

Christine Tauber

Rechnender Geist oder Formgefühl? Jacob Burckhardt zu Florenz und Rom

I.

Im Juli 1838 brach der gerade zwanzigjährige Jacob Burckhardt zu seiner ersten großen Italienreise auf. Sie führte ihn über Lugano, Mailand, Genua, Livorno und Pisa nach Florenz, in "die schöne Stadt vor allen"¹. Noch vier Wochen nach diesem Florenzaufenthalt spiegelt der Brief an den Freund Johannes Riggenbach deutlich das sinnliche *Bouleversement*, in das ihn die Eindrücke gestürzt haben müssen, als sich nun endlich seine sehnsuchtsvollen Italienträume zu realen sinnlichen Erlebnissen verdichteten:

[...] selig preis ich jeden, der wie wir, von der großen marmornen Pomona auf der höchsten Terrasse aus Florenz überschaut hat, den ungeheuern Dom, Giotto's Glockenturm, den alten Pallast und Santa Croce die Gräberkirche, wo Galilei, Alfieri, Machiavelli und Michel Angelo neben einander schlafen; – ferner Fiesole auf dem herrlichsten aller Felsen, Prato im Duft des Nachmittags verschwimmend und den heiligen Vater Apennino. – Hohe Pinien, Cypressen und Lorbeern beschatten den Platz, dort muß du auch einmal hin! – Wir gehn dann miteinander. – 19 Raphaels habe ich in Florenz gesehen – ferner die Mediceische Venus – ja du lieber Himmel, wenn ich in's catalogisieren verfallen sollte, wo wollte ich enden?²

Diese frühen italienischen Kunst- und Landschaftseindrücke finden ihren literarischen Niederschlag 1839 in den *Bildern aus Italien*, einem pittoresken Reisebericht, der noch weit entfernt ist von der analytischen Schärfe, die Burckhardt später in den Kunstbeschreibungen des *Cicerone* entwickeln sollte. Florenz wird hier zur Vorschule der Ästhetik, zu einem immensen Museum italienischer Kunst, das dem Betrachter die Augen für die Schönheit Italiens öffnet. Nicht nur die "19 Raphaels" im Palazzo Pitti und in den Uffizien überwältigen den jungen Reisenden³: "Übrigens haben mit diesen zwei großen Sammlungen die Kunstwerke von Florenz noch kein Ende; auf öffentlichen Plätzen und in Kirchen finden sich noch tausend schöne Sachen, und wenn man vollends die

Gebäude mitbetrachtet, so ist die ganze Stadt nur eine große Kunstsammlung."⁴ Doch bei aller Begeisterung für Florenz mit seiner "dem Ideal einer Stadt sich nähernde[n] Schönheit"⁵, weiß Burckhardt bereits zu diesem Zeitpunkt, daß er hier noch nicht ganz am Ziel seiner nördlichen Sehnsuchtsträume angelangt ist, daß nur eines seiner Ideale "wahrgeworden"⁶ ist. Der Abschiedsblick weist bereits den Weg in *die* Stadt, die in Zukunft sein Florenzerlebnis überbieten und fast gänzlich überlagern wird:

Gestern Morgens fuhren wir von Florenz ab, gewiß nicht ohne Schmerzen. Auf dem Apennin übersahen wir noch einmal das schöne Florenz und dahinter ein fernes weißes Band – es war die Straße nach Sienna, Viterbo und Rom. Für ein andermal!⁷

Bis zu diesem "andermal" sollten noch acht Jahre vergehen. Ganz den Duktus Goethescher Unrast imitierend, stößt Burckhardt dann im Frühjahr 1846 endlich unter Auslassung von Florenz direkt in die Ewige Stadt vor, nachdem er – in Übertragung seiner eigenen Ungeduld auf den Freund – im Februar an Karl Fresenius geschrieben hatte: "Du kannst das Nest auch in 14 Tagen, ja in einer Woche abmachen und ich wette, die Ungeduld nach Rom läßt Dir nicht viel Ruhe, obschon Florenz nach Aller Aussage schöner ist."⁸ Erst als der im Dunst der Ferne erahnte Sehnsuchtspunkt Rom erreicht ist, kann der "Jugendtraum wahr"⁹, die Sehnsucht ganz erfüllt werden. Und obwohl Burckhardt noch häufiger – 1846, 1848, 1853/54, 1875, 1881 und 1883 – nach Florenz gereist ist, finden sich in seinen Briefen kaum noch Schilderungen seines subjektiven Erlebens und Empfindens, die mit der ersten Reise vergleichbar wären. "Florenz kam mir auf Rom hin etwas prosaisch vor"¹⁰ – diese Äußerung von der Rückreise 1846 faßt wohl am charakteristischsten sein gewandeltes Verhältnis zu der Stadt am Arno zusammen.

II.

Burckhardt ist Goethes Spuren in Italien oftmals gefolgt, er hat sich häufig und gerade auf den frühen Reisen als Goethe-Nachfahre stilisiert¹¹. Doch das Glück der Selbstfindung, das der Weimaraner nach dem Schritt durch die Porta del Popolo alsbald und selbstgewiß nach Hause melden konnte – "Nun bin ich hier und ruhig und wie es scheint auf mein ganzes Leben beruhigt"¹² –, wollte sich bei Burckhardt nicht so schnell einstellen. Wie in Florenz, so herrscht auch hier zuerst die Verunsicherung durch das Neue vor: "Rom zerstreut mich fürchterlich"¹³, schreibt er an den daheimgebliebenen Freund Karl Fresenius. Allerdings ist es in Rom nicht wie in Florenz die Vielzahl museal versammelter Einzeldrucke, die ihn beunruhigt. Er fühlt sich hier vielmehr konfrontiert mit einer neuen Welt, einem Organismus, der sich ihm in seiner ganzen Vielschichtigkeit und Unübersichtlichkeit präsentiert und der nicht mit einem Blick

zu überschauen ist, wie es von der obersten Terrasse im Boboligarten hinab möglich gewesen war. Vergangenes und Gegenwärtiges, Geschichte und Kunst vermischen sich hier zu einem einzigartigen Konglomerat, die Gegenwart der Geschichte¹⁴ ist überall sinnlich erlebbar:

Der Genuß Roms ist ein beständiges Errathen und Combiniren; die Trümmer der Zeiten liegen in gar räthselhaften Schichten übereinander. Zwar fehlt mir hier ein vollendet schöner Bau, zu dessen Thürmen und Nischen die aufgeregte Seele flüchten könnte [...]; aber Alles zusammengenommen ist es eben doch noch die Königin der Welt und giebt einen aus Erinnerung und Genuß so wundersam zusammengesetzten Eindruck wie keine andere Stadt.¹⁵

In Rom ist die Vergangenheit allgegenwärtig und als historisches Kontinuum erfahrbar, das Gewesene findet sich integriert und dadurch transformiert, aber noch wiedererkennbar im Neuen. Über das römische Ghetto schreibt Burckhardt: "Auch hier ist wieder ein Stück Mittelalter einbalsamiert vorhanden; denn das Schicksal Roms besteht jetzt darin, Dinge, die sonst überall aufgehört, dem Fremden noch einmal zu handgreiflicher Anschauung zu bringen."¹⁶ Das Alte wird in einem ständigen Kreislauf des Werdens und Vergehens zur Spolie¹⁷, auf den Trümmern der Vergangenheit erhebt sich das Neue. Das Christentum verleibt sich die Antike ein, indem es ihre Tempel in Basiliken verwandelt und wird so zu einem "Weltalter, das die Erzeugnisse eines andern zu seinen neuen Zwecken aufbraucht"¹⁸; es schmückt die "Wände der Seitenschiffe [...] mit kostbaren Steinarten aus den Ruinen des alten Roms" (Cic., 76). Rom kann in diesem Anreicherungsprozeß zur Allesverschlingerin werden, die aus der Vernichtung ihrer eigenen Bruchstücke neue Lebenskraft zieht¹⁹ – und im Ernstfall sogar ihre "Kalköfen mit dem antiken Marmor" (Cic., 28) speist. Angesichts der spärlichen Reste des Tempels der Venus und Roma auf dem Forum Romanum fragt sich der Autor des *Cicerone*:

Was wurde aus der 500 Fuß langen und 300 Fuß breiten Halle von Granitsäulen, welche den Tempelhof umgab? Was aus den 56 kannelierten Säulen von griechischem Marmor (jede 6 Fuß dick), welche, zehn vorn und zwanzig auf jeder Seite [...] das Tempeldach trugen [...]? Wie konnte das Gebälk bis auf ein einziges, jetzt auf der Seite gegen das Kolosseum eingemauertes Stück gänzlich verschwinden? – Wenn irgendwo, so äußert sich hier die dämonische Zerstörungskraft des mittelalterlichen Roms, von welcher sich das jetzige Rom so wenig mehr einen Begriff machen kann, daß es beharrlich die nordischen "Barbaren" ob all der greulichen Verwüstungen anklagt. (Cic., 23)

Das tröstliche Bewußtsein, daß hier alles Alte im Neuen aufgehoben und konserviert ist, läßt die Trauer über die Vergänglichkeit vergessen, das Entsetzen wird zur Elegie herabgestimmt.

