

**Zeitschrift:** Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde  
**Herausgeber:** Historische und Antiquarische Gesellschaft zu Basel  
**Band:** 41 (1942)

**Artikel:** Jacob Burckhardt und Franz Kugler  
**Autor:** Rehm, Walther  
**Kapitel:** III  
**Autor:** [s.n.]  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-115349>

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 16.01.2026

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

## III.

Sofort nach Beendigung der Arbeit am „Handbuch der Geschichte der Malerei“, vermutlich im Juni 1847, wendete Burckhardt sich der noch verbleibenden restlichen Aufgabe zu, der Durchsicht und Vervollständigung des „Handbuchs der Kunstgeschichte“. Kuglers Vorwort datiert vom 15. September, das Burckhardts aus Berlin vom Oktober 1847 (eine kleine Vorausdatierung, denn Burckhardt verließ Berlin nachweislich am 30. September und traf am 10. Oktober in Rom ein). Er berechnet hier die beigefügten Zusätze etwa auf den zehnten Teil des Ganzen, und betont, daß er sich dabei an den Maßstab und die Darstellungsweise der ersten Auflage nach Kräften zu halten gesucht habe<sup>100</sup>. In der Tat tritt in diesen Zusätzen das eigentliche Temperament des Bearbeiters nicht so deutlich heraus wie in der von ihm geleisteten Neufassung der Malerei-Geschichte. Das liegt zumeist wohl an dem außerordentlich weitgespannten Rahmen des Werks, das nichts geringeres als eine Weltkunstgeschichte im Grundriß sein wollte, und an der damit verknüpften Tatsache, daß Kugler und nach ihm Burckhardt für weite Strecken, besonders für die ganze außereuropäische Kunst nicht aus eigener Anschauung urteilen konnten, sondern auf die Publikationen und Darstellungen anderer, meist englischer und französischer Forscher angewiesen waren. Zudem blieb infolge des außerordentlich gedrängten Darstellungsstils nur wenig Raum, die eigene Ansicht deutlicher sprechen zu lassen. Und dann trug dieses Werk vielleicht am stärksten das Gepräge seines Schöpfers. Es war der erste kühne Wurf des Universalkunsthistorikers Kugler, wohl dessen Lieblingsbuch, das er denn auch später, in der dritten Auflage, 1856, wieder selbst in die Hand nahm, freilich ohne die Umarbeitung ganz vollenden zu dürfen. Auch hier bedurfte es nach dem Tod des Verfassers, 1858, der Mithilfe Burckhardts.

Das „Handbuch der Kunstgeschichte“ gibt das Neue in der Auffassungs- und Darstellungsweise Kuglers, seine Fähigkeit zur überschauenden Gliederung weiterer Räume und zur Beherrschung beträchtlicher Stoffmassen besonders deutlich zu erkennen. Der Bearbeiter hat sich, im Unterschied zum Malerei-

<sup>100</sup> So auch noch später bei Roth, Aktenstücke S. 44. -- Zur Arbeit am Handbuch der Kunstgeschichte: Briefe an Kinkel a. a. O. S. 140, 146; und der bei Schulenburg a. a. O. bei S. 240 faksimilierte Brief Kuglers an Duncker vom 19. 5. 1847, in dem dieser schreibt, Burckhardt werde in etwa vier Wochen mit der Geschichte der Malerei fertig sein und dann sich sofort an das Handbuch machen.

Handbuch, wirklich nur auf „Zusätze“ beschränkt und nirgends tiefer in die Anlage und den Bau des Ganzen eingegriffen. Nur so ist es zu erklären, daß binnen knapp eines Vierteljahrs die erforderliche Arbeit bewältigt war. Man möchte bezweifeln, daß sie dem jungen Gelehrten eine sonderliche Befriedigung gewährt habe, er war hier doch zu stark in eine unvermeidbare Systematik hineingezwungen; er konnte nur eine, freilich meisterlich angelegte Straße noch einmal rasch verfolgen, aber nur sehr selten sein eigenes Gefühl in dieser fast erdrückenden, wenn auch beherrschten Stoffsammlung sprechen lassen.

