

«Aber Rom war eben doch Rom und Dresden ist herrlich,  
aber nur Dresden».

Burckhardts italienische Kunstbetrachtungen südlich  
und nördlich der Alpen

von Christine Tauber

Aus Dresden, wo er im Juli 1875 die Galerie besuchte, um «in diesem mare magnum von Kunstreichthümern» zu «lernen» und «in den Gemälden sattelfest zu werden», schreibt Jacob Burckhardt an seinen Architekten-Freund Max Alioth:

Von meinen Bemühungen und Anstrengungen erhole ich mich indem ich zu Ihnen hinschwatze und erzähle wie es mir bisher gegangen ist. Auch habe ich das Glück, einen Tisch in meinem Zimmer zu besitzen, welcher im Verhältniß zum Sitz genau richtig hoch genug ist, während ich in Rom an einem Katzentischlein schreiben mußte, welches kümmerlich und dabei um 2 Zoll zu hoch war. Aber Rom war eben doch Rom und Dresden ist herrlich, aber nur Dresden.

Nur drei Monate zuvor hatte Burckhardt die Ewige Stadt wiedergesehen – nach einer langen Pause von 22 Jahren reicher akademischer Tätigkeit und unmittelbar nach Antritt seines kunsthistorischen Lehramts. Doch diese späte Pilgerfahrt ins Zentrum seiner jugendlichen Italiensehnsucht war ernüchternd gewesen. Fand er doch die «Metropole seiner Erinnerung» sehr verändert vor. Die Verlegung der italienischen Hauptstadt von Florenz nach Rom im Jahre 1871 hatte urbanistische Eingriffe größeren Ausmaßes nach sich gezogen, die die Ewige Stadt in eine «Allerwelthauptstadt» verwandelt hatten, wie der desillusionierte Italiennenthusiast konstatieren mußte:

Die via nazionale ist in der sanften schleidern geraden Richtung abwärts jetzt glücklich bis zum Fuß des Quirinals [...] hingeführt, aber keine 2 Menschen sind darüber einig, wie man nun weiter bauen soll? ob etwa mit einem Tunnel unter dem Quirinal hindurch? gottloser Weise finde ich hierin etwas Symbolisches für das ganze regno.

Aus dem «Anti-Paris» war durch quasi-Hausmannsche Schneisen ein «Stück Paris» geworden. Das neue Rom ließ dem «altgebliebenen» nur wenige Refugien, das politische Alltagsgeschäft brach überall in die vermeintlich historisch «abgethane» Ewigkeit ein.

Burckhardt stand mit seiner Verzweiflung über die Zerstörung des geliebten Alten nicht allein: Der Typus des konservativen, hochgebildeten und antimodernen Reisenden, der in Italien und speziell in Rom eine Gegenwelt zum nach 1848 politisch aufgewühlten Norden sieht und der hofft, im vermeintlich unpolitischen Italien den Modernisierungen zu entgehen, die sich für ihn in beängstigender Schnelligkeit in der Politik wie in der Kunst durchzusetzen beginnen, prägt die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. So sah auch Ferdinand Gregorovius, der berühmte nördliche Historiograph der Ewigen Stadt, mit Schrecken, wie «sein» Rom, das Rom der *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter*, den Neubauten weichen mußte, und prophezeite den baldigen Untergang dessen, was Rom einmal gewesen war. Die Inspirationskraft, die noch Petrarca aus den römischen Ruinen und die er selbst 1852 aus dem Blick vom Ponte Quattro Capi auf die römische Stadtlandschaft gezogen hatte, war verschwunden. In seinem *Nachrömischen Tagebuch* schildert Gregorovius die Essenz der Zerstörung:

Alle meine Freunde, die noch das alte oder doch ältere Rom gesehen und erlebt haben, fühlen wie ich. Unter den Händen ist mir Rom weggezerrt worden. Der wundervolle Zauber der Geschichtlichkeit ist der modernsten Bauspekulation zum Opfer gefallen. Die majestätische Stille der Stadt hat sich in fieberhafte Unruhe verwandelt. Die republikanische Weltluft ist mit Miasmen höfischer Natur zersetzt, die bürgerliche Physiognomie der Römer selbst hat die massenhafte Invasion aus allen Provinzen verändert. Wenn ich auf dem Corso umhergehe, finde ich meine Römer nicht mehr heraus. Diese Transformation ist ein notwendiger geschichtlicher Prozeß, und ich sage mir, daß es das höchste Interesse gewähren muß, ihn zu erleben und anzusehen. Aber trotzdem macht mir all das neue Wesen nur Pein. Ich muß von dem Rom scheiden, welches durch ein halbes Leben meine Heimat war – die ehrwürdige Göttin Roma, die ich liebte und kannte, ist hinweggenommen und eine moderne Puppe an ihre Stelle gesetzt.