Der mehr materiellen Einverleibung von Antiken im Mittelalter entspricht die Einverleibung antiken Formgefühls durch die Verwendung bereits vorhandener Bauten und Bruchstücke in der Renaissance. Michelangelos Umgestaltung von S. Maria degli Angeli und Bramantes Cancellaria stehen prototypisch für die römische Baugesinnung:

Der Hof der Cancellaria ist der letzte großartige Säulenhof Roms. Bramante benutzte dazu wahrscheinlich die Säulen der alten (fünfschiffigen oder zweistöckigen) Basilika S. Lorenzo in Damaso, die er abbrach. Das Mittelalter hatte sie auch nur von irgendeinem antiken Gebäude genommen, und wir dürfen vermuten, daß sie ihre jetzige, dritte Bestimmung harmonischer erfüllen als die zweite. (Cic., 287)

Rom ist die *Ewige Stadt*, weil sie alles Entstehen und Vergehen zu neuem Wachstum genützt, ihre Vergangenheit immer wieder als Humus für ihre Zukunft verwertet hat. Burckhardt hat seinen Vortrag über den "Zustand Roms unter Gregor dem Großen" von 1857 mit einem Bild enden lassen, das seinen eigenen Umgang mit der römischen Vielschichtigkeit spiegelt:

Oft, wenn du die Hügel des jetzigen Roms durchirrst, zwischen den einsamen Weinbergen und Klostergärten hindurch, überfällt dich mit Macht der Gedanke an die ungeheuren Weltschicksale, welche sich hieran geknüpft haben, – ein Eindruck, dem du dich nicht zu entziehen vermagst, gegen welchen alles andere klein und nichtig erscheint.²⁰

Für die Aneignung einer solchen "ville stratifiée"²¹, in der sich die Spuren der Vergangenheit in die Stadtopographie eingeschrieben haben²², kommen nur zwei Strategien in Frage, die Burckhardt beide anwendet. Zum einen die motorisch-körperliche Eroberung der Stadt, die man rastlos durchläuft, um selbst Teil des Stadtorganismus zu werden²³; zum andern die nicht-diskursive Abarbeitung der erfahrenen Simultaneität von Vergangenem und Gegenwärtigem im künstlerischen Akt des Zeichnens. Während es von Florenz nur eine einzige Zeichnung Burckhardts gibt, die zudem im Klischeehaft-Pittoresken verharrt, da sie nur einen konventionellen Panoramablick über die Stadt zeigt²⁴, weisen die Zeichnungsfolgen aus Rom eine ganz spezifische Physiognomie auf²⁵: Befinden sich die Motive innerhalb der Aurelianischen Mauer, so sind bevorzugt Straßen, Mauern, Tore, Brücken, Durchgänge und Hohlwege, "Passagen" also, dargestellt, die auf Burckhardts "Erlaufen" der Stadt hindeuten. Wählt der Zeichner jedoch einen Standpunkt *extra muros*, so bildet er die Stadt meist als geschlossenes Ganzes, als Organismus ab. Es sind weniger herausragende Ein-

zelmonumente, die ihn als Motive interessieren, vielmehr die in einem Brief von 1875 beschriebene "ganze Fülle *vornehmer* architectonischer Anblicke", die Rom "wie keine andere Stadt auf Erden" aufweist; "es ist gar nicht immer die classische Schönheit des einzelnen Gebäudes welche entscheidet, sondern ganze Gruppen sind wie selbstverständlich in verschiedenen Zeiten nach einem gleichartigen großen Model zusammengestellt worden. Freilich wenn in einer Stadt der Weltherrschaft 25 Jahrhunderte in die Hände speyen, kann schon was Stattliches herauskommen."²⁶

Nirgendwo anders in Italien ist die Phantasietätigkeit des Besuchers mehr gefordert als in Rom, wo ihm auf Schritt und Tritt Reste einer heroischen Vergangenheit begegnen, die seine Einbildungskraft verlebendigt. Zugleich muß seine Phantasie beständig als "restaurierende" Fähigkeit²⁷ tätig sein, um aus dem Konglomerat der Schichten den Urzustand des jeweiligen Bauwerks zu destillieren. In dieser Kombination von lebendiger Anschauung, historischer Erinnerungsarbeit und kontrollierter Phantasietätigkeit aber liegt gerade das Spezifische des Burckhardtschen Genußbegriffs²⁸, so daß ihm Rom zum genußreichsten und glücklichsten Italienerlebnis werden konnte.

Rom allein gibt den ästhetischen "Schlüssel und Maßstab zu Allem"²⁹, macht aber denjenigen, der sich am synästhetischen Genuß der Omnipräsenz aller Zeiten und Formen berauscht, gleichzeitig auch unfähig, seine Eindrücke anders als künstlerisch zu verarbeiten. Schon bei seinem ersten Romaufenthalt schrieb Burckhardt an Gottfried Kinkel: "Zu einer geschichtlichen Arbeit in Prosa fehlt Zeit und Gelegenheit, überhaupt ist Rom nach den ersten 6 Wochen noch nicht die Stadt des Arbeitens."³⁰ Dies änderte sich auch bei seinen späteren Aufhalten nicht. Das Hauptziel seines dritten längeren Romaufenthalts von 1853, die Niederschrift "eine[r] umfassende[n] kunsthistorische[n] Arbeit, eine[r] Art künstlerische[n] Ergänzung zu den Reisehandbüchern"³¹, kann Burckhardt erst in Florenz, dem "prosaischen", in die Tat umsetzen. In einem späten Brief von 1893 an Gustav von Bezold bringt Burckhardt noch einmal diese Dichotomie von Rom und Florenz prägnant zum Ausdruck. Im Hinblick auf ein zu gründendes Kunsthistorisches Institut in Italien äußert er sich zustimmend: "Ganz gewiß ist es der glücklichste Gedanke, den Anfang in Florenz zu machen, wo nicht wie in Rom eine anderweitige ganze Welt von Vergangenheit den Einzelnen in Anspruch nimmt [...]."³² Erst in Florenz, der Stadt der Bibliotheken, der Stille und des Maßes³³ war auch Burckhardt die Redaktion eines Textes gelungen, der eine monumentale Ordnungsleistung im Reiche italienischer Kunstformen vollbrachte, indem er versuchte, "allen wichtigern Kunstwerken ihren geistigen Gehalt ab[zu]gewinnen."³⁴ Inwieweit Burckhardts unterschiedliche Reiseeindrücke von Florenz und Rom in sein Kunsturteil im *Cicerone* eingeflossen sind, inwieweit er also persönliches Erleben zweier

Stadttopographien auf Architekturbeschreibungen projiziert hat, und wie sich diese Projektion auf Burckhardts Renaissancebild auswirkt, soll im folgenden untersucht werden.

III.

