

## Was bedeutete Renaissance-Architektur für Burckhardt und Wölfflin?

*Christoph Luitpold Frommel*

### I. Jacob Burckhardt

Zwei Schweizer haben unsere Vorstellung von der Renaissance und insbesondere von der Architektur der Renaissance nachhaltig und doch auf ganz unterschiedliche Weise geprägt. Burckhardt entdeckte sie relativ spät, Wölfflin schon als Student Burckhardts. Es ist kein Zufall, dass dies gerade in der Eidgenossenschaft geschah, die einen Teil der Lombardei umfasste, und nicht in Berlin, Paris oder London, wo der Blick auch während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert noch von monarchischen Bauten und Traditionen geprägt war.

Erst um 1842 hatte Franz Kugler in seinem *Handbuch der Kunstgeschichte aller Zeiten und Völker* Architekturgeschichte als historische Disziplin begründet<sup>1</sup>, ein gewaltiger Schritt über Quatremère de Quincy hinaus, der letztlich noch dem alten Modell der Künstlergeschichte und einer normativen Ästhetik anhing und nur die Meister behandelte, die sich nicht allzu weit von den Vorstellungen des Klassizismus entfernt hatten. 1840 hatte es den zweiundzwanzigjährigen Burckhardt zum Studium nach Berlin gezogen, und schon Kuglers erste Vorlesung über Baugeschichte hatte seinen Entschluss bestärkt, sich der Kunst- und vor allem der Architekturgeschichte zu widmen (Abb. 52, 53). Er war nur zehn Jahre jünger und wurde bald Kuglers Freund und engster Mitarbeiter. Dieser hatte im *Handbuch* versucht, das Kunstwerk ganz unmittelbar zu erfassen, die Bedingung seiner Existenz in ihm selbst zu suchen und seine Eigenart aus den nächst liegenden Motiven zu erklären, „unter Vermeidung aller philosophischen Konstruktion und Spekulation, aber unter Wahrung eines ganz persönlichen Standpunktes, einer sehr unmittelbaren und lebendigen und praktisch wirksamen Anschauungsform, und mit ausgeprägtem lehrhaftem Zug“<sup>2</sup>.

Burckhardt machte sich Kuglers didaktische, antispekulative, ganz von der Anschauung getragene Betrachtungsweise, seinen Sinn für Systematik und sein Interesse für die Bedingungen und Motive der Entstehung eines Kunstwerkes bald zu eigen und verdankte ihm nicht nur den systematischen Überblick über das riesige Material, sondern auch handwerkliche Methoden wie das vergleichende Datieren, also die Anwendung von Winckelmanns Analyse der antiken Plastik auf die Architekturgeschichte<sup>3</sup>. Dem Lehrer und

Freund Kugler widmete Burckhardt dann auch den „Cicerone“, „weil ich überhaupt den besten Teil meiner Bildung Dir verdanke [...]“<sup>4</sup>. Und er folgte wiederum Kugler, wenn er sich in seinen ersten Schriften vor allem mit der mittelalterlichen Architektur Deutschlands und in seinem ersten Basler Kolleg von 1844 mit der Baugeschichte von den Anfängen bis ins 15. Jahrhundert befasste. Kugler vertraute ihm 1846 die Überarbeitung der zweiten Auflage des *Handbuchs* an, und von dieser geht etwa ein Zehntel auf Burckhardt zurück.

Zu Burckhardts Ergänzungen zählen auch zahlreiche Einschübe über die „moderne“ Architektur Italiens, also die Zeit vom 15. bis 18. Jahrhundert. Die Vorarbeiten hatten ihn im Sommer 1846 zu seiner ersten, lang ersehnten Italienreise veranlasst, und obwohl er schon achtundzwanzig Jahre alt war, hätte er sie ohne diese Verpflichtung damals wohl noch gar nicht angetreten. Erst in Italien erwachte seine Liebe zur Renaissance, die bis in seine letzten Tage anhielt (Abb. 54). So schreibt er im Februar 1847 an einen Freund:

Meine Phantasie aber ist die Schönheit, die mich in allen Gestalten mächtiger und mächtiger ergreift. Ich kann nichts dafür, Italien hat mir die Augen geöffnet, und seitdem ist mein ganzes Wesen lauter Sehnsucht nach dem goldenen Zeitalter, nach der Harmonie der Dinge, worüber mir die vorgeblichen „Kämpfe“ der Gegenwart ziemlich Schnurtz geworden sind<sup>5</sup>.

An die Stelle der Historie ist nun die spontane, überwältigende Anschauung getreten, das „goldene Zeitalter“ der Renaissance, deren Schönheit und Harmonie ihn über die Probleme der eigenen Zeit hinwegtrösten. Er kommt nicht mit weniger normativen Vorstellungen als Goethe, Quatremère oder Letarouilly nach Italien. Für die Neuauflage des *Handbuchs* muss er sich die gesamte Entwicklung von den Tempeln in Paestum bis ins späte 18. Jahrhundert aneignen, spürt jedoch, wie verfehlt es war, als „alter verrotteter Kulturhistoriker [...] alle Standpunkte und Epochen in ihrem Werthe gelten zu lassen“, wie er im August 1852 an Paul Heyse schreibt<sup>6</sup>: „Es ist für mich die höchste Zeit, von dem allgemeinen, falsch-objektiven Geltenlassen von Allem und Jedem endlich frei und wieder recht intolerant zu werden“. Und damit kommt er dem normativen Blick der Klassizisten noch etwas näher. Immer ausschließlicher ergreift die italienische Renaissance von ihm Besitz, und nachdem er zuvor noch von einer Kulturgeschichte des Mittelalters geträumt hatte, reift in Rom bei der Lektüre des Vespasiano de Bisticci noch im gleichen Jahr 1847 sein Plan einer Kulturgeschichte der Renaissance (Abb. 54). Wie Goethe geht es ihm nicht nur um die Kunst, sondern um das Leben eines Volkes, „das alle zeitweise Entartung überwindet“, und Elemente dieses Lebens findet er im Italien seiner Tage wieder. Anfang September 1847 gesteht er, nur in Rom wirklich glücklich zu sein, alle Kräfte im Einklang zu spüren:

[...] Ich weiss jetzt, dass ich ausserhalb Rom's nie mehr recht glücklich sein werde und dass mein ganzes Streben sich thörichterweise in dem Gedanken konzentrieren wird, wieder hinzukommen [...]. Ich könnte Dir in Rom verschiedene Stellen zeigen, [...] wo mich ohne besonderen 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 [...] <sup>7</sup>.