Die Hand Burckhardts wird, abgesehen von einigen Einschüben in die Darstellung der mexikanischen Kunst, sichtbar erst im 5. Kapitel (Die Kunst bei den alten Völkern des westlichen Asiens). In ihm erweitert er den die Denkmäler von Assyrien und Babylon behandelnden Abschnitt um zwei Paragraphen, § 4 (Die neuern Entdeckungen in der Gegend von Ninive) und an Hand der neuen ausländischen Literatur § 5 (Styl der assyrischen Plastik, S. 71—76). Hier versucht Burckhardt, auf Grund des bis dahin bekannt gewordenen Denkmälerbestands, die assyrische Plastik in ihrer Eigenart zu fassen, sie von der ägyptischen abzuheben und sie als Vorstufe der persischen Plastik zu begreifen. Er tut es genau, sachlich, mit bemerkenswertem Willen, sich dem fremden Kunstausdruck objektiv zu nähern, auch hier das Stilbild zu gewinnen, wie zuvor etwa schon in dem Brockhaus-Artikel „Indische Kunst“ (VII, 423—425). Dem Abschnitt: Die Kunst unter den Phöniziern (76—79) fügt Burckhardt die Beschreibung zweier Baudenkmäler bei (S. 78—79), von denen er das eine, den Turm der Riesen auf der Insel Gozzo bereits schon früher nach Gailhabaud bearbeitet hatte<sup>101</sup>; das andere ist der Bau Hagar-Chem auf Malta.

Ebenfalls neu ist der Abschnitt E: Die Kunst der kleinasiatischen Völker (S. 97—102). Auch er wird geschrieben auf Grund neuerer englischer und französischer Werke; er behandelt die Denkmäler von Phrygien, Lycien und die kleinasiatische Skulptur, mit deutlichem Hinblick auf die griechische Kunst. Diese selbst wird nur mit einigen kurzen Zusätzen versehen, ebenso die Kunst der Etrusker und der Abschnitt über römische Architektur. Dem Schluß der römischen Kunst fügt Burckhardt einen Anhang hinzu: Die Kunst des Sassanidenreiches (S. 315—318) und teilt ihn nach Architektur und Skulptur, an Hand der Darstellungen anderer Forscher; er faßt

<sup>101</sup> Über Burckhardts Arbeit an diesem Werk vgl. den Anhang.

sie „als Spiegelbild einer ritterlich-kriegerischen, um einen despotischen Hof gescharten Nation, welche von der Kunst weniger eine Veredlung des Lebens, als einen symbolischen Ausdruck ihres nationalen Ausdrucks verlangt zu haben scheint, sich aber dabei auf die ausländische Form angewiesen sah“ (318).