Auf keiner Seite des *Cicerone* wird die Verknüpfung von persönlicher Glückserfahrung mit ästhetischer Wertschätzung deutlicher als in den bekennnishaften Schlußsätzen des Buches, wenn Burckhardt vom "Heimweh [...] nach dem unvergeßlichen Rom" spricht, das durch die arkadischen Landschaftsveduten Lorrains und Poussins geweckt wird. Er schließt mit einer Evokation elegischer nördlicher Stunden der Erinnerung an früheres Glück:

Der dieses schreibt, hat die Erfahrung gemacht. Er wünscht denen, die ihn lesen, billigen und zum Begleiter über die Alpen mitnehmen, das ruhige Glück der Seele, welches er in Rom genossen hat, und dessen Erinnerung ihm selbst aus den schwachen Nachbildungen jener hohen Meisterwerke so übermächtig entgegenkommt. (Cic., 999)

Was dieses "ruhige Glück der Seele" ausmachte, erfahren wir aus einem Brief Burckhardts vom 12.9.1846, den er nach seiner Rückkehr aus der Ewigen Stadt an Gottfried Kinkel schreibt. Die Aneignung Roms scheint hier gelungen:

Ich könnte Dir in Rom verschiedene Stellen zeigen, auf der Straße, in Gärten u.s.w., wo mich ohne besondern Anlaß das Gefühl überraschte, daß ich jetzt vollkommen glücklich sei; es war eine plötzliche, vom Genuß nicht abhängige, innere Freude. Eine dieser Stellen ist auf der Treppe des palazzo Farnese, beim ersten Absatz, also nicht einmal eine sonderliche Localität. [...] Ich fühle mich zu Rom in einer Harmonie aller Kräfte wie ich sie nie gekostet, einige gute Tage in Bonn ausgenommen.³⁵

Das Glücksgefühl in Rom ist also lokalisierbar, und auch wenn Burckhardt meint, es handle sich hierbei um keine besondere "Localität", so lohnt doch ein Blick auf die Beschreibung des Palazzo Farnese im *Cicerone*. An ihr läßt sich paradigmatisch der Gegensatz von Florentiner und römischer Hochrenaissance-Architektur aufzeigen, der den gesamten Architekturteil des Textes durchzieht. Erste ausführliche Erwähnung findet das Gebäude bei der Behandlung von Antonio da Sangallo d.J., den Burckhardt als "ein sehr ungleiches und vielleicht innerlich nie ganz selbständiges Talent" (Cic., 297) charakterisiert, um dann fortzufahren:

Was wäre vollends aus Pal. Farnese geworden, wenn nicht Michelangelo später den Bau auf seine Schultern genommen hätte? Der kolossale Maßstab allein hätte das Gebäude nicht gerettet. Die kleinen, eng anein-

andergerückten Fenster stehen zu den enormen Mauermassen im aller-schlechtesten Verhältnis, und ihre prätentiose Bekleidung mit Säulen läßt dies nur noch empfindlicher bemerken. Alle Hallen und Treppen des Innern haben etwas Schweres und Gedrücktes und eine abscheuliche Gesimsbildung. (Cic., 298)

Dem Florentiner in Rom fehlt gerade das, was Michelangelo in Burckhardts Augen zum römischen Architekten *par excellence* macht – das ausgeprägte Gefühl für die richtigen Verhältnisse: "Seine wahre Größe liegt hier wie überall in den Verhältnissen, die er nirgends, auch nicht von den antiken Bauten kopiert, sondern aus eigener Machtfülle erschafft, wie sie der Gegenstand gestattet" (Cic., 311)³⁶. Bei all seiner sonstigen Abneigung gegen den "dämonischen", da ungehemmt seiner künstlerischen Subjektivität folgenden Michelangelo³⁷, kann Burckhardt hier dem Renaissancekünstler seine Anerkennung nicht versagen, dem es zumindest in der Architektur gelingt, die Freiheiten eines sekundären, unorganischen, abgeleiteten Stils virtuos zu nutzen³⁸, um Räume und Formen zu schaffen, die im Betrachter ein glückhaftes Raumgefühl wecken, das im Kuppelraum von St. Peter seinen apothetischen Höhepunkt findet³⁹:

Wenn man sich das schlechte spätere Nischenwerk der vier Hauptpfeiler samt ihren Statuen hinwegdenkt und das Ganze überhaupt auf seine wesentlichen Formen reduziert, so übt es einen architektonischen Zauber, der sich bei jedem Besuch erhöht, nachdem der historische Phantasieeindruck längst seine aufregende Kraft verloren hat. Hauptsächlich das harmonische Zusammenwirken der zum Teil so ungeheuern Kurven verschiedenen Ranges, welche diese Räume um- und überspannen, bringt (wie ich glaube) jenes angenehm traumartige Gefühl hervor, welches man sonst in keinem Gebäude der Welt empfindet, und das sich mit einem ruhigen Schweben vergleichen ließe. (Cic., 318)

Der Eindruck von Geschlossenheit; das harmonische Zusammenspiel aller Teile zu einem Ganzen⁴⁰, das für Burckhardt Schönheit ausmacht⁴¹; eine intuitiv-ganzheitliche Raumerfahrung, die durch die freie Reproduktion der antiken "ewigen Form" (Cic., 93) hervorgebracht wird: dies sind die Hauptkennzeichen römischer Hochrenaissance, die ihre strukturelle Entsprechung in Burckhardts oben beschriebener Romerfahrung haben. Seine spätere Definition der Renaissance als "Raumstyl"⁴² in der *Geschichte der Renaissance in Italien* ist hierdurch maßgeblich vorgeprägt. Dieses italienische "Formgefühl", das Burckhardt noch als persönliches Glücksgefühl beschrieb – man beachte die subjektive Wendung in obigem Zitat "wie ich glaube", ein Durchscheinen eines persönlichen Erlebens, das sonst im *Cicerone* weitestgehend zurückgedrängt wird –, sollte dann von seinem Schüler Wölfflin systematisiert und zur nicht

immer sehr differenzierten Beschreibung von nördlichen und südlichen Nationalcharakteren verwendet werden. Das beschriebene Gefühl aber deckt sich mit dem, was Burckhardt unter der Peterskuppel empfunden haben mag, nur daß Wölfflin Bramante (und nicht Michelangelo) das Verdienst dieser architektonischen Erfindung anrechnet: "Flächen, Körper und Räume verschiedener Art gehen auf in einer Einheit, die nicht als ein bloßes Vergnügen für das Auge beurteilt werden darf, sondern die dem Menschen für Augenblicke ein ins Übernatürliche erhöhtes Dasein ermöglichen. Wäre der Plan Bramantes für S. Peter zur Vollendung gekommen, so gäbe es kein größeres Beispiel solcher Idealität."⁴³

Monumentale Vorbilder für die Raumgestaltung der Renaissance waren bekanntlich die Gewölbe und Hallen der römischen Basiliken- und Thermenbauten. Nur in Rom also lagerte das entscheidende "Grundkapital" (Cic., 58), das die Renaissancearchitekten gewinnbringend anlegen konnten. Und nur in diesem Trümmerkonglomerat konnten sie dem römischen "Formgefühl" (Cic., 14) nachspüren. So fußt für Burckhardt die Florentiner Frührenaissance eindeutig auf römischem Boden: "Der erste, welcher nach emsigem Studium der Ruinen Roms mit vollem Bewußtsein dessen, was er wollte, die Bauformen des Altertums wieder ins Leben rief, war bekanntlich *Filippo Brunellesco* von Florenz" (Cic., 166). Obwohl Burckhardt das Quattrocento als "Zeit des Suchens" charakterisiert, die geprägt ist von einem "phantastische[n] Zug" und "durch eine oft übermäßige Verzierungs-lust", gelang es einigen "bessern Künstlern" (Cic., 161) bereits zu diesem frühen Zeitpunkt, Ansätze monumentalen Empfindens zu entwickeln, und zwar immer dann, wenn sie sich weitgehend an die römische Antike anlehnten. Brunelleschi und Cronaca sind für Burckhardt positive Beispiele für Florentiner Künstler, die – intuitiv und richtungsweisend – über das richtige architektonische Raumgefühl verfügten und gleichzeitig nie vergaßen, sich bei der römischen Antike für jede Neuerung rückzuversichern. So heißt es über S. Lorenzo im *Cicerone*:

Auf einmal wird die Form einer Basilika oder Säulenkirche in einem neuen und edeln Geiste belebt; die Säule erhält wieder ihr Gebälkstück und ihre antike Bildung, die Bogen ihre verzierten Profile; den gewölbten Seitenschiffen schließen sich die Kapellen als niedrigere Nischen reihenweise an, alles mit streng durchgeführter Bekleidung der Pilaster und Gesimsen, dergleichen damals wohl noch an römischen Nischenbauten erhalten war. (Cic., 166)

Die Alte Sakristei weist "am Oberschiff ein regelmäßiges römisches Gebälk über der sonst glatten Mauer" auf; "Brunellesco konnte sich auf die Römer berufen, welche ebenfalls die Gebälke über bloße Mauern hingeführt hatten" (Cic., 167). In S. Salvatore al Monte ist Cronaca ein Vorausblick auf das