Mit eminenter künstlerischer Sensibilität begabt befreit er sich von Kuglerschen Vorurteilen und gelehrten Programmen und gibt sich seinen Eindrücken hin. Ausgerechnet auf dem Treppenhoch des Palazzo Farnese, der nicht zu seinen bevorzugten Bauten gehört, wird er vom Gefühl innerer Freude überrascht (Abb. 55). In seinen ersten römischen Briefen spricht er nur von Architektur, und als geborener Architekturhistoriker erweist er sich auch in seinen tektonisch aufgebauten römischen Zeichnungen (Abb. 56).

In seiner Bearbeitung des *Handbuchs* folgt er notwendigerweise Kuglers Systematik und geht chronologisch, nach Kunstlandschaften, Künstlern und Medien vor, und zu Letzteren gehörten auch Dekoration und Kunstgewerbe. Doch schon in den eingeschobenen Bemerkungen der Einleitung versucht er eine Ehrenrettung der Renaissance, versucht er, Kuglers allzu kategorische Verurteilung der sogenannten "abgeleiteten" Stile abzumildern. Kugler hatte in der "Vorbemerkung" zur „modernen“ Architektur geschrieben:

Die moderne Architektur beruht auf der Wiederaufnahme der antiken Bauformen, und zwar vorzugsweise der römischen, welche sich der erwachenden historisch-wissenschaftlichen Richtung zunächst darboten und welche mit den Bedürfnissen der neueren Zeit vorzugsweise übereinstimmen mussten, während man mit den Formen der griechischen Architektur erst seit wenigen Jahrzehnten bekannt geworden ist, diese auch, in ihrer einfachen Bestimmtheit, im ganzen ungleich weniger anwendbar sein konnten. Die moderne Architektur steht [...] ziemlich auf gleicher Stufe mit der römischen, d. h. sie entäußerte sich aller Vorzüge, die in der romanischen und in der germanischen Periode durch das Streben nach einer gesetzmäßig organischen Durchbildung des inneren Raumes, überhaupt des Gewölbes, errungen waren [...]. Wo sie uns in edlerer Ausbildung erscheint, da ist es gleichwohl zumeist nicht eine organisch sich entfaltende Bewegung, die das Ganze durchdringt, sondern eine mehr oder weniger geistreich erdachte, harmonisch gestaltete Dekoration, welche die architektonische Masse bedeckt <sup>8</sup>.

Noch ganz vom Stolz der Romantiker auf den nationalen, "germanischen" Stil der Gotik und ihre organische Gesetzmäßigkeit erfüllt, hatte Kugler die Renaissance-Architektur, deren Schönheit er nicht verkannte, als eine Oberflächenkunst gesehen, die sich mit der so viel strukturelleren Gotik nicht messen könne, als einen Rückfall in die Zeiten der Römer. Erstaunlicherweise erlaubte er jedoch seinem gerade aus Italien zurückgekehrten Schüler, unmittelbar anschließend an diesen Passus eine Lanze für die Architektur der Renaissance zu brechen:

Italien erscheint als die Wiege der modernen Architektur [...]. Hier fand sich die grösste Anzahl erhaltener Denkmäler des klassischen Altertums; doch nicht bloss dies äusserliche Verhältnis, sondern zugleich auch das innerliche, dass auch der Geist der Italiener während der gesamten Zeit des Mittelalters eine gewisse Verwandtschaft mit den früheren Bewohnern des Landes bewahrt hatte, war der Grund, dass sie zuerst und mit Entschiedenheit auf die Formen der antiken Architektur eingingen [...]. Die

ersten Unternehmungen zur Gestaltung und Ausbildung des modernen Architekturstils im fünfzehnten Jahrhundert bilden die eigentliche Blütezeit. Man bemüht sich, mit Selbstständigkeit die klassischen Formen aufzufassen und dies mit besonderer Rücksicht auf das von den antiken Gebäuden abweichende Ganze auszubilden, während sich später das Ganze vielmehr dem als unausweichliches Prinzip aufgenommenen antiken System fügen muss. Hätte die moderne Architektur diese Schritte des fünfzehnten Jahrhunderts verfolgt, hätte sie sich nicht durch die Regeln der antiken Schule blenden lassen, so würde sie sich ohne Zweifel zu einer noch eigentümlicheren Schönheit entwickelt haben [...]. Bedeutsam erscheint vorzugsweise die Palastarchitektur dieser Periode. Die architektonischen Massen werden kräftig und grossartig zusammengehalten, ohne sie durch eine aufgeklebte Scheinarchitektur zu etwas anderem zu gestalten, als was sie sein sollen. [...] Freilich ist dies nur eine Architektur des Äusseren, doch ist sie mehr als eine müssige Dekoration [...] <sup>9</sup>.

Burckhardt spricht hier nicht von Renaissance, sondern vom Beginn der gesamten nachmittelalterlichen Architektur in Italien und begründet den geringen Erfolg der Gotik in Italien mit der Präsenz der Antike und dem antiken Ursprung der mittelmeerischen Völker. Er sieht die Blütezeit in der Frührenaissance, die der Gotik noch näher stand, und beklagt das spätere Überhandnehmen des "antiken Systems". Florentiner Paläste wie den Palazzo Pitti, wo das antike Vokabular vor allem in Fenstern und Türen auftaucht, schätzt er am höchsten (Abb. 57).

Während der Arbeit am *Handbuch* wird ihm klar, wie wenig man noch über die italienische Kunstgeschichte wusste, und sein Plan einer Kulturgeschichte der Renaissance muss von Anfang an die Kunst mitumfasst haben. Nachdem er bereits 1842 einen Kunstführer durch Belgien publiziert und Kugler gewidmet hatte, entschliesst er sich in den frühen Fünfziger Jahren zum *Cicerone* und tut dies wohl nicht zuletzt, um sich selbst einen Überblick über die unübersehbare Menge italienischer Kunstwerke zu verschaffen, um die Kunstzentren Italiens selbst zu erwandern und sich durch eigene Anschauung ein konkreteres Bild zu vermitteln, als dies nördlich der Alpen durch Lektüre, Museumsbesuche oder Stiche möglich war.