In den nächsten Abschnitten, die von der altchristlichen Kunst berichten, stammen von Burckhardt einige Einschaltungen zum christlichen Zentralbau, zu den Monumenten von Ravenna, vor allem zu S. Apollinare in Classe, das der Bearbeiter erst kurz zuvor hatte kennen lernen (S. 346), und eine kurze, aber bezeichnende Bemerkung zu San Lorenzo in Mailand (S. 347), deren „ruhige Schönheit“ es ihm auch noch später im „Cicerone“ (GA. III, 50) angetan hat, und, von kleineren Nachträgen abgesehen, die Darstellung der armenischen und georgischen Architektur (S. 369—375), die als Abzweigung des byzantinischen Baustils erklärt wird: sie weisen Bauwerke auf, „welche sich bei einem durchgehend kleinen Maßstab doch in Betreff der Konzeption manchen gleichzeitigen abendländischen kühnlich zur Seite stellen lassen“ (S. 369). Nach zahlreichen verstreuten Zusätzen und Werkvervollständigungen<sup>102</sup> zur byzantinischen und zur islamischen Kunst, zu den romanischen Bauten in Italien, vor allem zu den Bauten der Normannen und Hohenstaufen in Unteritalien (S. 452—453), in Spanien, Frankreich (S. 465—546) und besonders in Deutschland, vor allem für die Nieder-Rheingegend (S. 484—469), zur romanischen Skulptur (mit der Anmerkung auf S. 502, 503, 504 über ihr Verhältnis zum byzantinischen Stil), zur gotischen Kirchenbaukunst und ihrer Skulptur und Malerei in allen europäischen Ländern greift Burckhardt ein erst wieder zu Beginn des 15. Kapitels, das die moderne Baukunst bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts umfaßt, und zwar mit einem Zusatz zur Vorbemerkung (S. 660, Z. 3 v. o. bis 661, Z. 7. v. o.). In ihm kommt er bezeichnenderweise wieder auf sein großes, schon im „Handbuch der Geschichte der Malerei“ berührtes Thema, die abwägende Wertung von nordischer und südlicher Kunst, hier der neueren Architektur in Italien um 1500 gegenüber dem rein-germanischen, d. h. gotischen Stil. Burckhardt sieht zwar, wie sein Lehrer Kugler, in diesem gotisch-germanischen Stil den eigentlichen und allein streng organischen Stil, auch noch im

<sup>102</sup> Die sehr minutiöse und langwierige Einzelaufzählung der zahlreichen, sich überwiegend nur auf neuen Stoff beziehenden Zusätze und Einschübe Burckhardts darf hier beiseite gelassen werden. Das Wichtigere wird im Text jeweils vermerkt.

„Cicerone“ und später in der „Kunst der Renaissance“, aber er möchte doch auch das Fruchtbare, Andere des neuen, südlichen Architekturausdruckes zu Wort kommen lassen: es spreche selbst neben jenem reingermanischen Stil mit all seiner Hoheit und Fülle doch auch manches zu Gunsten dieser modernen Architektur, möchte sie auch gegenüber dem organischen, unmittelbaren und unabgeleiteten Stil des Nordens als nur mittelbar und abgeleitet gelten. Hätte die moderne Baukunst, so heißt es in einem anderen Einschub (S. 662), sich späterhin nicht einem vorgeblich antiken, in der Tat aber einseitig von einer geringen Anzahl antiker Gebäude abstrahierten Kanon gefügt, so würde sie neben den schönen rhythmischen Verhältnissen auch einen lebensvollern und schöneren Organismus des einzelnen beibehalten und weiter ausgebildet haben.

Wenn der germanische Stil für Burckhardt den Rhythmus der Bewegung ausgebildet hat, so der an sich sekundäre, unorganische, aber zum Organischen mehr und mehr vorstossende Stil der Renaissance den Rhythmus der Massen — später, in der „Kunst der Renaissance“ wird treffender von Raumstil gesprochen, die Gegenüberstellung: Rhythmus der Bewegung und Rhythmus der Massen aber beibehalten<sup>103</sup> — „eine neue Schönheit der Verhältnisse, welche der germanische Stil schon um seines Prinzips willen nicht in dieser Weise gekannt hatte. Und dieser Vorzug konnte nur sehr geringen Teiles aus dem Studium der antiken Bautümmer hervorgehen, vielmehr ist er eine der Aeußerungen jenes hohen Sinnes für Maß und Schönheit, welcher jener Epoche der italienischen Kunst durchdrang“. Aber Burckhardt geht noch weiter und sagt: „In der Folgezeit, als Barockformen aller Art die moderne Kunst getrübt hatten, wirken noch sehr oft die harmonischen Verhältnisse mit geheimnisvollem Reiz auf das Auge, ja jene Formen selbst beleidigen beim unmittelbaren Anblick ungleich weniger als z. B. im geometrischen Aufriß, weil sie den Verhältnissen untertan und je nach Umständen sogar der Ausdruck eines mächtigen individuellen Gedankens sind. Endlich hat dieser Stil vor dem germanischen eine unbestrittene Vielseitigkeit voraus, wie dies die Lebensformen einer neuen Zeit verlangten; heilige und weltliche Gebäude, Fassaden und Binnenräume erhalten die jedesmal passende Ausbildung, nur daß diese nicht

