen Kunstdenkens. Der - wie man zugeben muß - bedeutende Versuch des bürgerlichen Rationalismus, Kunst nach Kriterien ihrer Erfüllung materieller Aufgaben zu beurteilen, ist Burckhardt so fern, daß er in den "Weltgeschichtlichen Betrachtungen" an eben jener oben zitierten Stelle, in der er die Architektur als Beweis für den nicht-imitativen, poetischen Charakter der Kunst anführt, auch deren Beziehung zur Basis der Zwecke weitgehend aufhebt. "Von allem Irdischen nimmt die wahre Kunst nicht sowohl Aufgaben als Anlässe an und ergeht sich dann frei in der Schwingung, die sie daher erhalten."²⁰

207

Einer solchen Dimension kommen wir mit dem Begriff "Autonomie der Kunst"²¹ nicht bei. Indem die Kunst vom Irdischen den Anlaß nimmt und in den von dort erhaltenen Schwingungen frei weiterschwingt, ist sie ohne das irdische Agens nicht denkbar. Ja, dies Irdische ist sogar immer auch ihr Thema; denn im gleichen Zusammenhang warnt Burckhardt eindringlich vor der Annahme, Themen der Kunst seien abstrakte Gedanken oder transzendente Ideen. Das ganz Neue und Eigentümliche bei Burckhardt scheint mir die von ihm so betonte einlinig ausgerichtete Bewegungsrichtung: von der schwingungsverleihenden Energie des irdischen Anlasses zum freien Weiterschwingen. Vielleicht wäre hier der Begriff der Sublimation am Platze. Das Weiterschwingen findet außerhalb statt, wird zum eigenen Medium. Man wird diese Vorstellung des Weiterschwingens nach gegebenem Anlaß bei Burckhardt wiederfinden. In seinem Vortrag über die holländische Genremalerei heißt es: "Die Malerei in den verschiedenen Weltaltern, da sie eine sehr hohe Entwicklung erreichte, geht über ihre zwei offiziellen Obliegenheiten, Verherrlichung der Religion und der Macht, mit der Zeit hinaus. Ihre Phantasie ist durch jene beiden mächtigen Schwingungen in eine Bewegung geraten, welche selbständig weiter und weiter bebt."²² Vergleichbares meint auch jene an Nietzsche gemahnende Stelle der "Griechischen Kulturgeschichte", in der Burckhardt meint, die griechische Tragödie habe sich aus dem Anstoß des Kultes, "aus der Musik, aus dem Chorgesang geheimnisvoll mächtiger dionysischer Gottesdienste" erhoben: "Erst nachdem die Seele der griechischen Nation durch jenen Kult der mächtigsten, bislang unbekannten Schwingungen fähig und teilhaftig geworden, schaffte sie auch noch dieses höchste künstlerische Leben."²³ Immer wieder erscheint dieses Bild des

²⁰ Burckhardt (wie Anm. 4).

²¹ Der Begriff wurde angewendet von Wolfgang Hardtwig, *Geschichtsschreibung zwischen Alteuropa und moderner Welt. Jacob Burckhardt in seiner Zeit*, Göttingen 1974, S. 156ff.

²² Jacob Burckhardt, *Über Niederländische Genremalerei*, Vortrag 1874, hier zit.nach dem Abdruck in: Jacob Burckhardt, *Vorträge zu Kunst- und Kulturgeschichte - Erinnerungen aus Rubens*, hg. Rudolf Pillep, Leipzig 1987, S. 48.

²³ Jacob Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte*, Bd. 3, hg. F. Stähelin und S. Merian, Stuttgart/Berlin/Leipzig 1931, S. 192.

am gegebenen Impuls Weiterschwingens zur reinen Kunstform. Den abstraktesten Bereich dieser Sphäre faßt Burckhardt frei und leicht mit dem Begriff "Dekoration": Gestaltung von Verhältnissen, Rhythmen, Proportionen, Gliederung der Massen, die zum Gefühl sprechen und eine eigene Sphäre bezeichnen, die Burckhardt später als Inbegriff der Architektur empfand: "Mein Respekt vor dem Barocco nimmt stündlich zu, und ich bin bald geneigt, ihn für das eigentliche Ende und Hauptresultat der lebendigen Architektur zu halten. Er hat nicht nur Mittel für alles, was zum Zweck dient, sondern auch zum schönen Schein."²⁴ Der Weg dahin führt über die Renaissance, einen Stil, der zwar einen Hauptmangel habe: das Unorganische: die Formen drücken nur oberflächlich und zufällig die Funktionen aus, denen die Bauteile dienen. "Ich glaube indes [...]", sagt Burckhardt weiter, "[...] daß es eine bauliche Schönheit gibt, auch ohne streng organische Bildung der Einzelformen. Wo ein Reiz für das Auge vorliegt, da liegt auch irgendein Element der Schönheit". Die "Formensprache der Römer" war laut Burckhardt für die Renaissance (deren "Seele" die Komposition nach Verhältnissen und fürs Auge ist) schon deshalb anziehend, "weil diese ihre Details bereits als freies dekoratives Gewand gehandhabt hatten".²⁵ Aus dieser Handhabung des dekorativen Gewandes entwickelte die Renaissance, wie Burckhardt sagt, den baulichen "Schein-Organismus" des florentinischen Palastaufnisses, der "in der Kombination völlig neu ist und höchstwahrscheinlich als der bestmögliche Ausdruck für den Rhythmus der Massen betrachtet werden darf".²⁶