Sein Vertrauen auf das eigene Urteil tritt im *Cicerone* noch deutlicher hervor. Im Gegensatz zu Kugler kritisiert er nun die Dekorationsfreudigkeit des Quattrocento und erkennt erst in der Architektur der Hochrenaissance ein Gleichgewicht zwischen den "Hauptformen" des Baukörpers und der Dekoration, also vor allem der Ordnungen:

Der phantastische Zug, der durch diese Zeit (des 15. Jahrhunderts) geht, drückt sich in der ganzen Kunst durch eine oft übermässige Verzierungs-lust aus, welche bisweilen auch in der Architektur die wichtigsten Rücksichten zum Schweigen bringt und scheinbar der ganzen Epoche einen wesentlich dekorativen Charakter gibt. Allein die bessern Künstler liessen sich davon nicht übermeistern; und dann hat auch diese Verzierungs-lust selber nach Kräften eine gesetzmässige Schönheit erstrebt; sie hat fast hundert Jahre gedauert, ohne zu verwildern, und ihre Arbeiten erreichen gerade um das Jahr 1500 ihre reinste Vollendung [...]. Die erste Periode der eigentlichen Renaissance reicht etwa von 1420 bis 1500 und kann als die Zeit des Suchens charakterisiert werden. Die zweite möchte das Jahr 1540 kaum erreichen; es ist die goldene Zeit der

modernen Architektur, welche in den größten Aufgaben eine bestimmte Harmonie zwischen den Hauptformen und der in ihre Grenzen gewiesenen Dekoration erreicht [...]. Auch die allerhöchste Begabung in einem Michelangelo, Palladio, Vignola, Alessi, Richini, Bernini, hat nicht hingereicht, um etwas in jeder Beziehung Mustergültiges hervorzubringen; von ihrem unvergleichlichen relativen Wert wird weiter die Rede sein<sup>10</sup>.

Burckhardt folgt seinem eigenen, vorher so kaum nachweisbaren Urteil, und sieht in der Zeit von 1500 bis 1540 die "goldene Zeit" der modernen Architektur. So unterscheidet er zwischen „mustergültigen“ Werken wie der Cancelleria, die damals noch als Werk Bramantes galt, oder Peruzzis Farnesina (Abb. 58) und dem „unvergleichlichen relativen Wert“, den er Michelangelos Kuppel von St. Peter zubilligt. Hält er auch immer noch an Kuglers grundsätzlicher Kritik des „Unorganischen“ fest, so mildert er sie unter dem Eindruck der Monumente doch deutlich ab:

An allen Enden offenbart sich der Hauptmangel dieses ganzes Stiles: 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 italienischen Festlande mit Ausnahme der Tempel von Paestum überhaupt nichts zu erwarten; er wird lauter abgeleitete und schon deswegen nur wenig organische Stile vorfinden. Ich glaube indes, dass es eine bauliche Schönheit gibt, auch ohne streng organische Bildung der Einzelformen; nur dürfen letztere nicht widersinnig gebildet sein, d. h. ihren Funktionen nicht geradezu widersprechen; es darf z. B. nicht das Schwere über das Leichte gesetzt, nicht das konstruktiv Unmögliche durch künstliche Mechanik erzwungen werden<sup>11</sup>.

Wie Kugler sieht auch der Burckhardt des *Cicerone* in der Rückkehr zum antiken Vokabular nur den äußeren Dekor von Bautypen, die sich während des italienischen Mittelalters herausgebildet hatten und mit der Antike nurmehr wenig zu tun hatten. Noch unmissverständlicher als im *Handbuch* betont er, dass die Architekten der Renaissance nicht den Baukörper, sondern nur die Formensprache von der Antike übernahmen:

Es wird bisweilen bedauert, dass Brunelleschi und Alberti nicht auf die griechischen Tempel statt auf die Bauten von Rom stießen; allein man vergisst dabei, dass sie nicht eine neue Kompositionsweise im einzelnen von dem Alterum verlangten; die Hauptsache brachten sie selbst mit, und zu ihrem Zweck passten gewiss die biegsamen römischen Formen besser<sup>12</sup>.

Am Anfang der Vorrede beschreibt er das ehrgeizige Ziel des *Cicerone*:

Die Absicht des Verfassers ging dahin, eine Übersicht der wichtigern Kunstwerke Italiens zu geben, welche dem flüchtig Reisenden rasche und bequeme Auskunft über das Vorhandene, dem länger Verweilenden die notwendigen Stilparallelen und die Grundlagen zur jedesmaligen Lokalgeschichte, dem in Italien Gewesenen aber eine angenehme Erinnerung gewähren sollte<sup>13</sup>.

Diesem Ziel ist er allerdings nicht ganz gerecht geworden. Man versetze sich nur in die Lage des „flüchtig Reisenden“ oder auch des „länger Verweilenden“ von 1855, der sich an Ort und Stelle das Wissenswerte über ein Monument und

seine Ausstattung mühsam zusammensuchen muss, im Falle von St. Peter sogar an siebenundzwanzig verschiedenen Stellen. Davon geht nur wenig über telegrammartig kurze Informationen hinaus und leitet selten zum wirklichen Kunstgenuss an oder stellt gar jene „Umriss“ dar, „welche das Gefühl des Beschauers mit lebendiger Empfindung ausfüllen könnte“, wie er wiederum in der Vorrede schreibt. Noch heute kann dies selbst den Kunsthistoriker, den er in der Vorrede überhaupt nicht anspricht, gelegentlich zur Verzweiflung bringen. Nicht umsonst sollte er später immer wieder die Unvollkommenheiten des Buches beklagen.

Die Beschreibung von St. Peter, eine der ausführlichsten, die Burckhardt im *Cicerone* der Architektur widmet, ist ein bezeichnendes Beispiel<sup>14</sup>. Der Leser muss sich erst durch eine Reihe mehr oder weniger treffender Beobachtungen und Informationen hindurchkämpfen, bevor er auf die begeisterte und begeisternde Beschreibung der Kuppel und schließlich auch des gesamten Innenraumes trifft (Abb. 59). Allerdings werden für den Raumeindruck entscheidende Faktoren wie die grandiosen Verhältnisse, die abgeschrägten Pfeiler von Bramantes Kuppelraum oder der triumphale Rhythmus der korinthischen Ordnung kaum gewürdigt, wird der Raumeindruck nur metaphorisch, als „geheimnisvoll Schwebendes“ erwähnt. Eine ähnliche Ohnmacht, den Raumeindruck sprachlich zu evozieren, spürt man auch in der rekonstruierenden Beschreibung des Pantheon oder des Hofes der Cancelleria, wo er zwar ausführlich von der Zahl der Säulen in den beiden Untergeschossen spricht, aber ohne weitere Charakterisierung mit den Worten endet: „Der wunderbare Eindruck des Hofes macht jedes weitere Wort überflüssig“<sup>15</sup>. Im Unterschied zu seinen Beschreibungen figürlicher Werke fehlen ihm noch die Mittel einer architekturhistorischen Analyse, um die sich dann sein Schüler Wölfflin in *Renaissance und Barock* so erfolgreich bemühen wird<sup>16</sup>, und so klagt er in dem Brief an Kugler, der auf die Vorrede des *Cicerone* folgt, dass „die Notwendigkeit des gedrängten Aufzählens und die Gleichartigkeit der Kunstwahrnehmungen mich zu manchen leblosen Stellen und zu einigen stereotypen Ausdrücken gezwungen hat“, den lobenden Epitheta „einer etwas bejahrten ästhetischen Sprache“<sup>17</sup>. Und in der Vorrede gesteht er, der *Cicerone* erhebe „keinen Anspruch, den tiefsten Gedanken, die Idee eines Kunstwerks zu verfolgen und auszusprechen. Könnte man denselben überhaupt verfolgen, so wäre die Kunst überflüssig [...]“<sup>18</sup>. Noch 1874 erklärt er in einer Vorlesung:

Kunst [...] ist das Ungesprochene als solches, das was eben in Formen und Tönen lebt, weil es im Worte nicht leben könnte: deshalb ist von dem wahren Mysterium des einzelnen Kunstwerks nie zu reden [...]<sup>19</sup>.

Wie kohärent und überzeugend ihm die Charakterisierung der einzelnen Kunstwerke und Künstler im *Cicerone* auch immer gelungen sein mag: Innovativ sind nicht so sehr die Systematik und die ordnende Bewältigung des riesigen Materials als vielmehr Burckhardts sensibles, scharfes und oft auch ganz unvoreingenommenes Auge. In keiner früheren Beschreibung von St. Peter findet sich eine vergleichbare Fülle von neuen Beobachtungen. Man erlebt,

wie er den Raum betritt und das zuvor Gelesene, Bedachte und Diskutierte überprüft und sich rasche Notizen macht, wie er jedes Detail auf sich wirken lässt, um dann zu einem zustimmenden oder kritischen Urteil zu gelangen, und wie er dort, wo sein Auge das harmonische Ganze vermisst, überlegt, wie das ursprüngliche Projekt ausgesehen haben könnte. Dieses bewusste, wissende und zugleich kreative Sehen und diese rekonstruierende Vorstellungskraft sind gerade dem Architekturhistoriker unerlässlich, der es ja nur selten mit einem einheitlich ausgeführten Projekt zu tun hat. Kein früherer Autor hat dem eigenen Urteil eine ähnliche Rolle zugemessen. Auch dabei verhielt er sich letztlich weniger normativ, als häufig behauptet wird. Er ließ das Monument zunächst auf sich wirken und entschied erst dann und häufig sogar ohne die Gründe zu nennen, ob ihm die Kuppel von St. Peter besser gefiel als die Außengliederung des Baukörpers oder Santa Croce als der wenig spätere Florentiner Dom. Er gab zwar der Renaissance den Vorzug, wollte aber auch Kunstwerke anderer Epochen unabhängig von ihrem jeweiligen Stil aus ihrer eigenen Gesetzlichkeit heraus verstehen.

In der Nachfolge Kuglers hatte er sich im *Handbuch* ausschließlich auf die Form konzentriert und war allenfalls flüchtig auf die Bauherren, die Funktionen und das Leben in den Bauten eingegangen. Auch im *Cicerone* bekennt er sich ausdrücklich zu dieser Einschränkung und bemerkt etwa bei der Erörterung des Hauses der römischen Antike: „Die Ermittlung der einzelnen Räume des Hauses und ihrer Bestimmung gehört der Archäologie an; wir haben nur mit der künstlerischen Gestalt der erhaltenen Gebäude zu tun“<sup>20</sup>. Noch im Jahre 1875 blieb die reine Stilgeschichte seine bevorzugte Methode: „[...] ich wollte diejenigen Studien machen, durch welche ich im Stande wäre, das Docieren der Kunstgeschichte zu einer reinen Geschichte der Style und der Formen auszubilden [...]“<sup>21</sup>.

Diese Beschränkung auf die Formen kann ihm als Kulturhistoriker nicht immer leicht gefallen sein, war im *Cicerone* aber wohl schon aus Platzgründen unvermeidlich: Nur durch Konzentration auf die Form und durch vergleichendes Sehen konnte er tiefer in das Geheimnis der italienischen Kunst eindringen. Was Winckelmann für die Antike und Kugler für die mittelalterliche Architektur geleistet hatte, versuchte er für die gesamte Kunst Italiens. Genau hier wird dann sein Meisterschüler Wölfflin anknüpfen, um das vergleichende Sehen zu einem noch objektiveren und wissenschaftlich präziseren Instrument zu entwickeln<sup>22</sup>.

Doch im Gegensatz zu Wölfflin konnte Burckhardt auf die Kulturgeschichte niemals verzichten. Um 1862/63, sieben Jahre nach Erscheinen des *Cicerone*, schrieb er den größten Teil der *Geschichte der Architektur*, die an die *Kultur der Renaissance in Italien* anschließen und sich in einer Geschichte der Malerei und Plastik der Renaissance fortsetzen sollte (Abb. 60)<sup>23</sup>. Bekanntlich hat er sie nie ausformuliert und 1868 resigniert als Teil von Kuglers vielbändiger Architekturgeschichte erscheinen lassen, obwohl die Methode eine völlig andere war und, im Gegensatz zu jener des *Cicerone*, bis heute höchste Aktualität bewahrt hat<sup>24</sup>. Er schreibt nun ein kulturhistorisches Quellenwerk, stützt