Der Kulturphilosoph Georg Simmel, dem noch um 1900 Rom zu einem «Kunstwerk höchster Ordnung» wurde, versuchte die ewigkeitsbedrohenden Veränderungen Roms einfach zu verdrängen, um sich die Ewige Stadt als beruhigendes Ordnungsmodell des Konservativismus um jeden Preis zu erhalten. Und so treten ihm in Rom die Dinge und Menschen weiterhin in ihrem eigentlichen, fast platonisch zu nennenden Sein entgegen:

Diese nur annähernd in Worte zu fassende Empfindung ist vielleicht die letzte Grundlage jenes tiefen Satzes von Feuerbach: Rom wiese jedem seinen Platz an. Der Einzelne, der sich seiner innerhalb dieses Gesamtbildes bewußt wird, verliert die Position, die ihm sein enger, abgeschlossener, historisch-socialer Kreis zugebilligt hat, und sieht sich plötzlich eingeordnet und mitlebend in einem System ungeheuer mannigfaltiger Werte, an dem er sich gleichsam sachlich zu messen hat. Es ist, als fiele in Rom alles von uns ab, was zeitliche Bedingungen an uns – für oder gegen den eigentlichen Kern unseres Wesens – gethan haben. Wir selbst empfinden uns ebenso auf unsere rein innerliche Kraft und Bedeutsamkeit reduziert, wie die Inhalte Roms es sind.

In diesem Vollgefühl erhöhten Menschseins stören den gebildeten Reisenden natürlich vor allem seine Mitreisenden, die nicht wie er in der Lage sind, das wahre Rom und die wahren Römer zu erkennen: «Er empfindet nicht die Schönheit zweiter Potenz, die sich aus und über den Schönheiten in der Einzahl aufbaut» – schreibt Simmel vernichtend. Diese Form der Mittouristenkritik ist so alt wie der Tourismus selbst, denn stets ist der Kritiker der einzige Nichttourist im Verband seiner touristischen Landsleute. Und so ist auch Burckhardt besonders ungehalten, wenn der eherne Schritt der Jahrhunderte Anno 1875 vom Trippeln moderner Stöckelschuhe übertönt wird und wenn neben der Stimme des alten geschichtlichen Rom breitestes Berlinerisch erklingt:

Heute Mittag als ich aus dem Vatican kam und im Palazzo Farnese stand, schritten vier Deutschinnen mit vier Bädekern in den Händen ganz militärisch gegen den Palast! und keine war auch nur leidlich, obwohl sie jung waren. Und überall dieß laute jebildete Reden! – «Es wäre köstlich jewesen bei Papstens zu Thee zu jehen, allein Sie bejreifen wohl, bei die jetzigen Verhältnisse...» [...] Die meisten davon gehören zu jenen modernen Bußpilgern, die nicht mehr mit Steinen in den Schuhen und Geißelstriemen auf dem Rücken den römischen Ablasskirchen nachziehen, sondern ihre Buße durch mörderliche Langeweile vor Kunstwerken, an denen sie nichts haben, abmachen müssen.

Diese philiströsen Damen sind geistesverwandt mit Frau Käsebier, die – immer ein Goethe-Zitat als Passe-partout der Einstimmung auf den Lippen – in Ludwig Thomas brillanter Parodie ihrem Enthusiasmus allzufreien Lauf läßt, wenn sie an ihre daheimgebliebene Freundin «Frau Kommerzienrat Wilhelmine Liekefett in Neukölln» schreibt: «Gestern noch in Verona, und heute sind wir schon in der lagunenumrauschten Königin der Meere! Welch ungeheure Eindrücke ziehen hier doch in raschem Wechsel an uns vorüber! Hier spricht ja jeder Stein zu dem Gebildeten, und man kommt aus der künstlerischen Erregung ja eigentlich nie heraus.» Ihr ewig nörgelnder Gatte – Typus Industriebaron – strebt unterdessen anderen, weiblichen Erregungen nach und betrachtet die «ollen Ruinen» ausschließlich unter dem ökonomischen Aspekt möglicher Rohstoffgewinnung für eine Portlandzementfabrik: «Aber sag das mal zu diese Jüngerinnen Baedekers.»