<sup>103</sup> Vgl. GA. VI, 43, 45, 86 f. GA. II, 114 f.; 120, 123, 127, 153, 266. Dazu Wölfflin GA. VI, XXI ff. Außerdem O. Höver, Organischer Stil und Raumstil. Zwei architekturgeschichtliche Grundbegriffe J. Bs. Neue Zürcher Zeitung 26. und 27. Mai 1922.

mehr der Ausdruck einer organisch entfalteten Bewegung, sondern nur eine mehr oder weniger geistreich erdachte, mehr oder weniger harmonisch gestaltete Dekoration ist, welche die architektonische Masse bedeckt<sup>104</sup>“. Während Burckhardt in diesen Sätzen, die die Waage deutlich zugunsten des Südens sich neigen lassen, das neue verdeutlichende Stilwort „Renaissance“ noch nicht gebraucht, spricht er innerhalb der Handbücher zum ersten Mal von „Renaissancestil“ in engerem Sinn in einem Zusatz, der die moderne Architektur außerhalb Italiens berührt (S. 678)<sup>105</sup>. Er wendet damit den Stilbegriff in ganz der gleichen Weise an wie schon früher in den „Kunstwerken der belgischen Städte“ und dann 1846/47 in dem Artikel Renaissance des Konversationslexikons von Brockhaus (XII, 62—63): nämlich in der Hauptsache zur Bezeichnung eines anmutig spiellenden Dekorationsstil, der die Folge eines ersten südlichen Anstoßes ist und sich noch den germanischen Grundformen auf harmlose Weise anschließt — „manches der Art ist barocke Mischung germanischer und moderner Bestandteile, manches aber auch von höchster Eleganz“. Burckhardt ist also hier noch weit entfernt, die Renaissance als ein übergeordnetes kunst- und kulturgeschichtliches Phänomen, als eine Art von Weltstil zu fassen, er distanziert sich sogar von dem Ausdruck und spricht von einem „sog. Renaissance-Stil“, etwa in Frankreich (S. 678, Anm. 1).

Im übrigen fällt auf, daß Burckhardt auch sonst in beiden Handbüchern fast völlig ohne die Stilbezeichnungen „Renaissance“ oder „Barock“ auszukommen versteht. So hat er zum Beispiel in das ganze 17. Kapitel, das die italienische Kunst in der ersten Hälfte des Cinquecento zum Thema hat, das Wort Renaissance nicht eingeführt, obschon hier doch dauernd von der Sache Renaissance gesprochen wird.

Die folgenden Abschnitte, die die moderne Architektur in Frankreich, Spanien, Deutschland, England und in den Niederlanden besprechen (S. 679—686), stammen von Burckhardt und übernehmen nur ganz weniges aus dem Text Kuglers.

<sup>104</sup> Dazu die neueingefügte bezeichnende Stelle über Palladio (S. 674): „Nur war es allerdings ihm so wenig als irgend einem seiner Zeitgenossen gegeben, sich über eine wenn auch edle und kraftvolle Dekoration hinaus zu einem vollkommenen architektonischen Organismus zu erheben. Für Aufgaben aller Dimensionen und Gattungen aber fand Palladio neue und geistvolle Lösungen; seine Werke haben ein Gepräge von Würde, welches nicht bloß in den antiken Formen liegt, sondern die Schönheit der Verhältnisse und der Disposition zum Grunde hat.“ Ähnlich GA. III, 313 ff.

<sup>105</sup> Dazu Philippi a. a. O. S. 139 ff. Kaufmann a. a. O. S. 104 ff.