sich dabei auf seine früheren Seherfahrungen und wirft Fragen auf, die keiner vor ihm gestellt hatte und die uns heute mehr denn je beschäftigen. Da gibt es Kapitel über die unterschiedliche Baugesinnung der Florentiner, anderer Städte und einzelner Gewaltherrscher, über das Wechselverhältnis von Bauherrn, Dilettanten und Baumeistern, über die Wurzeln der Renaissance in der Proto-renaissance und in der Gotik, über das Vitruvstudium und die Theoretiker, über das Baumodell und verschiedene Bautypen. Die Bautypen bleiben nicht auf Kirche, Palast und Villa beschränkt, sondern umfassen auch Klöster, Hospitäler, Brücken, Festungen, Gärten und die Stadtplanung. Unter der Überschrift „Dekoration“ behandelt er im zweiten Teil sowohl den architektonischen Dekor im engeren Sinne als auch die gesamte Ausstattung – von Grabmälern und Altären bis hin zu Fußböden, Holzdecken, von der dekorativen Ausstattung durch Fresken, Stuck und Fassadenmalerei bis hin zu Goldschmiedearbeiten und ephemeren Dekor. Er verzettelt dazu nicht nur den gesamten Vasari auf Tausenden von Blättchen, sondern auch alle die zahllosen historischen Quellen, die er für die Kultur der Renaissance gesammelt hatte und die in Italien viel reichlicher flossen als in Nordeuropa. Es war ihm zeitlich allerdings nicht möglich, eigene Archivstudien zu den einzelnen Bauten und Meistern durchzuführen, und er konnte auch noch nicht auf die unzähligen Publikationen von Archivalien, Architekturzeichnungen und Bauaufnahmen zurückgreifen, die dann unser Bild von Bauten wie St. Peter oder der Cancellaria so grundlegend verändert haben. Er zitiert oder paraphrasiert die Quellen so treffend, dass er oft nur eines kurzen resümierenden Kommentars im Telegrammstil bedarf, um der Architekturgeschichte neue Wege zu weisen. Ja, er schwingt sich nun sogar zum Verteidiger des einst von ihm selbst kritisierten „abgeleiteten“ Stiles der Renaissance-Architektur auf und schreibt am Beginn des Kapitels über den Sakrallbau:

Es ist ein Aberglaube, dass ein eigener sacraler Baustyl (den ja auch die rohen Urvölker haben) einem Volke oder einer Culturperiode eine größere Ehre bringen, als ein abgeleiteter Styl. Natürlich kann letzterer die Scheidung zwischen sacralen und profanen Formen nicht mehr durchführen, ja die altchristliche Baukunst hatte ausser den Formen sogar die Baustücke von den heidnischen Bauten entlehnt. Der abgeleitete Styl aber als Raumstyl hat ein Recht auf die Formen der vor ihm dagewesenen organischen Style und soll sie nach seinem Bedürfnisse aufbrauchen, wobei ihn sein Genius führen wird<sup>25</sup>.

Hatte er noch im *Cicerone* lediglich den Aussenbauten der Renaissance einen hohen Rang zuerkannt, so spricht er nun erstmals vom „Raumstil“ der Renaissance, den er grundsätzlich von den „organischen“ Stilen unterscheidet:

Der Raumstil, den das neue Weltalter in der Baukunst mit sich führt, ist ein excludierender Gegensatz der organischen Stile [...]. Die organischen Style haben immer nur Einen Haupttypus, der griechische den oblongen rechtwinkligen Tempel, der gotische die mehrschiffige Kathedrale mit Frontthürmen. Sobald sie zur abgeleiteten Anwendung, namentlich zu kombinierten Grundtypen übergehen, bereiten sie sich vor, in Raumstyle umzuschlagen. Der spätrömische Styl ist schon nahe an diesem Übergang und entwickelt eine bedeutende Raumschönheit, die dann im byzantini-

schen, romanischen und italienisch-gothischen Styl in ungleichem Grade weiterlebt, in der Renaissance aber ihre volle Höhe erreicht<sup>26</sup>.

Mag diese Unterscheidung für den griechischen Tempel vertretbar gewesen sein, so leuchtet sie für die Typenvielfalt des gotischen Sakralbaus, die doch jene der Renaissance unmittelbar vorbereitet, schwerlich ein und ist letztlich wieder nur als Relikt der Kuglerschen Lehre verständlich. Doch erkennt Burckhardt nun im Raum erstmals eine ästhetische Kategorie, die erst nach dem Mittelalter ihre höchste Ausformung erreichte. Allerdings ist bisher keine Interpretation seiner Feder aufgetaucht, die den neuen Begriff rechtfertigt oder ausfüllt. Er mag Räume in seinen Vorlesungen analysiert haben, aber unter "Raum" noch nicht jene Dimension verstanden haben, die dann in den neueren Interpretation Bramantes, Raffaels oder des Barock eine so beherrschende Rolle spielt. Jedenfalls ebnete er den Weg für eine umfassendere Interpretation der nachmittelalterlichen Architektur, als sie bisher möglich gewesen war<sup>27</sup>.

## II. *Heinrich Wölfflin*

Kurz vor dem Ende des ersten Weltkriegs bringt Wölfflin in einem Tagebucheintrag sein Grundanliegen in konzentrierter Form zum Ausdruck:

In jedem Baum, jedem Ast das Gesetzliche empfinden: Die Wohltat dieser Schönheit. Bedrängt von den Stürmen des Lebens kann der Mensch durch eine Blume, einen Zweig mit seiner stillen Formenmusik beruhigt werden. Nordisch nun ist es, die lose Ordnung fühlen: wie die Blätter stehn im Ast, wie die Vögel sitzen als Schwarm<sup>28</sup>.

Wie Burckhardt sucht er einen Ausgleich zur problembelasteten eigenen Zeit. Die sichtbare Natur und die visuellen Künste berühren ihn ebenso unmittelbar wie die Musik, der er solche Eindrücke zuerst verdankte. Doch gibt er sich nicht mit der sinnlichen Erfahrung und dem seelischen Erlebnis zufrieden, sondern sucht wie Goethe und mit noch naturwissenschaftlicherem Ehrgeiz und kühlerem Blick als der reife Burckhardt nach der Gesetzlichkeit jedes Phänomens. Auch schaut sein nordeuropäisches Auge weniger idealisch als das eines Italieners und genießt auch eine lockere Komposition. All das kündigt sich schon in einem Brief des Zwanzigjährigen an die Eltern an, als er bei Burckhardt hört, aber noch nicht weiß, welchen Weg er beschreiten soll (Abb. 61):

Meine Stärke beruht nicht im kalten, abstrakten Denken, die philosophische Spekulation ist nicht meine Sache, aber zu der Aufgabe [...], die Ergebnisse der Philosophie mit dem Bedürfnis des Gemüts zu versöhnen, dazu fühl ich mich schon befähigt und die Rechte der Religion und des Idealismus in unserer materialistischen Zeit hochzualten, ist sicher eine schöne Aufgabe. Wenn dem Historiker sich immer wieder die Frage aufdrängt, wozu alle die Arbeit? So kann der Philosoph darauf mit den Worten Kants antworten: „Wenn ich einige Menschen edler gemacht habe, so habe ich nicht umsonst gelebt“<sup>29</sup>.

Und 1887 schreibt er:

Das Höchste entsteht da, wo der Mensch unhistorisch wird, einen abschließenden

Horizont gewinnt. Kunst und Religion sind solche abschließende Tätigkeiten. Sie erzeugen sich gegenseitig. Die Religion macht produktiv, und die Kunst religiös. ... Die Hauptsache ist immer die Wirkung des Kunstwerks auf den Menschen, das Entzünden einer entgegenkommenden Phantasie<sup>30</sup>.