Raumempfinden der Hochrenaissance gelungen, denn "gerade in dieser absoluten Schmucklosigkeit treten die reinen Verhältnisse ernst und bedeutend hervor" (Cic., 180), und der Palazzo Strozzi wird durch sein "römisches" Gesims zum Höhepunkt Florentiner Quattrocentoarchitektur:

Die Vollendung des Pal. Strozzi durch das schöne Gesimse, dessen Formen er [Cronaca] nach einem in Rom gefundenen Fragment in vergrößertem Maßstab bildete, war in doppelter Beziehung ein Ereignis: in Beziehung auf die Form, die hier zum erstenmal das römische Vorbild mit ganzem, vollem Ernst nachahmte; sodann in Beziehung auf die Verhältnisse. Hatte man bisher geschwankt, ob das Kranzgesimse bloß im Verhältnis zum obersten Stockwerk oder zum ganzen Gebäude zu bilden sei, hatten viele florentinische Paläste durch das weit vorragende Dach mit seinen konsolenartig abgestuften Balken das Kranzgesimse geradezu ersetzt oder gleichsam für unnötig erklärt, so wurde hier ein Muster hingestellt, dessen grandioser und wohltuender Wirkung sich kein Auge entziehen konnte. Sein Verhältnis zur Höhe und Form des Baues ist an sich ein rein willkürliches, weil seine Bildung das Resultat eines ganz andern Ensemble ist, nämlich irgendeiner altrömischen Säulenhalle, die zu diesem Gesimse bei weitem nicht so hoch sein dürfte als der Palast Strozzi; gleichwohl wirkt es schön und richtig zu dieser Art von Wandfläche. (Cic., 179)

Es fällt jedoch auf, daß diese Beispiele gelungener Verhältnisse in der Frührenaissance auf einer eklektischen Rezeption römischer Ruinen gründen – ein zufällig gefundenes Fragment, ein kopiertes Gebälk, eine bestimmte Säulenform sind ausschlaggebend. Einzelne Formen und Motive werden aus ihrem organischen Zusammenhang herausgelöst, in einen neuen Kontext verpflanzt – und in einzelnen, sich eher glücklich einstellenden Konstellationen entsteht hieraus ein schön proportionierter Bau. Ein allgemeines monumentales *Gefühl* für ganzheitlich zu erfahrende Räume der Antike, das der Architekt dann frei nachzuschaffen versuchte, entwickelte sich für Burckhardt erst in der Hochrenaissance, jener "goldene[n] Zeit der modernen Architektur, welche in den größten Aufgaben eine bestimmte Harmonie zwischen den Hauptformen und der in ihre Grenzen gewiesenen Dekoration erreicht" (Cic., 161). In seiner Einleitung zur Hochrenaissance-Architektur charakterisiert Burckhardt noch einmal prägnant den Unterschied zwischen der Antikenrezeption des Quattro- und des Cinquecento:

[Man] holt von neuem Belehrung bei den Trümmern des Altertums. Brunellesco hatte deren Formen nachgezeichnet, jetzt erst maß man genau ihre Verhältnisse und lernte sie als Ganzes kennen. Sie als Ganzes zu reproduzieren, lag nicht im Geist und nicht in den Aufgaben der Zeit,

man baute keine römischen Tempel und Thermen, – aber dazu fühlte man sich mächtig genug, mit Hilfe der Alten einen ebenso imposanten Eindruck hervorzubringen wie sie. [...] Der bedeutendste dieser Gedanken war hier im Grunde die neue Verteilung der baulichen Massen; jetzt erst entwickelt sich die (schon bei Brunellesco verfrüht ausgebildete) Kunst der Verhältnisse im großen. (Cic., 283)

Brunellesco *zeichnet* bei Burckhardt nur und verbleibt dadurch im Zweidimensionalen, erst die Hochrenaissance wagt den Schritt in die dritte Dimension, betritt die Ruinen und mißt sie aus⁴⁴. Doch nur wenn sich diese propädeutischen Maßnahmen mit einem diskursiv kaum zu vermittelnden "richtigen" Raumgefühl verbanden, konnte für Burckhardt das Wunder gelungener Verhältnisse entstehen. Appellativ beschwört er Bramantes Genialität, der – als Hauptexponent der römischen Hochrenaissance im *Cicerone* – "alles seinem hohen Gefühl für Verhältnisse dienstbar"⁴⁵ macht. Allein getragen von diesem Gefühl, gelang es ihm, den Belvederehof zu planen, "ein Ganzes, das seinesgleichen auf Erden nicht hat."⁴⁶ Ohne dieses Grundgefühl, das sich beim Betrachter römischer Hochrenaissance in einem Akt gelungener Wirkästhetik ebenfalls einstellt, wenn er den Raum betritt, ist für Burckhardt keine wirklich große Architektur möglich⁴⁷. Schon in der Einleitung zu seiner frühen Vorlesung über die *Geschichte der Baukunst* von 1844 hatte er den Entstehungsprozeß von Architektur entsprechend umschrieben: "Den Stoff nach seinen innren Gesetzen behandelnd, drückt sie [die Baukunst] ihm zugleich den Stempel des Schönen auf; und das Werk wird ein Abbild des dem Künstler innewohnenden Rhythmus."⁴⁸ Mit Rationalität allein lassen sich die Verhältnisse nicht fassen, sie zu errechnen gewährt dem Betrachter nicht den wahren Genuß –

das erste Erwachen des höhern monumentalen Baues gibt ihnen eine weitere Bedeutung und verlangt von ihnen nicht bloß das Vernünftige, sondern das Schöne und Wohltuende. [...] Etwas an sich nur Konventionelles drückt hier einen Rhythmus, einen unleugbaren künstlerischen Gehalt aus. Die Theorie, welche Stockwerke und Ordnungen messend und beurteilend den Gebäuden nachging, umfaßte gerade dieses freie Element aus guten Gründen nicht [...]. (Cic., 284)

Und dieser Rhythmus, dieses Grundgefühl konnte sich nur bei Künstlern entwickeln, die sich ganz in den römischen Stadtorganismus hineinbegaben, ihn als Ganzes erfuhren und nicht nur einzelne Teile aus ihm eklektisch rezipierten. Darum konnte erst Michelangelo aus dem Palazzo Farnese einen wahrhaft römischen Bau machen (Cic., 298), daher "ist die überhöhte Schale mit der Lanterna" der Peterskuppel "im Gedanken wohl abhängig vom Florentiner Dom, aber in der Ausführung und in den Verhältnissen unvergleichlich viel schöner" (Cic., 317f.), aus diesem Grunde ist die Fassade von Bramantes Can-

celleria "ungleich grandioser und weniger spielend" als diejenige von Albertis Palazzo Rucellai in Florenz. Rom überbietet Florenz in der Hochrenaissance permanent. In Florenz hat "gerade der kurze Moment der höchsten Blüte keine Denkmäler ersten Ranges zurückgelassen" (Cic., 299).

Auch auf dem Feld der Malerei wird die Konkurrenz der beiden Städte im *Cicerone* zugunsten von Rom entschieden. Raffael wandelt sich vom Maler der "Breite des Lebens" und des "Ausdruck[s] der Seele" (Cic., 846) – Qualitäten, die Burckhardt typisch florentinisch erschienen – zum Historienmaler, nachdem er römischen Boden betreten hat: aus dem Florentiner wird ein Römer. Schon die "Madonna di Foligno" erreicht "gerade alles das, was die Florentiner gern erreicht hätten: ein gewaltig erhöhtes geistiges Leben in den Heiligen; der innigste Bezug zum gläubigen Beschauer sowohl als zur Jungfrau" (Cic., 852). Doch zum Prototyp der römischen Renaissancemaler wird Raffael erst mit den monumentalen päpstlichen Aufträgen für die Stenzen im Vatikan. In der *Schule von Athen* steigert sich seine Historienmalerei zu höchster symbolischer Qualität⁴⁹, indem er in der Darstellung eines Raumes – und man fühlt sich hier an Burckhardts Beschreibung des Innenraums von St. Peter erinnert – die Harmonie menschlicher Seelenkräfte versinnbildlicht:

Den Gegensatz dazu [zur Disputa] bildet die Schule von Athen, ohne himmlische Gruppe, ohne Mysterium. Oder ist die wunderschöne Halle, welche den Hintergrund ausmacht, nicht bloß ein malerischer Gedanke, sondern ein bewußtes Symbol gesunder Harmonie der Geistes- und Seelenkräfte? Man würde sich in einem solchen Gebäude so wohl fühlen! [...] / Neben der Decke der Sixtinischen Kapelle ist die Camera della Segnatura, welche fast genau zur gleichen Zeit gemalt wurde, das erste umfassende Kunstwerk von reinem Gleichgewicht der Form und des Gedankens. Noch die trefflichsten Florentiner des 15. Jahrhunderts (Lionardo ausgenommen) hatten sich durch den Reichtum der Zutaten [...] stören lassen; ihr Vieles hebt sich gegenseitig auf; ihre scharfe Charakteristik verteilt die Akzente zu gleichmäßig über das Ganze; Fra Bartolommeo, der erste große Komponist neben Lionardo, bewegte sich in einem engbegrenzten Kreise, und sein Lebensgefühl war seiner Formenauffassung nicht völlig gewachsen. – Bei Raffael zuerst ist die Form durchaus schön, edel und zugleich geistig belebt ohne Nachteil des Ganzen. (Cic., 865/867)

Raffael und seine Schüler repräsentieren dann auch für Burckhardt eine Rezeptionshaltung gegenüber der antiken Dekoration, die seinem oben skizzierten Rombild *idealiter* entspricht: Nach der Entdeckung der Domus aurea schafft die "raffaelische Kunstgeneration" in organischer Weiterentwicklung der antiken Stoffe und Verhältnisse einen "neuen antiken Stil" (Cic., 267), der sich in

den Loggien als derart geschlossenes Ganzes präsentiert, daß nicht einmal mehr zu unterschieden ist, welche Teile dieses "harmonischen Eindruck[s]" auf den Meister selbst und welche nur auf seine Schüler zurückgehen: "Man sieht die Tausende einzelner Figurenmotive durch, die alle von *einem* Geiste durchdrungen und im rechten Stoff an der rechten Stelle angebracht sind, und fragt sich immer von neuem, welcher Art die geistige Verbindung zwischen Raffael und seinen Ausarbeitern gewesen sein möchte" (Cic., 268).

Doch in dieser sich organisch-geschlossen präsentierenden Kunstschule zeigt sich zugleich ein weiteres römisches Spezifikum, das vom Standpunkt des Postulats einer sich ständig weiterentwickelnden Kunst eher als Hemmschuh der Innovation betrachtet werden müßte. Die Kehrseite einer integrativen organischen Weiterentwicklung, des Lebens von der eigenen Substanz ohne Innovationsdruck, war, daß Rom keine eigene, charakteristische Kunstlandschaft ausprägte, sondern der Ort blieb, "wo sich alle Richtungen kreuzten" (Cic., 955). Gerade in Zeiten des Neubeginns, wie sie die Frührenaissance repräsentiert, blieb Rom angewiesen auf Importe von außen: "Rom zehrte fast ganz von auswärtigen Künstlern" (Cic., 753), schreibt Burckhardt in der Einleitung zur Malerei des 15. Jahrhunderts⁵⁰. Rom nahm die Künstlerimmigranten aus der Toskana und aus Umbrien mit ihren Neuerungen in sich auf und ermöglichte ihnen, sich an den antiken Monumenten und an Kunstwerken zu schulen, die Generationen von Immigranten vor ihnen zurückgelassen hatten. Waren die Neuerer dann bereichert in ihre jeweilige Heimat zurückgekehrt, vereinnahmte die Stadt auch deren Kunstwerke als integrale Teile:

In Rom, zu der Zeit als Brunellesco die dortigen Altertümer zeichnete, existierte kaum ein einheimisches Kunstleben. Der päpstliche Stuhl, der nach langer Kirchentrennung einmal wieder seine unbestrittene Stelle an der Tiber einnahm, fand keine gewerbreiche und kunstliebende Bürgerschaft, sondern ein verwildertes und verkommenes Volk vor, und alle geistigen Bestrebungen, die das neubefestigte Papsttum schützt und begünstigt, tragen einstweilen den Charakter einer unstäten Kolonie, eines beständigen Wechsels. So ist es denn auch unleugbar, daß die neue Bauweise zuerst durch fremde, und zwar florentinische Künstler durchgesetzt wurde. (Cic., 182)

Den krönenden Abschluß der Behandlung der *Toskanischen* Malerschule des Quattrocento im *Cicerone* bildet dann auch konsequenterweise – die Sixtinsche Kapelle als "großes Gesamtdenkmal" (Cic., 766) der Immigrantenkunst. Die römische Kunstentwicklung blieb stationär, solange keine neuen Investoren von außen kamen, die in der Lage waren, das römische "Grundkapital" (Cic., 58) gewinnbringend zu nutzen, und sie hinkte meist einige Jahrzehnte hinter der sonstigen italienischen Entwicklung hinterher⁵¹. Rom war somit als

"ewige" Stadt zugleich auch genuin unmodern. Die Renaissance aber, als Beginn der "modernen Baukunst und Dekoration"⁵², entstand in Florenz⁵³.

IV.

In seiner fünf Jahre nach dem *Cicerone* erschienenen *Kultur der Renaissance in Italien* hat Burckhardt Florenz ein Denkmal gesetzt als dem "ersten modernen Staat der Welt"⁵⁴. War also Florenz für ihn vollkommen als modernes politisches Gebilde, wenn ihm schon im Reich der Kunst der erste Rang versagt blieb? Kennzeichen von Modernität sind für Burckhardt Rationalität, Objektivität, Selbstreflexion und ständige Veränderung: "Der wunderbare florentinische Geist, scharf raisonnierend und künstlerisch schaffend zugleich, gestaltet den politischen und sozialen Zustand unaufhörlich um und beschreibt und richtet ihn eben so unaufhörlich."⁵⁵ Die Florentiner verfügen über ein "angeborene[s] Talent [...] für die Berechnung des ganzen äußern Daseins"⁵⁶, zugleich dafür, sich über ihr Denken und Handeln permanent "Rechenschaft" zu geben. Florenz ist ebenso die Heimat der "statistische[n] Betrachtung der Dinge"⁵⁷ wie die der modernen Geschichtsschreibung: "die wichtigste Werkstätte des italienischen, ja des modernen europäischen Geistes überhaupt."⁵⁸ Gerade dieser rechnende Geist ist es dann auch, der die Florentiner vor den Gefahren schützt, die in Burckhardts Augen Modernität immer birgt: vor allzugroßer Subjektivität, Rastlosigkeit, dem möglichen Überschießen innovativer Kräfte in unzügelbare Dimensionen; Gefahren, die sich in der Kunst abbilden in überschießender Detailfreude, Ausartungen einzelner baulicher oder dekorativer Teile, welche das Übergewicht im formal ausgewogenen Ganzen erlangen und damit das Gesetzmäßige, Klare und Ernste stören. Die Florentiner Künstler hingegen waren durch ihren Hang zur Berechnung stets um das Maß in der Architektur bemüht: "Durchgängig ist das Bedeutende mit mäßigen Mitteln geleistet" (Cic., 173). Sie zeichnen sich durch "hohe Mäßigung"⁵⁹ aus, üben sich in "weiser Beschränkung" (Cic., 224), so daß sie auch in Zeiten, in denen die römischen Formen wild-vegetativ weiterwuchern – wie in Burckhardts Augen im Manierismus und im Barock – weiterhin bewährte Formfindungen perpetuieren und damit "die schlimmern Exzesse des Barockstils längere Zeit von Florenz" (Cic., 326) fernhalten⁶⁰. Aber die Berechnung allein bringt, wie oben gezeigt, noch keine große Kunst hervor. Die Schranken, die der "rechenhafte" Geist der Kunstentwicklung in Zeiten möglicher Ausartung schützend auferlegt, schränken ihn zugleich ein in Zeiten, in denen "Gefühl für Räume und Massen"⁶¹ gefragt wäre. Da Burckhardt den Staat der Renaissance "als Kunstwerk"⁶² betrachtet, entdeckt er am Florentiner Staatskörper die gleichen strukturellen Mängel, die er der Renaissancekunst in Florenz im *Cicerone* angelastet hatte – der Florentiner "Staatskünstler", wie Burckhardt ihn in der *Kultur der*

Renaissance zeichnet, ist somit ein typisches Beispiel für den modernen Florentiner Künstler überhaupt:

Die Florentiner sind in manchen großen Dingen Vorbild und frühester Ausdruck der Italiener und der modernen Europäer überhaupt, und so sind sie es auch mannigfach für die Schattenseiten. Wenn schon Dante das stets an seiner Verfassung bessernde Florenz mit einem Kranken verglich, der beständig seine Lage wechselt, um seinen Schmerzen zu entrinnen, so zeichnete er damit einen bleibenden Grundzug dieses Staatslebens. Der große moderne Irrtum, daß man eine Verfassung machen, durch Berechnung der vorhandenen Kräfte und Richtungen neu produzieren könne, taucht zu Florenz in bewegten Zeiten immer wieder auf [...]. Es bilden sich Staatskünstler, welche durch künstliche Verlegung und Verteilung der Macht, durch höchst filtrierte Wahlarten, durch Scheinbehörden u. dgl. einen dauerhaften Zustand begründen, groß und klein gleichmäßig zufriedenstellen oder auch täuschen wollen. Sie exemplieren dabei auf das Naivste mit dem Altertum und entlehnen zuletzt auch ganz offiziell von dort die Parteinamen [...].⁶³

Eklektischer Umgang mit der Vergangenheit und höchstes Virtuositentum reichen nicht aus, um eine Verfassung mit Bestand oder ein Kunstwerk von ewiger Form zu schaffen. Florenz rechnet, zeichnet, denkt und theoretisiert, während Rom fühlt, mißt und baut – auf diese Formel ließe sich zusammenfassend der Gegensatz der beiden Städte in der Darstellung Burckhardts bringen. Erst der Schritt von Florenz, der "Stadt der beständigen Bewegung"⁶⁴, nach Rom, "dem ewigen, unparteiischen, unmodernen, tendenzlosen, großartig abgethanen"⁶⁵, ist der Schritt von der kalkulierten Schönheit der Frührenaissance in die "goldene Zeit" (Cic., 161) der Hochrenaissance. Burckhardts Vorliebe für die Zentralbauten Bramantes und Michelangelos⁶⁶ mit ihrer "bestimmten Harmonie" (Cic., 161) spiegelt somit zugleich die Glückssuche desjenigen, der der Moderne skeptisch gegenübersteht, der sich in einer ständig sich beschleunigenden, zunehmend sich schneller ausdifferenzierenden und zerfallenden Welt nach dem Gefühl der Geschlossenheit und Ganzheit sehnt, das ihm abhanden zu kommen droht. Kurz vor seiner Abreise nach Rom hatte Burckhardt dieser Hoffnung Ausdruck verliehen:

Ihr Wetterkerle wettet Euch immer tiefer in diese heillose Zeit hinein – ich dagegen bin ganz im Stillen, aber komplett mit ihr überworfen und entweiche ihr deshalb in den schönen faulen Süden, der der Geschichte abgestorben ist und als stilles, wunderbares Grabmonument mich Modernitätsmüden mit seinem altertümlichen Schauer erfrischen soll.⁶⁷

Rom ist "der Geschichte abgestorben", da es der Ort ist, den keine tagespolitischen Ereignisse zu erschüttern vermögen. Lehrt doch die Vergangenheit hier sichtbar durch ihre Ruinen und Bauwerke aller Zeiten, daß auf jeden Untergang ein Neubeginn folgte und daß Geschichte und Gegenwart hier noch miteinander harmonieren. In Rom allein bleibt für Burckhardt "das ruhige Glück der Seele" (Cic., 999) erfahrbar, die Ewige Stadt wird zum letzten Residuum Alteuropas und zum Fluchttort des Modernitätsmüden.

Anmerkungen

- ¹ Brief an Johannes Riggenbach vom 26.8.1838, in: Jacob Burckhardt, Briefe, hrsg. v. Max Burckhardt, 10 Bde. u. Register, Basel/Stuttgart 1949–1994, Bd. I, 79 [im folgenden: *Briefe*].
- ² Ibid., 80.
- ³ Luca Farulli spricht in der Einleitung zu seiner Übersetzung der *Bilder aus Italien* treffend von der "rivoluzione della sensibilità", die Burckhardt in Florenz erfahren habe; in: *Vedute d'Italia*, a cura di Luca Farulli, Firenze 1991, 8.
- ⁴ Jacob Burckhardt, *Bilder aus Italien*, in: Id., *Reisebilder aus dem Süden*, hrsg. v. Werner von der Schulenburg, Heidelberg 1928, 56–149, hier: 131; vgl. auch *ibid.*, 124: "Die Stadt bildet ein kompaktes Ganzes von tausend Dingen, von denen jedes einzelne die Zierde einer Stadt sein könnte."
- ⁵ Ibid., 124.
- ⁶ *Bilder aus Italien* (wie Anm. 4), 126: "[...] aber diesmal war eines meiner Ideale wahrgeworden, und doch war alles unendlich schöner, als ich es vorher zu denken imstande gewesen war. Tausende haben über diese Stadt geschrieben, und sie in mehr als einer Beziehung selbst über Rom erhoben, eine schwer zu führende Parallele, bei der man sich leicht versündigen kann."
- ⁷ Brief an die Familie vom 30.7.1838 aus Bologna, *Briefe*, Bd. X, 360.
- ⁸ Brief vom 23.2.1846, *Briefe*, Bd. II, 206.
- ⁹ Brief an Wilhelm Wackernagel vom 10.5.1846 aus Rom, *Briefe*, Bd. III, 18; zu Burckhardt und Rom vgl. v.a. Werner Kaegi, *Jacob Burckhardt. Eine Biographie*, 7 Bde., Basel/Stuttgart 1947–1982, Bd. III, 1–46; weiterhin den Sammelband *Jacob Burckhardt und Rom*, hrsg. v. Hans-Markus v. Kaenel, Rom 1988, darin besonders den Beitrag von Max Burckhardt, Rom als Erlebnis und geschichtliches Thema bei Jacob Burckhardt, *ibid.*, 7–17; in meiner demnächst erscheinenden Dissertation "*Eine Aufgabe zum Genießen*." *Jacob Burckhardts Cicerone* behandelt das Kapitel "Romano par Sehnsucht – Jacob Burckhardt und Rom" das Thema ausführlich.
- ¹⁰ *Briefe*, Bd. III, 30.
- ¹¹ Vgl. hierzu meinen Aufsatz "Der lange Schatten aus Weimar – Goethe und Burckhardts Italienbild", in: *Italien in Aneignung und Widerspruch*, hrsg. v. Günter Oesterle/Bernd Roeck/Christine Tauber, Tübingen 1996, 62–92.