Innerhalb der spanischen Baukunst wird geschieden zwischen einer unglaublich reichen und prachtvollen Frührenaissance und einem schweren imposanten, sog. klassischen Stil, dessen vollständiger Sieg über die Renaissance jedoch erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts falle. „Eines freilich, was die Renaissance überhaupt nur in beschränktem Maße leistet, nämlich den durchgeordneten Organismus der Form, darf man hier weniger suchen als irgendwo, dafür ist aber die spanische Renaissance die kühnste und freiste, man möchte sagen, die leidenschaftlichste; keinen architektonischen Gegenstand gibt es, den sie nicht in lebendig überquellenden Schmuck zu verwandeln wüßte. Maurische und germanische Formen nimmt sie massenweise in sich auf und bildet daraus mit spieler Leichtigkeit etwas Neues, was durch innere Vitalität und Lebenslust selbst da hinreißt, wo es nahe an das Barocke und Sinnlose streift. Der Zustand Spaniens unter Ximenes und Karl V. kann ohne diese Bauten nicht vollkommen gewürdigt werden“ (S. 682).

In die Ausführungen über die deutsche Renaissancebaukunst schob Burckhardt nur die Bemerkung über das Belvedere in Prag ein (S. 685) — es gehöre zu dem Anmutigsten in dieser Gattung — und über den Ott-Heinrichs- und Friedrichsbau in Heidelberg und über zwei weitere Denkmäler in Mainz und Köln. Aber irgend eine nennenswerte Vervollständigung der ganzen süddeutschen und österreichischen Barockbaukunst, die Kugler auf einer knappen halben Seite behandelte, hat auch Burckhardt nicht zu geben. Nach der Aufzählung einiger Namen und Werke von Fischer von Erlach, Neumann — das besonders prachtvoll wirkende Treppenhaus der Würzburger Residenz hebt der Bearbeiter noch eigens hervor — heißt es in beiden Auflagen nur: „U. a. m.“<sup>106</sup>. Aber Burckhardt fühlt dann doch das etwas Dürftige dieser Auskunft; er hängt noch einen kleinen Abschnitt an, in dem er, ähnlich wie in dem Beitrag zum Lexikon (XII, 194), den sog. Rococostil betrachtet. Da heißt es (S. 686 f): „Die Grenzen dieses Buches erlauben uns nicht, auf all die Nuancen des Styles einzugehen, welche in den genannten und

<sup>106</sup> Auch innerhalb des Konversationslexikons von Brockhaus fällt die Barockarchitektur Süddeutschlands und Österreichs fast ganz aus, ein Artikel: „Jesuitenstil“ (VII, 617) ist kein Ersatz; vgl. Rehm a. a. O. S. 118 ff. Später hat Burckhardt in Vorträgen sich wiederholt mit dieser Barockbaukunst beschäftigt: 1864 spricht er über Fischer von Erlach, 1877 über den Rokoko, und noch 1890 über Barockbaukunst: GA. XIV, 511, 513, 514. Ganz unzureichend sind die Abschnitte über Burckhardt in der Dissertation von E. Padberg, Die Beurteilung der Barockarchitektur, Münster 1932, S. 3 ff.; 12 ff.