Offenbar begegnete er Burckhardts Universalgeschichte mit der Skepsis dessen, der Nietzsches „Vom Nutzen und Nachteil der Geschichte für das Leben“ gelesen hatte, und studierte nicht Kunstgeschichte bei Burckhardt, sondern Philosophie in München. Seiner Dissertation von 1886 gab er den anspruchsvollen Titel „Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur“<sup>31</sup>. In diesem schon wegen seiner an Goethe und Nietzsche geschulten sprachlichen Prägnanz noch heute lesenswerten Text will er über Burckhardt hinaus, sucht ein noch unmittelbareres Verhältnis zum Kunstwerk und dieses von allem historischen Ballast befreien. Gewiss war er schon vom „l'art pour l'art“ Théophile Gautiers, Flauberts, Baudelaires und Mallarmés inspiriert, hatte in Hildebrandt und Fiedler jedoch noch keine Gesinnungsgenossen entdeckt.

Wie ist es möglich, dass architektonische Formen Ausdruck eines Seelischen, einer Stimmung sein können? Ueber die Tatsache darf kein Zweifel sein. Nicht nur bestätigt das Urteil der Laien aufs entschiedenste, dass jedes Gebäude einen bestimmten Eindruck mache, vom Ernststen, Düstern bis zum Fröhlich-Freundlichen – eine ganze Skala von Stimmungen, sondern auch der Kunsthistoriker (und dabei denkt er gewiss auch an Burckhardt) trägt kein Bedenken, aus ihrer Architektur Zeiten und Völker zu charakterisieren [...] <sup>32</sup>.

Ausgehend von den Erkenntnissen der Einfühlungs-Psychologie, aber auch der Physiologie des Auges stellt er fest:

Unsere leibliche Organisation ist die Form, unter der wir alles Körperliche erfassen [...]. Körperliche Formen können charakteristisch sein nur dadurch, dass wir selbst einen Körper besitzen. [...] Die Formen werden uns bedeutend dadurch, dass wir in ihnen den Ausdruck einer fühlenden Seele erkennen <sup>33</sup>.

Die Geschichte der Kunst ist ein nicht umkehrbarer, biologisch notwendiger Prozess:

Man kann die Beobachtung machen, dass Völker je älter sie werden, desto rascher in ihrer Architektur anfangen zu atmen, sie werden aufgeregt. Wie still und ruhig laufen die Linien des alten dorischen Tempels: alles noch breit und langsam-gemessen. – Dann im Jonischen schon eine raschere Beweglichkeit, man sucht das Schlanke und Leichte, und je mehr die antike Kultur ihrem Ende nahe kam, desto mehr verlangte sie eine fieberhafte beschleunigte Bewegung <sup>34</sup>.

Und eine ähnliche Gesetzlichkeit trennt für Wölfflin die italienische von der nordeuropäischen Kunst:

Wer verkennt in der italienischen Gotik die nationale Vorliebe für weite, ruhige Verhältnisse und umgekehrt – herrscht im Norden immer wieder die Lust am Hohen und Getürmten? Man könnte fast sagen, der Gegensatz von südlichem und nördlichem Lebensgefühl sei ausgedrückt in dem Gegensatz der liegenden und stehenden Proportionen. Dort Behagen im ruhigen Dasein, hier rastloses Fortdrängen. In der

Geschichte der Giebelverhältnisse zum Beispiel möchte man die ganze Entwicklung der Weltanschauungen wiederfinden [...]. Man sehe sich jene schlanken Menschen an, wie sie uns auf Gemälden der Zeit entgegentreten; wie ist da alles gestreckt, wie ist die Bewegung so zierlich-steif, jeder einzelne Finger wie gespreizt! Was Wunder, wenn die Architektur auch scharf und spitz in die Höhe geht und die würdige Ruhe vergisst, die den romanischen Bauten eigen ist [...]. Ob aber nun die physische Geschichte des menschlichen Körpers die Formen der Architektur bedingt oder von ihr bedingt ist, das ist eine Frage, die weiter führt, als wir hier zu gehen beabsichtigen<sup>35</sup>.

Zweifellos wiederum inspiriert von Burckhardt exemplifiziert er im folgenden Jahr 1887 die Überlegungen der "Prolegomena" in seiner Habilitationsschrift *Renaissance und Barock* ausschliesslich an der Architektur, und dabei geht es ihm in erster Linie darum nachzuweisen, dass den Veränderungen des römischen Barock gegenüber der Renaissance eine Gesetzmäßigkeit zugrunde lag: „Meine Absicht war, die Symptome des Verfalls zu beobachten, und in der "Verwilderung und Willkür" das Gesetz zu erkennen, das einen Einblick in das innere Leben der Kunst gewährte“<sup>36</sup>. Und rückblickend bemerkt er 1942:

Was mich bei dem Stoff anzog, war die relativ leichte Möglichkeit, Formentwicklungen exakt zu beobachten, in der Willkür, die man dem Barock gemeinhin nachsagte, das bestimmte künstlerische Gesetz zu suchen [...]. (Burckhardts) "Architektur der Renaissance in Italien" hat mich am meisten gefördert, mehr als seine gelegentlich gehörten Vorlesungen über Kunstgeschichte, mit denen ich als Lernender nicht viel anzufangen wußte<sup>37</sup>.

Diese Äußerung ist umso erstaunlicher, als ja Burckhardt viel mehr an der Form als an der Typologie gelegen war. Obwohl Wölfflin Gurlitts vorurteilsfreie *Geschichte des Barockstils in Italien* gerade kennen gelernt hatte, geht sein normatives Denken noch weit über Burckhardt hinaus. Der Barock ist ihm eine letztlich böse Macht, die das Goldene Zeitalter zerstört, ist die Endphase eines naturgegebenen Zyklus, den er sich letztlich noch ähnlich wie Cicero und Vasari als Abfolge von Keim, Blüte und Verfall vorstellt. So gibt es für ihn wie noch in der heutigen stark von diesen Vorstellungen Wölfflins geprägten Archäologie einen antiken Barock; und so spürt er, der gewiss Nietzsches Polemik gegen Wagner verfolgt hatte, im "ertrinken – versinken – unbewusst – höchste Lust" des "Tristan" eine Verwandtschaft mit dem italienischen Barock. Dessen Keim sieht er in Raffaels "Heliodor", doch wie schon für Burckhardt und frühere Klassizisten bleibt Michelangelo der eigentliche Sündenbock. Wölfflin übernimmt zwar die meisten Begriffe von Burckhardt, verbindet sie jedoch zu diametralen Paaren wie malerisch – linear, flächig; Raum, Ruhe – Bewegung usf. und vergleicht typologisch verwandte Monumente beider Stile. Er verzichtet auf historische Reflektion und sieht, ganz im Sinne Hegels, im "barocken Kunstgeist" eine Macht, die diese Wirkungen hervorgebracht hat. Er schaut noch genauer als Burckhardt und zeigt die überindividuelle Entwicklung am eindringlichsten im Vergleich von Giacomo della Portas Fassade des "Gesù" mit Vignolas wenig früherem Projekt (Abb. 62, 63)<sup>38</sup>. Bei Vignola spürt er wohlthuende Klarheit, Ruhe und Eigenständigkeit, bei della Porta Vereinfachung und gewollte Zufälligkeit, die Unterjochung des