Tourismuskritik paart sich gerne mit Technikpessimismus, denn schließlich ist es ja die modernistische Neuerung der Eisenbahn, die wahres und authentisches Reisen unmöglich macht und die «Massen von Schnellzugtouristen» nach Italien bringt. Höhepunkt dieser Technikkritik sind sicherlich Rudolf Borchardts elitär-ideologische Phantasmagorien eines «neuen Reiches» mit «neuen Menschen», die sich anmaßen, die angeblich durch die Naturwissenschaften zerstörte Humanität wiedererstehen zu lassen. Italien wird in dieser vermeintlich geistesaristokratischen Haltung zur organischen Gegenwelt eines technizistisch pervertierten Nordens, wo die Demokratie den Menschen nur noch unter dem Aspekt der «Umsetzbarkeit in Maschine, Sensation, Spekulation, Gewinnsteigerung, roheste

Vermehrung der Bedürfnisse und Ansprüche» subsumiere. Glücklicherweise geht Burckhardt längst nicht so weit, sondern sehnt sich nur mit Goethe in die «vorbahnliche Zeit» zurück, auch wenn er bei seiner letzten Romreise 1883 selbst nicht mehr um dieses Verkehrsmittel und die Durchfahrt des Gotthardts herumkommt.

Die Rettung aus der Trümmerwelt seines einst wahr gewordenen italienischen Jugendtraums gelingt Burckhardt bei dieser römischen Abschiedsreise nur durch die Sublimierung in der Kunstbetrachtung, die sich jetzt nicht mehr an römischen Brunnen und vor römischen Fassaden, sondern bevorzugt im Schutzraum der Galerien abspielt. Der Weg vom glückhaften Italienerlebnis zur kunstwissenschaftlichen Durchdringung ist damit beschritten. Wenn die «Natur» Arkadiens durch den Einbruch der Modernität als *locus amoenus* unbrauchbar geworden ist, bleibt nur die Betrachtung ihres gesteigerten *alter ego*, der Kunst. Und so führt der einzige noch offene Fluchtweg Burckhardt am Ende seines Rom-Aufenthalts zuerst zu Raffael in den Vatikan, dann in die Galleria Doria Pamphili, wo er von einem weiteren Künstler Abschied nimmt, der untrennbar mit seinem frühen Rom-Erlebnis verbunden ist: von Claude Lorrain. Auf einem der drei großen Lorrains in der Galerie, der «Landschaft mit Prozession nach Delphi», sieht man rechts hinten einen Zentralbau, in dem für den eingestimmten Betrachter das Pantheon, der Petersdom und der Tempel auf Raffaels «Sposalizio» zusammengefaßt scheinen. Die Lorrainschen Capricci erinnern zitathaft an römische Bauwerke, entheben sie aber – und das macht ihre genuin konservierende Qualität aus – zugleich der Zeit und dem Raum. Der durch die Claudesche Brille rosa eingefärbte Blick des Kunstbetrachters ermöglicht in der Rückschau und durch die verstörende Realität hindurch, die «wahre» Natur in ihrer Idealität und Zeitentücktheit aufscheinen zu lassen. Zugleich schafft die Musealisierung und damit Entkontextualisierung der Kunst aber auch die notwendige Distanz für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit südlicher Formenschönheit.