andern Architekturen des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts offenbaren, und welche man als spanischen Barockstyl, als Jesuitenstyl, als Kapuzinerstyl usw. zu bezeichnen angefangen hat. Nur der letzten Blüte der modernen Architektur vor der Wiedererweckung des klassischen Styles, dem sog. Rococo, muß hier seine besondere Stelle angewiesen werden. Derselbe besteht in einer mehr oder weniger vollständigen Befreiung des Ornamentes von dem architektonischen Organismus; er ist das unabhängig gewordene Leben der Dekoration. Dies Leben aber verträgt sich nicht nur mit einer möglicherweise sehr bedeutenden Schönheit der Verhältnisse, sondern es entwickelte auch in sich eine, ob oft auch kokett gaukelnde, so doch nicht selten durchaus folgerechte Eleganz, welche die neuerlich so vielfach versuchte Nachahmung weder immer zu verstehen, noch zu erreichen vermocht hat. Ganz besonders die Ausschmückung von Binnenräumen gelang diesem Styl oft in einer Weise, welche Staunen erregt. Mit den klassischen Grundformen, welche bei all ihrer barocken Umgestaltung doch diesen Styl vor dem Versinken in das Sinnlose und Wüste schützten, kombiniert sich hier eine Verzierung von willkürlichen Laubwerk, Muscheln, Cartouchen, Frucht- und Blumenschnüren, kleinen figürlichen Sinnbildern u. s. w., welche mit vollkommener Überzeugung und Sicherheit vorgetragen, ein fest geschlossenes malerisches Ganzes bildet, — eine Eigenschaft, welche manchen spätern Bauten von reinstem Detailstyl vollkommen abgeht. — Man kann hinzusetzen, daß bei manchen Gebäuden des Rococo-styles sogar die architektonische Komposition selbst nach den Gesetzen der Dekoration, der malerischen Wirkung entworfen, ja, daß hier das Prinzip des Malerischen in der Architektur zu seiner entschiedensten, ob allerdings auch einseitigsten Äußerung gelangt. Ein Hauptbeispiel liefert der Zwinger zu Dresden.“

Solche Sätze zeigen die jugendliche Schmiegsamkeit des künstlerischen Urteils. Zwar legt Burckhardt aus einer inneren Verwandtschaft, die er mitunter wohl aus einem verdünnten Tropfen italienischen Bluts sich zu erklären suchte<sup>107</sup>, auch hier den klassischen Maßstab zugrunde, er wird dabei doch nicht doktrinär, er hält sich den Blick für das Schöne auch dort frei, wo es einem Boden entwächst, der an sich jenen Prinzipien klassisch-goethischer Aesthetik widersprach (nur Beleidigungen des Schönheitssinnes gegenüber blieb er eingestandenmaßen hart<sup>108</sup>). Zeitweise, besonders im „Cicerone“, im

<sup>107</sup> Briefe an Preen, München 1922, S. 167.

<sup>108</sup> Briefe an einen Architekten (Alioth), München 1912, S. 173.

Entwurf der dort gebotenen „Physiognomie des Barockstils“ (GA. III, 323) vermochte Burckhardt das Großartig-Neue am „Barocco“, am „italienischen Hoffartsgeschmack“, wie Mörike, Burckhardt in manchem verwandt und darum von diesem auch höchst geschätzt, sich einmal ausdrückt<sup>109</sup>, nur zögernd, nur mit Vorbehalten anzuerkennen, allein diese Vorbehalte wichen mit den Jahren, ungefähr seit 1870, angesichts der Bauten, Treppen, Innenräume und Deckenmalereien süddeutscher und österreichischer geistlicher Residenzen und Bischofssitze, wie Würzburg, Bamberg, Bruchsal, Feldkirch, Innsbruck, einer steigenden, entzückten Bewunderung. Sie ließ Burckhardt etwa vom prächtigsten, heitersten Barocco oder vom herrlichsten Rokoko sprechen und ihn im Barock selbst das Haupt- und Endresultat der ganzen bisherigen Architektur, in der „vorgeblichen Ausartung“ geniale letzte Konsequenzen und Fortschritte des Stils fassen. Das war, wie Wölfflin bemerkt<sup>110</sup>, eine Entspannung, doch nicht etwa ein volliger Frontwechsel im Urteil. — Was Burckhardt schließlich in diesem und den folgenden Abschnitten noch zu ändern oder nachzutragen hat, beschränkt sich nur auf Vervollständigung des Materials, nirgends mehr werden grundsätzliche Fragen berührt.

Auch das „Handbuch der Kunstgeschichte“ erschien in Lieferungen. Ob Burckhardt die Korrekturen selbst gelesen hat, steht nicht fest, fast möchte man es verneinen, denn er war ja

<sup>109</sup> Mörike an Hartlaub am 4. 5. 1844: in: Freundeslieb und Treu. Briefe Mörikes an Hartlaub, Leipzig 1938, S. 211.