"Schein-Organismus" - das ist eben gerade das Positive - nicht wie Kaegi meinte, Burckhardt hätte genauso gut gleich "Organismus" sagen können.²⁷ Es ist eben die besondere Qualität des schönen Scheins der Kunst, die Burckhardt tief und besonders empfunden hat. 1874, im schon zitierten Vortrag über Genremalerei, nennt er die Kunst eine "aktive Kraft" und sieht in ihr den "großen Regenbogen, der unser Erdenleben umzieht [...] den großen Lichthorizont, von welchem wir nie genau wissen, ob er mehr zu unserem Intellekt oder zu unserer Seele reden will".²⁸ Man gewahrt in diesen Sätzen eine fast naturhaft-kosmische Vision des schönen Scheins oder der Schwingungen, in denen wahre Kunst frei weiterschwingt. Zu diesem Lichthorizont der Kunst gehören die schönen Verhältnisse als "ein wesentlicher Besitz des modernen Weltalters, welches nie mehr ungestraft sich demselben entziehen wird".²⁹

Hier ist nicht der Ort, weiter darauf einzugehen, wie die Lehre von den Proportionen der Massen und der schönen Verhältnisse von der französischen Barocktheorie bis ins 18. Jahrhundert tradiert wurde und etwa noch Goethe in Straßburg und in Rom prägte, als er von den ungeheuren und doch geordneten Massen in den Bauten der Alten ergriffen wurde. Hierher, ins vorklassizistische, klassisch-barocke Architekturdenken kehrt Burckhardt zurück und hebt die Sachlichkeitsprinzipien des Klassizismus auf.

Die Harmonie der Verhältnisse - jener wesentliche Besitz des modernen Weltalters, entstanden in der Renaissancedekoration als höchstes freies Weiterschwingen - ist das Vermächtnis, dem offenbar Burckhardts tiefe Empfindung gilt: "Es handelt sich um einen Stil, bei welchem das wirkliche Leben nicht in der Einzelbildung der Formen, sondern in ihrer Proportionalität zum Ganzen liegt [...]"³⁰ Selten wird Burckhardt so unerbittlich streng wie hier, wenn er weiter sagt: "Wer dieses Gesetz nicht wenigstens nachempfinden kann, der wende sich von der Renaissance ab und suche sein Ergötzen anderswo."³¹

²⁴ Jacob Burckhardt, Brief an Max Alioth aus Rom vom 5. April 1875. Dieser Brief ist berühmt, seit Wölfflin als Herausgeber der "Kunst der Renaissance" im Vorwort auf ihn hinwies. Es ging Wölfflin aber nur um Burckhardts "Respekt vor dem Barocco" als "Haupt- und Endergebnis der lebendigen Architektur"; das Wort vom "schönen Schein" ist jedoch unterdrückt. Wie viel mehr erinnert Burckhardt an die Empfindungsweise Nietzsches, wenn man in dessen "Geburt der Tragödie" (in Basel Ende 1871 abgeschlossen) im 4. Kapitel die Abhandlung über den "Schein" der Kunst liest: "[...] - ein leuchtendes Schweben in reinster Wonne und schmerzlosem, aus weiten Augen strahlenden Anschauen".

²⁵ Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, 6 33. Burckhardt spricht hier weiter davon, daß schon das italienische 12. Jahrhundert sich hätte davon angezogen fühlen müssen, wenn es nicht durch das "gotische Detail", welches einer entgegengesetzten Gedankenwelt entstammte, "hart betroffen worden wäre".

²⁶ Ebda 6 38.

²⁷ Werner Kaegi, Jacob Burckhardt - Eine Biographie, Bd. 4, Basel/Stuttgart 1957, S. 216.

²⁸ Burckhardt (wie Anm. 22), S. 47f.

²⁹ Burckhardt (wie Anm. 25), 6 57

³⁰ Ebda.

³¹ Ebda.

Burckhardt spricht solches bewußt aus im geistigen Traditionsfeld der deutschen Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts, Schinkels, Kuglers, Boettichers, Sempers, und letztlich gegen jene, und bezeugt damit seine Abwendung von deren stilistischer, modern industriebürgerlicher Rationalität. Gleichwohl sollte hier angesichts von Burckhardts bekannter Skepsis gegenüber der zeitgenössischen Bourgeoisie nicht allein ein zurücksehnendes Ungeschehen-Machen der Moderne konstatiert werden. Die Renaissance ist, da war sich Burckhardt mit den Zeitgenossen einig, ein moderner Stil. Sie ist Anfang der Moderne und hat, als ein Stil der "Dekoration", der ganzen Moderne ein Vermächtnis hinterlassen, das im 19. Jahrhundert zu hypertroph entarteten bürgerlichen Gesellschaftszwecken mißbraucht wurde.³² Deshalb rettet Burckhardt diese Qualitäten im schönen Schein und im persönlichen "Genuß" - keine schwelgende, sondern eine anspruchsvolle, in die Kultur des Individuellen zurückgewendete Aufgabe. Anders als Wölfflin dies dann taktisch glänzend tat, hat Burckhardt die "Dekoration" nicht als Schlüsselkategorie des je geschichtlichen Weltverhältnisses philosophisch ausgedeutet, sondern sie eben als die freie, stofflos schwingende Schicht des Schönen zum Wesen des Künstlerischen selbst erklärt.

³² Aufschlußreich dazu sein spottrendes Grausen: "L...! Unglaublich viel üppige deutsche Renaissance wird jetzt hier in derbem rothem Sandstein verzapft; seit 3 Jahren ist eine Masse hinzugekommen. Das hat zum Theil Lübke zu verantworten." Brief aus Frankfurt/M. an Max Alioth vom 24. September 1880, zit. nach Jacob Burckhardt, *Briefe*, bearb. von Max Burckhardt, Bd. 7, Basel/Stuttgart 1969, S. 190.