einen Teils unter den anderen und bedrückenden Ernst. Hinter Giacomo della Porta weiß er natürlich Michelangelo, und deshalb muss sein Barock schon mit dem "Ricetto" der Laurenziana beginnen. Dass in Portas Fassade der Auftraggeber, Kardinal Alessandro Farnese, triumphiert und der beginnende Absolutismus in der Fassade des Gesù einen noch unmittelbareren Ausdruck findet als in dem von Vignola für den selben Bauherrn errichteten Kastell von Caprarola, interessiert ihn nicht. Wölfflin ist auch viel weniger Architekturhistoriker als Burckhardt und schenkt dem Grundriss, dem Innenraum, den Ordnungen und der Konstruktion kaum Beachtung.

War die Architektur und insbesondere jene der Renaissance Burckhardts große Liebe, so dient sie Wölfflin vor allem, um seine Theorien auf möglichst objektive Weise zu exemplifizieren. In seinen späteren Schriften spielt sie eine immer geringere Rolle, seine Beschreibungen werden matter. Wie Burckhardt hat er in den Niederländern ein neues Verhältnis zur Kunst des 17. Jahrhunderts gefunden und das normative Denken weitgehend überwunden. Doch seine Architekturanalysen zehren nun von früheren Eindrücken und sind nach wie vor in die Zwangsjacke von Begriffspaaren gepresst. So passt etwa die Beschreibung der Fassade von Sant'Andrea della Valle in den Grundbegriffen von 1915 eher auf eine oberbayerische Kirche<sup>39</sup>.

Für die Architekturgeschichte war nur der junge Wölfflin fruchtbar. Er wächst aus Burckhardt und dem naturwissenschaftlichen Denken seiner Zeit hervor, eröffnet jedoch durch seine eminente Fähigkeit zur Empathie, ja schon durch sein rein körperliches Identifizierungsvermögen mit den Bauten einen neuen Zugang zur Architektur, ohne den auch Riegls Analysen schwer denkbar wären. blieb er auch letztlich ein Romantiker, so bewegte er sich in seiner ausschliesslichen Konzentration auf die reine Form und seine Meisterschaft der Formanalyse jedoch in eine ähnliche Richtung wie die Vertreter der gegenstandslosen Kunst und erlebte nicht umsonst im Berlin der Jahre vor dem ersten Weltkrieg seine grössten Triumphe<sup>40</sup>.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> F. Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte aller Zeiten und Völker*, Stuttgart, 1842.

<sup>2</sup> W. Rehm, *Jacob Burckhardt und Franz Kugler*, in "Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde" 41 (1942), S. 163.

<sup>3</sup> Kugler, *Handbuch*, 1842 (wie Anm. 1), S. 133.

<sup>4</sup> J. Burckhardt, *Der Cicerone: eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens; Architektur und Skulptur*, hg. B. Roeck, C. Tauber, in J. Burckhardt, "Werke Kritische Gesamtausgabe", I, München, 2001.

<sup>5</sup> J. Burckhardt, *Briefe...*, III, Basel, 1955, S. 54-55.

<sup>6</sup> Ebd., S. 161.

<sup>7</sup> Ebd., S. 36-37; M Ghelardi, *Une promenade à Rome en compagnie de Stendhal et de Burckhardt*, in "Relire Burckhardt", Paris, 1997, S. 95-97.

<sup>8</sup> Kugler, *Handbuch* 1842 (wie Anm. 1), S. 628.

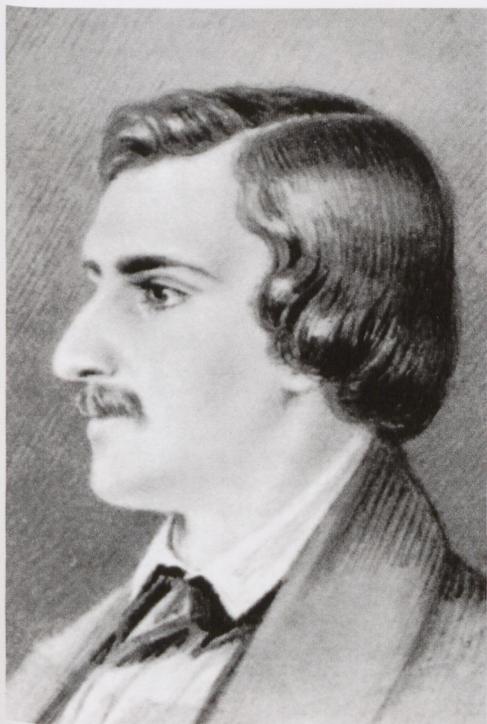
<sup>9</sup> Id., *Handbuch* 1847, S. 629.

<sup>10</sup> Burckhardt, *Der Cicerone* 2001 (wie Anm. 4), S. 144-145; C. Tauber, *Jacob Burckhardts „Cicerone“ Eine Aufgabe zum Genießen*, Tübingen, 2001.

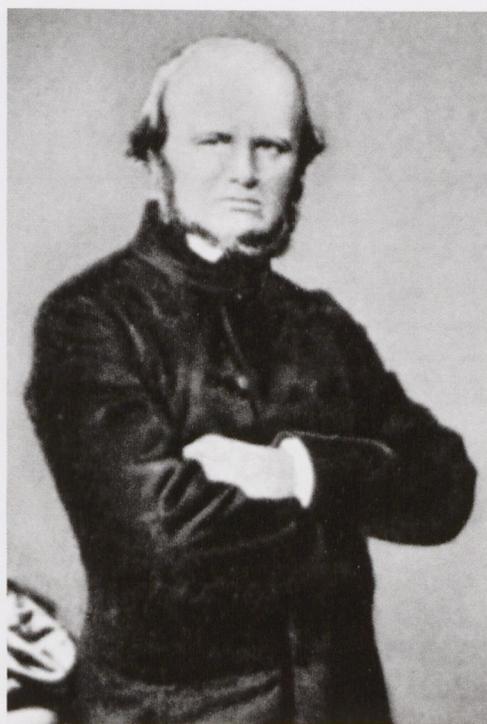
<sup>11</sup> Ebd., S. 146.