- 12 Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, in: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, Bd. 15, hrsg. v. Andreas Beyer u. Norbert Miller, München 1992, 147.
- 13 *Briefe*, Bd. III, 17.
- 14 In seinem Gedicht "Aus Venedig" von 1846 verleiht Burckhardt rückblickend seinem Romerlebnis poetischen Ausdruck: "Hier war's, mein Junge, wo mir einst/Im Herzen alle Wünsche schwiegen;/Mein Schicksal schwand, vertrauensvoll/Dem Weltgeschick sich anzuschmiegen,/Und freier schlug das enge Herz/Vor der Geschichte Gegenwart", in: Jacob Burckhardt, *Gedichte*, Basel 1926, 68.
- 15 Burckhardt in seinem allerersten Brief aus Rom vom 21.4.1846 an Karl Fresenius, *Briefe*, Bd. III, 15f.
- 16 *Schilderungen aus Rom*, in: *Unbekannte Aufsätze Jakob Burckhardt's aus Paris, Rom und Mailand*, hrsg. v. Josef Oswald, Basel 1922, 145.
- 17 Zum römischen Spolienwesen: Arnold Esch, "Spolien. Zur Wiederverwendung antiker Bausteine und Skulpturen im mittelalterlichen Italien", in: *Archiv für Kulturgeschichte* 51 (1969), 1–64.
- 18 Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens*, Stuttgart 1986 (¹Basel 1855), 91 [im folgenden: Cic.].
- 19 Henk de Jong macht in seinem Aufsatz "Afscheid van de eeuwige stad. De laatste Rome-reis van Jacob Burckhardt", in: *Bulletin. Geschiedenis, Kunst, Cultuur* 5/1 (1996), 3–44, hier: 25, auf eine Strukturanalogie zwischen Burckhardts Rombild und seinem Weltbild aufmerksam: "Hij had in wezen een fundamenteel wereldbeeld waarin alles rondtolde in een eeuwige flux"; vgl. auch *ibid.*, 35.
- 20 Der Zustand Roms unter Gregor dem Großen, in: Jacob Burckhardt, *Vorträge*, hrsg. v. Emil Dürr, Jacob Burckhardt-Gesamtausgabe, Bd. XIV, Basel 1933, 57–68, hier: 68; vgl. auch *Briefe*, Bd. III, 31: "[...] aber ich möchte doch in ganz Italien nirgends auch nur vier Monate bleiben, ausgenommen Rom, welches ich vor allen Städten, die ich kenne, zu meinem Lebensaufenthalt machen möchte, und außer dessen Mauern ich nie mehr ganz glücklich sein werde. Aber was hat auch dazu gehört, um aus Rom das zu machen, was es ist! Neapel, Florenz und Venedig haben nicht wie Rom zweimal die *οικουμένη* zu ihren Füßen gesehen!"
- 21 Maurizio Ghelardi, Une promenade à Rome en compagnie de Stendhal et de Burckhardt, in: *Relire Burckhardt*, Paris 1997, 93–129, hier: 101; vgl. auch *ibid.*, 106: "un grand entrepôt, à ciel ouvert, de formes stratifiées".
- 22 Man denke z. B. an das Pompejus-Theater ["In Rom ist von dem *Theater des Pompejus* nur noch die Richtung des Halbrunds in den Gassen rechts neben S. Andrea della Valle kenntlich"; Cic., 43] oder an den Circus Maximus ["Die *Zirke* endlich sind mit einziger Ausnahme desjenigen des *Caracalla* (richtiger: Maxentius) von der Erde verschwunden, so daß man ihre Form höchstens aus dem Zug der Straßen und Gartenmauern um sie herum (wie beim Circus maximus in Rom) oder aus der Gestalt eines Platzes, der ihrem Umfang entspricht (wie beim *Stadium Domitians*, der jetzigen Piazza Navona) oder auch nur aus Erdwellen erkennt"; Cic., 45]
- 23 Vgl. den Anfang seines ersten Briefes aus Rom vom 21.4.1846, *Briefe*, Bd. III, 15: "Ich bin seit bald 3 Wochen hier eingerückt, habe den ganzen heiligen Carneval mit-

gemacht, die ewige Stadt nach allen Enden durchloffen und mich endlich in soweit gefaßt, um vernünftige Briefe schreiben zu können."

24 *Die Skizzenbücher Jacob Burckhardts*. Kat. bearb. v. Yvonne Boerlin-Brodbeck, Basel/München 1994, Nr. A 11, S. 45 [im folgenden: *Skizzenbücher*].

25 Zum folgenden vgl. Ghelardi (wie Anm. 21) und Yvonne Boerlin-Brodbeck, Jacob Burckhardts römische Skizzenbücher, in: *Jacob Burckhardt und Rom*, (wie Anm. 9), 57–68. Vgl. auch Max Burckhardt, "Jacob Burckhardt als Zeichner", in: *Librarium. Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen Gesellschaft* 20 (1977), 2–21. Burckhardts Rom-Zeichnungen sind abgebildet in: *Skizzenbücher*, Nrr. D 6–10, S. 337–342, Nrr. E 1–32, S. 357–388, Nrr. F 1–18 u. F 26–31, S. 395–415 u. S. 423–429.

26 Brief an Max Alioth vom 16.4.1875 aus Rom, *Briefe*, Bd. VI, 32.

27 Cic., 51: "Auch die *Nymphen* oder Brunnengebäude mit Nischen und Grotten leben mehr in der restaurierenden Phantasie als in kenntlichen Überbleibseln fort"; als Paradebeispiel der Rekonstruktion des Ursprungszustands eines Gebäudes durch die Phantasie des Betrachters wäre hier die Beschreibung des Pantheons im *Cicerone* zu nennen, in der Burckhardt den Blick des Lesers imperativisch anleitet: "Zunächst denke man sich den jetzt stark ansteigenden Platz viel tiefer und eben fortlaufend [...]. Man fülle ihn [den Giebel] mit einer Giebelgruppe oder wenigstens mit einem großen Relief an und kröne ihn mit Statuen [...]. Ferner entschieße man sich, aus den durchgängig mehr oder minder entblätterten Kapitellen in Gedanken ein ganzes, unverletztes zusammensetzen [...]. Man vervollständige die innere und äußere Wandbekleidung am hintern Teil der Vorhalle [...]. Man denke sich die drei Schiffe der Vorhalle mit drei parallelen, reichkassettierten Tonnengewölben bedeckt [...]. Vor allem vergesse man Berninis Glockentürmchen"; Cic., 18f.

28 Hierzu v.a. Wilhelm Schlink, "Jacob Burckhardt über den 'Genuss der Kunstwerke'", in: *Trierer Beiträge* 11 (1982), 47–55.

29 Brief an Hans Lendorff vom 17.7.1893, *Briefe*, Bd. X, 116: "Erstens giebt Rom allein den Schlüssel und Maßstab zu Allem und zweitens hat man ja doch keine Ruhe bis man dort gewesen ist."

30 Brief vom 19.5.1846, *Briefe*, Bd. III, 25.

31 Brief an Andreas Heusler-Ryhiner vom 31.10.1853 aus Rom, *Briefe*, Bd. III, 180.

32 *Briefe*, Bd. X, 140.

33 Vgl. den Brief Burckhardts an Heinrich Schreiber vom 18.12.1852, *Briefe*, Bd. III, 173: "Und dann will ich vor Allem arbeiten. Von dem kostspieligen Herumziehen soll gar nicht die Rede sein; die florentinischen Bibliotheken sind das wesentlichste Ziel, dort, wo man im Winter in Mantel und Wollschuhen arbeiten muß"; vgl. auch den Brief an Wilhelm Henzen aus Florenz vom 15.11.1853: "Mir geht es sonst recht gut und ich wünschte nichts Besseres als ein paar Jahre sorgenfreie Arbeit hier in Florenz. Man kann hier in einer Stille leben, wovon Rom keine Idee giebt [...]"; *Briefe*, Bd. III, 185.

34 Brief an Heusler-Ryhiner (wie Anm. 31).

35 *Briefe*, Bd. III, 37.

36 Michelangelos Anteil am Palazzo Farnese bildet hier allerdings die spezifische Ausnahme einer – jedoch aus freiem Willen vollzogenen – Unterordnung unter das antike

Vorbild: "Von ihm ist zunächst am *Pal. Farnese* das bewundernswürdige große Hauptgesimse [...] und die beiden untern Stockwerke des Hofes. Diese imposantesten Palästhallen Roms sind, wie ohne Mühe zu erkennen ist, den beiden untern Ordnungen des Marcellustheaters fast genau nachgebildet, nur daß die Metopen mit Waffen und der ionische Fries mit Fruchtschnüren und Masken ausgefüllt wurden. Nirgends mehr hat sich Michelangelo so völlig dem Altertum angeschlossen; hier lag die Genialität darin, sich unterzuordnen"; Cic., 313.

37 Zu Burckhardts Michelangelo-Kritik vgl. v.a. die Behandlung seiner Skulptur im *Cicerone*, Cic., 630ff.; hierzu Maurizio Ghelardi, *La Scoperta del Rinascimento. L'Età di Raffaello* di Jacob Burckhardt, Torino 1991, 176–185. Emil Maurer, Burckhardts Michelangelo: "der gefährliche", in: *Jacob Burckhardt und Rom* (wie Anm. 9), 69–85, hebt zu einseitig nur die Verurteilungen Burckhardts hervor, ohne seine Versuche einer Annäherung zu beachten.

38 Vgl. Cic., 163: "An allen Enden offenbart sich der Hauptmangel dieses ganzen Stils: das *Unorganische*. Die Formen drücken nur oberflächlich und oft nur zufällig die Funktionen aus, welchen die betreffenden Bauteile dienen sollen. Wer aber auf dem Gebiet der Baukunst nur in dem streng Organischen die Schönheit anzuerkennen vermag, hat auf dem italischen Festlande mit Ausnahme der Tempel von Pästum überhaupt nichts zu erwarten; er wird lauter abgeleitete und schon deshalb nur wenig organische Stile vorfinden"; vgl. auch Cic., 284: "Hier dagegen handelt es sich um einen sekundären Stil, der seine Gedanken freiwillig in fremder Sprache ausdrückt. Wie nun die Formen frei gewählt sind, so sind es auch die Verhältnisse; es genügt, wenn beide der Bestimmung des Baues einigermaßen (und sei es auch nur flüchtig) entsprechen. Dieses große Maß von Freiheit konnte ganz besonders gefährlich wirken in einer Zeit, die mit der größten Begier das Außerordentliche, Ungemeine von den Architekten verlangte. Es gereicht den Bessern unter ihnen zum ewigen Ruhm, daß sie diese Stellung nicht mißbrauchten, vielmehr in ihrer Kunst die höchsten Gesetze zutage zu fördern suchten."