Italien und der Norden, vormalig für Burckhardt streng getrennte Erlebnisbereiche, nähern sich einander auf den späten Reisen seit den 70er Jahren an. Burckhardt hatte sich auf diese neue, musealisierte Art der Kunsterfahrung bereits 1872 in Wien und 1874 in Paris einstimmen können, so daß nach der Entzauberung Roms 1875 bald auch dort das neue Modell der «Innenbesichtigung» greifen kann. Dank der bewahrenden Musealisierung italienischer Kunstschatze in nördlichen Galerien ist der Kunstgenuß für ihn nun nicht mehr notwendig mit dem Italienerlebnis verbunden, sondern kann ebensogut in jeder nördlichen Kunstsammlung bei der Betrachtung italienischer Malerei wiederholt werden. Das Bildgedächtnis kann in vielen Fällen auch im Norden mit italienischen Formen neu aufgeladen werden («Es bleibt dabei: Phidias und Mantegna kann man nur in England studieren»), nur das Reisen selbst ist in Italien nach wie vor lustbetonter:

Ach, es ist aber in Italien doch viel schöner, und meine dortige Art zu reisen viel vergnüglicher. Dießmal freue ich mich auf die Heimkehr, voriges Jahr empfand ich noch in Mailand wahren Jammer über die Trennung von Italien. Aber freilich, eine Menge Perlen der italienischen Kunst sind eben nach Berlin und Dresden verschleppt worden und die Kunstwerke muß man eben da sehen wo sie sind. (Brief aus Dresden, 21.8.1882)

In einer modernen europäischen Hauptstadt wie Paris, von der man nichts anderes als Modernität erwartet, kann man emotional nicht enttäuscht werden. Nicht mehr das urbane Ambiente, sondern allein die Gemälde selbst sind jetzt ausschlaggebend für den Erkenntnisgenuß: «Und nun ergiebt sich erst *der definitive Gesichtspunct*: Es handelt sich gar nicht bloß darum, der vergangenen Kunst durch ein historisches, retrospectives Studium «gerecht» zu werden, denn dieselbe ist ohne uns und unsere Gerechtigkeit oder Ungerechtigkeit da und Niemand ist zur Kunstgeschichte verpflichtet; – wir besehen die Galerien gar nicht um der Maler willen, sondern um unserwillen; wir sollen uns glücklich schätzen, Bereicherung für unser eigenes Fühlen und Schauen zu finden in der hohen Verbindung von Idealismus und Wahrheit, welche die Kunst verschiedener großer Zeiten uns darbietet», schreibt Burckhardt in seinen Notizen zum späten Vortrag von 1883 «Aus großen Kunstsammlungen». Der Louvre, die National Gallery oder die Dresdner Gemäldegalerie bergen dasselbe Kunst- und Glückspotential wie die Galleria Doria Pamphili oder die Vatikanischen Museen. Die modernen Metropolen London, Paris und Wien werden austauschbar, Burckhardt abstrahiert zunehmend vom urbanen Kontext der Galerien. So schreibt er von seiner letzten großen Auslandsreise 1884 aus Wien: «Die Zeiten sind vorbei, da ich vor und nach den Galeriestunden noch sonst den ganzen Tag auf den Beinen war; Sehenswürdigkeiten außerhalb der Kunst giebt es ohnehin für mich nicht mehr viele». Es geht ihm allein noch um die Kunstsammlungen, um die Auffrischung seiner verblässenden Erinnerungen an die in früheren Jahren gesehenen Gemälde:

Im Bahnhof bei Charing-cross setzte mich noch einen Augenblick die Colossalität des Baues und aller Veranstaltungen, das Meer von Omnibus und Droschken etc etc in Erstaunen, aber jetzt bin ich schon blasirt und mache mir aus all dem Wesen nicht mehr viel. Ich schenkte es den Londonern herzlich gern wenn ich ihre Sammlungen ohne dieß Alles haben könnte. Es steht nun aber einmal geschrieben daß man die Nationalgalerie etc nur unter der Bedingung sehen kann, für einige Zeit der Mitbürger von 4 $\frac{1}{2}$  Millionen sogenannter Seelen zu sein. (Brief aus London, 30.7.1879)