<sup>12</sup> Ebd., S. 144.

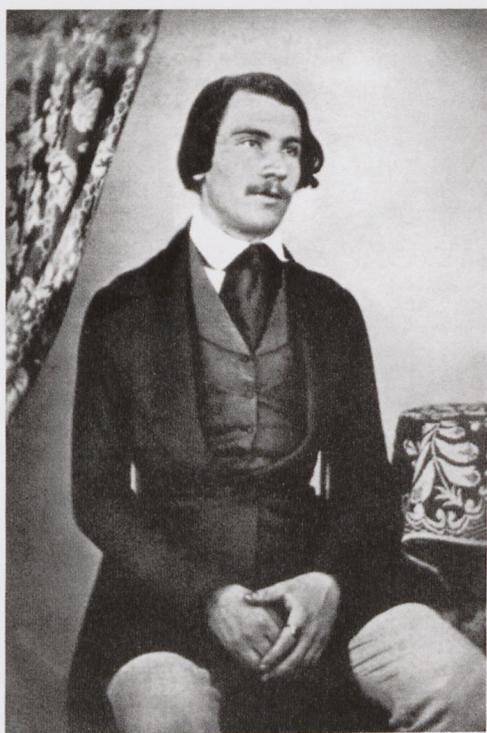
- <sup>13</sup> Ebd., S. 3.
- <sup>14</sup> Ebd., S. 271-275.
- <sup>15</sup> Ebd., S. 248-249.
- <sup>16</sup> Siehe Anmerkung 36, S. 9.
- <sup>17</sup> Burckhardt, *Der Cicerone*, S. XIX.
- <sup>18</sup> Ebd., S. 4.
- <sup>19</sup> Tauber, *Jacob Burckhardts „Cicerone“* 2001 (wie Anm. 10), S. 101.
- <sup>20</sup> Burckhardt, *Der Cicerone* 2001 (wie Anm. 4), S. 54.
- <sup>21</sup> Id., *Briefe* 1955 (wie Anm. 5), VI, S. 34.
- <sup>22</sup> Siehe Anmerkung 36, S. 11-12.
- <sup>23</sup> J. Burckhardt, *Die Kunst der Malerei in Italien*, hg. C. Tauber, München, 2003.
- <sup>24</sup> Id., *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, hg. M. Ghelardi, in J. Burckhardt, "Werke Kritische Gesamtausgabe", V, München, 2000.
- <sup>25</sup> Ebd., S. 42.
- <sup>26</sup> Ebd., S. 44.
- <sup>27</sup> J. Burckhardt, *Ästhetik der bildenden Kunst*, hg. P. Ganz, in J. Burckhardt, "Werke Kritische Gesamtausgabe", X, München, 2000, S. 30-32, 38-41.
- <sup>28</sup> H. Wölfflin, *Autobiographie, Tagebücher und Briefe*, hg. J. Gantner, Basel, 1984, S. 307.
- <sup>29</sup> M. Lurz, *Biographie einer Kunsttheorie*, Worms, 1981, S. 266; H. W. Goldhammer, *Heinrich Wölfflin an intellectual biography*, Ph.D. Dissertation Berkeley 1981, als Photokopie publiziert 1990.
- <sup>30</sup> H. Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München, 1986, S. 118-119.
- <sup>31</sup> Ebd., S. 10.
- <sup>32</sup> Ebd., S. 20.
- <sup>33</sup> Ebd., S. 30.
- <sup>34</sup> Ebd., S. 27. Offensichtlich hielt er die ionische Ordnung für die spätere.
- <sup>35</sup> Ebd., S. 40.
- <sup>36</sup> H. Wölfflin, *Renaissance und Barock*, München, 1888; 3. Auflage: München 1908, S. V.
- <sup>37</sup> Wölfflin, *Autobiographie* 1984 (wie Anm. 28), S. 1.
- <sup>38</sup> Wölfflin, *Renaissance und Barock* 1908, S. 77-80.
- <sup>39</sup> H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München, 1915, 16. Auflage: Basel/Stuttgart 1979, S. 88-89.
- <sup>40</sup> Tilmann Buddensieg verdanke ich die Mitteilung, dass auch Peter Behrens zu seinen Verehrern gehörte.



52



53



54

52. Jacob Burckhardt um 1843

53. Franz Kugler um 1850

54. Jacob Burckhardt um 1847



55



56



57

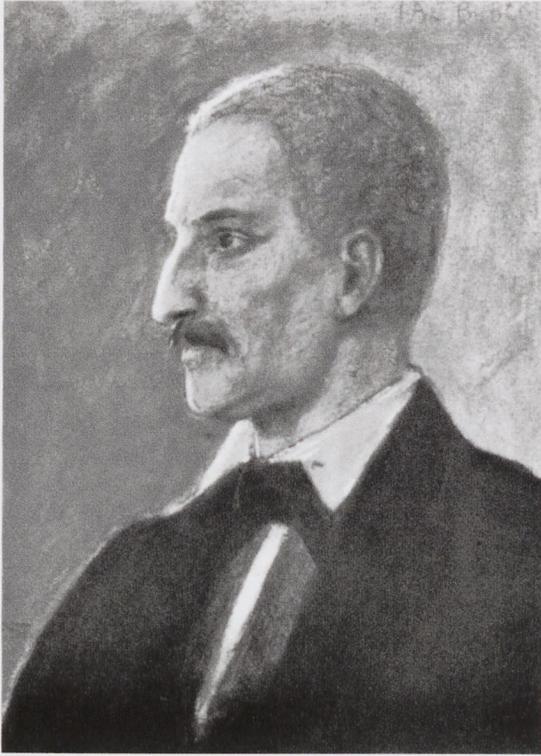


58



- 55. Palazzo Farnese,  
Treppenhaus
- 56. Jacob Burckhardt,  
Ansicht des Kapitols
- 57. Florenz, Palazzo Pitti
- 58. Farnesina
- 59. St. Peter, Kuppel

59



60



60. E. Stückelberg, unvollendetes Porträt  
Jacob Burckhardts um 1860  
61. Heinrich Wölfflin um 1885