39 Thomas Noll, *Vom Glück des Gelehrten. Versuch über Jacob Burckhardt*, Göttingen 1997, 331ff., hat auf die Bedeutung des Zentralbaus als Ideal Burckhardtscher Architektur- und Raumtypologie hingewiesen.

40 Burckhardt lobt Michelangelos Umgestaltung des Kapitolsplatzes als "ein wahrhaft einziges plastisch-architektonisches Ganzes"; Cic., 314.

41 Man vergleiche hierzu seine "Definition" von Schönheit, Cic., 291, als "der vollkommenen Harmonie des Einzelnen zum Ganzen".

42 Jacob Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart 1868, 44; im *Cicerone* findet sich dieser Begriff noch nicht.

43 Heinrich Wölfflin, *Italien und das deutsche Formgefühl*, ²München 1964, 118; vgl. auch *ibid.*, 92, im Kapitel über die "Gesetzmäßige Ordnung": "[...] es ist wohl manchem von uns so ergangen, daß er diese Schönheit wie eine Erlösung empfand und dem Göttlich-Vollkommenen unmittelbar gegenüberzustehen glaubte."

44 Es ist auffällig, daß Burckhardt hier Vasari, auf den er sich wie häufig im *Cicerone* paraphrasierend stützt, nur selektiv referiert, um den Gegensatz von Früh- und Hochrenaissance und ihrer spezifischen Antikenaneignung zu akzentuieren. Bei Vasari wird

zwar auch ausführlich auf Brunelleschis Zeichnerfleiß abgehoben, aber gleich zu Beginn der Passage heißt es auch: "Er ließ die Gesimse messen und nahm die Grundrisse der Gebäude auf [...]"; Giorgio Vasari, *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister*. Deutsche Ausgabe v. Ludwig Schorn u. Ernst Förster, Stuttgart/Tübingen 1832–1849, neu hrsg. v. Julian Kliemann, ND Darmstadt 1983, Bd. II.1, 175.

45 Cic., 286, Hervorhebung von der Verf.

46 Cic., 289: "Man denke sich die Querbauten der vatikanischen Bibliothek und des Braccio nuovo hinweg und an deren Stelle ungeheure doppelte Rampentreppe, die aus dem tiefer gelegenen Hof in den genannten Giardino hinaufführen; man setze an die Stelle der Seitengalerien, welche nur in bastardmäßiger Umgestaltung und Vermauerung vorhanden sind, diejenige grandiose Form ununterbrochener Bogenhallen und Mauerflächen, welche Bramante ihnen zudachte, so entsteht ein Ganzes, das seinesgleichen auf Erden nicht hat. Man kann den Backsteinbau mit mäßigem Sims- und Pilasterwerk, den Bramante teils anwandte, teils anwenden wollte, leicht an Pracht und Einzelwirkung überbieten; für das große Ganze war er fast vollendet schön gedacht."

47 Vgl. hierzu Jacob Burckhardt, *Die Baukunst der Renaissance in Italien* [Ausgabe letzter Hand der *Geschichte der Renaissance in Italien*], Darmstadt 1970, § 57 (Die Verhältnisse), 79: "Die Verhältnisse in ihrer Beziehung zu den Formen und diese zu jenen bleiben daher Sache des höchsten und feinsten künstlerischen Vermögens. Es handelt sich um einen Stil, bei welchem das wirkliche Leben nicht in der (wenn auch an sich sehr schönen) Einzelbildung der Formen, sondern in ihrer Proportionalität zum Ganzen liegt. Wer dieses Gesetz nicht wenigstens nachempfinden kann, der wende sich vom Stil der Renaissance ab und suche sein Ergötzen anderswo."

48 Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 207, 158, fol. 1.

49 Burckhardts Verständnis von gelungener Symbolik in der bildenden Kunst lehnt sich an Goethes Definition in den *Maximen und Reflexionen*, 749, an: *Werke. Hamburger Ausgabe*, hrsg. v. Erich Trunz, Bd. 12, ⁹München 1981, 470: "Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bleibe."

50 Mino da Fiesole wird im *Cicerone* zum Hauptimporteur der florentinischen Renaissancedekoration nach Rom; Cic., 219; 229; vgl. auch *Geschichte der Renaissance in Italien*, (wie Anm. 42), 219: "Mino da Fiesole, von hoher Bedeutung als Decorator überhaupt und insbesondere als der, welcher die vollendete Marmordcoration nach Rom brachte [...]."

51 Vgl. Cic., 140: "Das einzige gotische Gebäude Roms, S. Maria sopra Minerva, begonnen um 1370, repräsentiert einen damals längst beseitigten Stand der baulichen Entwicklung und bleibt hinter der fast um 100 Jahre ältern Schwesterkirche S. Maria novella zu Florenz beträchtlich zurück."

52 Cic., 160; Hervorhebung von der Verf.

53 Bereits in der Florentiner Architektur des 12. Jahrhunderts hebt Burckhardt im *Cicerone* "eine[n] frühe[n] Anfang von Renaissance" (Cic., 105) hervor, die von ihm

später in der *Geschichte der Renaissance in Italien* so genannte "Protorenaissance", (wie Anm. 42), 22–24; auffällig ist, daß in diesem späteren Text nicht nur bei den Toskanern, sondern auch in Rom selbst "denkwürdige frühe Versuche zur Wiedererweckung der Bauformen des alten Rom" (ibid., 22) konstatiert werden, während der *Cicerone* noch ganz auf die Dichotomie Florenz – Rom ausgerichtet ist, und somit nur den Florentinern innovatives Potential zugesteht.

54 Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, hrsg. v. Werner Kaegi, in: Jacob Burckhardt-Gesamtausgabe, Bd. V, Basel 1930, 53.

55 Ibid.

56 Ibid., 57.

57 Ibid., 56.

58 Ibid., 63.

59 *Geschichte der Renaissance in Italien*, (wie Anm. 42), 46.

60 Im Florentiner Palastbau des Barock "herrschen die aus der vorhergehenden Periode ererbten Typen weiter"; dasselbe gilt für die moderne Malerei, in der die florentinische Schule "zum Teil von ihrer eigenen bessern Zeit her einen höhern Zug gerettet hatte"; Cic., 951.

61 Cic., 120; Hervorhebung von der Verf.

62 *Die Kultur der Renaissance in Italien*, (wie Anm. 54), 2 u. 65: "Wie nun die meisten italienischen Staaten in ihrem Innern Kunstwerke, d. h. bewußte, von der Reflexion abhängige, auf genau berechneten sichtbaren Grundlagen ruhende Schöpfungen waren, so mußte auch ihr Verhältnis zu einander und zum Ausland ein Werk der Kunst sein."

63 Ibid., 61.

64 Ibid., 44.

65 Brief an Gottfried und Johanna Kinkel vom 9.3.1846, zwei Wochen vor seiner Abreise nach Rom, *Briefe*, Bd. II, 212.

66 Vgl. *Geschichte der Renaissance in Italien*, (wie Anm. 42), 100: "Die welthistorische Stellung M.'s beruht auf den verschiedensten Tätigkeiten, sein Grösstes aber ist doch wohl, dass er die Sehnsucht der ganzen Renaissance erfüllte durch den Bau der vollendet herrlichen Riesenkuppel mit dem lichtströmenden Cylinder, und dass er noch einmal dem Centralbau den Sieg verschaffte."

67 Brief an Hermann Schauenburg vom 28.2.1846, *Briefe*, Bd. II, 208; zu Burckhardts apolitischer "Asylsuche" in Italien vgl. Heinz Schlaffer, Jacob Burckhardt oder das Asyl der Kulturgeschichte, in: Hannelore u. Heinz Schlaffer, *Studien zum ästhetischen Historismus*, Frankfurt a.M. 1975, 72–111.