Die Art des Reisens hat sich geändert und mit ihr die Art der Kunstbetrachtung: Die noch im 18. Jahrhundert wurzelnde emphatische Künstlerpilgerreise mit ihrem inspirativen Höhepunkt in Rom wird nach und nach abgelöst durch die Forschungsreise des Kunsthistorikers, der sich das gesamte italienische Formenrepertoire erst in mehrmaligen Anläufen wirklich aneignen kann. So heißt es aus London 1879: «Mit dem Gros des Notizenmachens bin ich so ziemlich fer-

tig; jetzt beginnt das Nachholen, das 3te, 4te, 5te Betrachten der Kunstwerke, wobei nicht selten die Erfahrung gemacht wird daß man bei der ersten Betrachtung und damaligen Notiz müsse dumm gewesen sein zum Heufressen.» Burckhardts späte Galerie-Reisen sind geprägt von einer starken pragmatischen Ausrichtung auf das neu aufgenommene kunsthistorische Lehramt, von konzentrierter Aneignung des italienischen Formenbestandes: «Das Dociren von Kunstgeschichte hat ein Loch wenn man diesen erstaunlichen Irrgarten von combinirten Sammlungen nicht kennt», schreibt er aus London am 31.7.1879. Waren es «Leben», «Wein» und auch hin und wieder die hübschen Italienerinnen, die seine früheren Italienbriefe dominierten, so sind «Arbeit», «Galeriepflchtgefühl», «Geld» und «Oeconomie» (neben «Spirituosa») die prägenden Parameter der späteren nördlichen Berichterstattung, denn: «Bummelei ist Eins und Kunststudium ein Anderes».

Italien als Gegenwelt des Nordens in den 40er und 50er Jahren der Cicerone-Zeit einerseits, die Angleichung von Süden und Norden auf den späten Galerie-reisen andererseits: Dies sind Etappen der Ausbildung des Burckhardtschen Kunsturteils und seiner kunsthistorischen Methode, die der Leser in den folgenden Texten nachvollziehen kann. Der sehr heterogene Textbestand erlaubt einen Blick in Burckhardts Anschauungswerkstatt der Urteilsbildung: Die Spannweite reicht von unpublizierten Notizen, die Burckhardt, vor dem Kunstwerk stehend, mit einem ungespitzten Bleistift in ein kleines Notizbuch krakelte, bis hin zu hochkomplexen Einsichten über Auftraggeberschaft und stilistische Interdependenzen einzelner Künstler in den späten *Beiträgen zur Kunstgeschichte von Italien*. Was jedoch den durchgängigen Reiz dieser Texte ausmacht, ist die Frische der Beobachtung, sind die häufigen ironischen Pointierungen, ist der Hang zur Schalkhaftigkeit, den Burckhardt sich bis ins hohe Alter bewahrte. Wer hat je auf diese originell-anzügliche Weise die Untersicht von Tizians Danae erklärt? Und wer so hinreißend über alkoholgestützte Museumsbesuche räsonniert?

An der National Galery steht ein Plakat zu lesen: drinnen dürfen keine Speisen verzehrt und keine bottles aufgemacht werden; – children on arms werden nicht eingelassen, intoxication (vulgo drunkenness) werde drinnen nicht geduldet. [...] die Kunst ist eine strenge Herrin. Ob nicht bei einiger mäßiger Intoxication sich der Louvre eine Stunde lang doch ganz angenehm genießen ließe? Das sind von jenen großen Fragen, welche ... (Brief aus London, 4.8.1879)

Trifft man den reisenden Basler nicht gerade beim Kunststudium in Galerien an, so kann man sicher sein, ihn in einem der Photographien- oder Graphikläden zu finden. Es ist bemerkenswert, daß Burckhardts Modernitäts- und Technik-skeptizismus sich nicht auch auf das neue Reproduktionsmedium der Photographie ausweitete. Vielmehr scheint er hier vor allem die Chance einer Konservierung von Seheindrücken geschätzt zu haben. Er glaubt noch an die «Redlichkeit»

der photographischen Realitätsabbildung. Photos sind ihm unverzichtbare mnemotechnische Hilfsmittel, um verblassende Erinnerungen wiederzubeleben oder gar falsch abgespeicherte Erinnerungen zu korrigieren. Die Autopsie von Kunstobjekten ersetzte ihm daher nicht die Abbildungsanschaffung: Auch von allen auf früheren Reisen gesehenen Objekten kaufte er später Photos, sozusagen als erinnerungskonservierende Verdopplung der Autopsie.

Burckhardt verweist 1883 explizit auf die «Nothwendigkeit: die Bilder welche man wirklich kennen lernen will, zu *isoliren*», denn «das Bild beginnt erst zu reden, wenn man es (mit Aufwand der Willenskraft) von seiner Umgebung ablöst und nicht alle Schulen und Einzelimaginationen aus einhundert Bildern ringsum drein reden läßt. Nur so wird es zu einem Bekannten, zu etwas Persönlichem.» Gerade die Einzelphotographie aber ist ein probates Hilfsmittel für diesen Akt der Isolierung und der ungestörten Betrachtung. Im (kom)memorierenden Wieder-Sehen des Kunstwerks auf dem Photo am heimischen Schreibtisch kann der Betrachter je nach Belieben einzelne Photos isoliert anschauen oder sie mit anderen Specimina der Sammlung vergleichen. Die auf den Reisen geradezu manisch zusammengetragenen Abbildungen bilden somit für Burckhardt die immer wieder neu vergegenwärtigte Erfahrungsbasis für seine kunsthistorische Darstellung und Urteilsbildung. Sein kunstgeschichtliches Denkgebäude basiert in großen Teilen auf dieser Anschauungswerkstatt. Gerade der Vergleich zwischen Text und Bild ermöglicht einen detaillierten Einblick in die Genese des Burckhardtschen Kunsturteils. Aus Gründen der Authentizität wurde bewußt auf eine digitale Aufschöpfung der hier veröffentlichten Photographien verzichtet: Der Leser soll sehen, was Burckhardt sah, und er sah eben eine schlechte Photographie vom schlechterhaltenen Abendmahl Leonardos.

Burckhardts Photosammlung, aus der hier einige Exemplare als Anschauungskorrektive der Bildbeschreibungen ausgewählt wurden, ist ein «Musée imaginaire» avant la lettre: In einer selbstgeschaffenen, «lexikalischen» Ordnung der Photos nach Orten und Künstlern ermöglichte sie dem Kunsthistoriker Burckhardt den sofortigen punktuellen Zugriff unter wechselnden Fragestellungen und den jederzeitigen Vergleich zwischen den Einzelabbildungen. Die Photosammlung war seine eigene «Kunstsammlung», die seinen spezifischen Bedürfnissen des morphologischen Formenvergleichs entsprechend geordnet war. In London hatte er 1879 die Un-Ordnung im South Kensington Museum beklagt: «Wo soll das hinaus mit unserer Kunstgeschichte, wenn auf *diese* Manier gesammelt wird? und Niemand die eigentliche Gesamtübersicht mehr macht? Hätte ich ein Jahr hier zu verthun, ich würde in die Hände spucken und mich mit anderer guter Leute Hülfe bemühen, die lebendigen Gesetze der *Formen* in möglichst klare *Formeln* zu bringen; soweit mit Worten etwas erreicht werden kann, würde ich es probiren.» Genau dies tat er dann in seinen kunsthistorischen Vorlesungen, in-

dem er sein Abbildungsmaterial zur memorierenden und anschaulich-vergegenwärtigenden Vorbereitung der Kollegien nutzte. Vor jeder Vorlesung begab er sich noch einmal in sein «Musée imaginaire», um danach umso wirkungsvoller im extemporierenden Vortrag seine stilistischen und formalen Strukturgeneralisierungen vortragen zu können.

In seinem Vortrag «Aus großen Kunstsammlungen» insistiert Burckhardt noch einmal auf der notwendigen Anstrengung, die den vertieften Kunstgenuß erst ermöglicht:

Jeder geistige Genuß aber führt wenigstens etwas Arbeit mit sich. Und so wird man auch den Gemälden der vergangenen Zeiten irgendwie entgegenkommen müssen, wenn man sie nicht völlig übergehen will. Wer nur schnell die paar berühmtesten Bilder einer Galerie, nur die Zweigestirnten bei Bädeker besieht und dann von dannen eilt, wird auch von diesen kaum einen dauernden Eindruck mit sich nehmen; einige Musse ist schon von dem Wesen des Genusses unzertrennlich, um von der Erkenntniß zu schweigen.

Zwar könnte man der folgenden Kuntauswahl vorwerfen, daß allzuviel «Zweigestirntes» darunter sei. Aber vielleicht gelingt Burckhardt ja doch eine Neubelebung des «Schönen, Guten und Wahren» jenseits bildungsbürgerlicher Vorurteile, so daß der frische Blick auf Altbekanntes und der Genuß der Lektüre Burckhardtscher Zuspitzungen den Leser die Mühe der Aneignung vergessen lassen.