<sup>110</sup> Vgl. an Alioth S. 7, 11, 15, 19, 35—38, 49 f.; 61, 76, 171, 191, 193. Briefe an Preen, S. 11, 44, 168. — Dazu GA. XII, 139. Wölfflin II, XXII, XXIV. A. Lichtwark, Die Seele und das Kunstwerk, Berlin 1911, S. 24 berichtet von seinem unauslöschlichen Eindruck, als ihm Burckhardt gestand, wie widerwärtig ihm *einst* alle Kunst der Spätrenaissance, des Barock und Rokoko gewesen sei. — Aufschlußreich ist auch eine Bemerkung von Nietzsches Freund P. Gast, der Burckhardt selbst in Basel wiederholt in Vorlesungen gehört hat; nachdem er Nietzsches Erklärung des Barockstils in „Menschlich-Allzumenschliches“ (II, 144; I, 219) gelesen hatte, äußert er, er wünsche sehr, daß Burckhardt (der einzige wahrscheinlich, der es mit Geist und entsprechender Kenntnis wagen durfte) auch eine Cultur des Barocco schriebe. Briefe P. Gasts an Nietzsche, ed. A. Mendt, München 1923, I, 74 vom 11. 4. 1879. Nietzsche geht auf diesen Gedanken nicht ein. In der dritten Auflage von Kuglers Handbuch der Kunstgeschichte 1858, II, 589 Anmerkung hatte Burckhardt, wenn auch an etwas versteckter Stelle für die Barockbaukunst ein gutes Wort eingelegt. S. unten S. 55. — Vgl. auch S. Christ a. a. O. S. 165 ff. und die Barockthemen der Vorträge, verzeichnet in GA. XIV, 511 f.; als wichtige Ergänzung die Seiten über die Kultur der Gegenreformation und des europäischen Barock in GA. VII, 344 ff; 367—390.

weit entfernt von Berlin und Stuttgart — in Rom. Aber er hat aus Rom mit anderm einen längeren Nachtrag eingeschickt (S. 899—902), eine „gedrängte Übersicht der wichtigern Skulpturen Roms aus dem 15. Jahrhundert“, wie sich ihm dieselbe bei Betrachtung des Stiles ergeben hatte. Daß sich Burckhardt gerade während des neuen römischen Aufenthaltes mit der Skulptur eingehend beschäftigte, geht aus dem in Rom geschriebenen und noch vom Dezember 1847 datierten „Andeutungen zur Geschichte der christlichen Skulptur“ hervor, die im folgenden Jahr im 29. Jahrgang des „Kunstblattes“ (Nr. 33 und 35) veröffentlicht wurden. Jene Anhangsübersicht, die in ihrer relativen Ausführlichkeit eigentlich nicht zur Art des Handbuchs paßt, verzeichnet im wesentlichen die römischen Werke von Paolo Romano, Pollajuolo, Mino da Fiesole und seinen Nachfolgern und von Sansovino; dazu wird eine Reihe von römischen Grabmälern unbekannter Meister erwähnt. Burckhardt sucht an der gleichbleibenden Aufgabe, hier des Grabmals, das Stilbild im ganzen während eines bestimmten Zeitraums zu gewinnen. So sind denn auch diese knappen Ausführungen teils wörtlich, teils in leichter Überarbeitung und Umstellung in die entsprechenden Abschnitte des „Cicerone“ (G. A. VI, 28—31, 17, 19, 22, 51 mit Anm. 3) übergegangen. Hier heißt es dann: die Gleichartigkeit des Inhalts dieser Grabplastiken, der doch hundertfach variiert werde, errege das tröstliche Bewußtsein einer dauernden Kunstsitte, bei welcher das Gute und Schöne so viel sicherer gedeihe als bei der Verpflichtung, stets originell in neuem Sinn sein zu müssen (G. A. IV, 29). An solch kleinem Zug erkennt man sehr schön die Vertiefung der kunsthistorischen und menschlichen Einsichten. Das Material hatte schon jener Anhang zum fremden Handbuch bereitgestellt, den Sinn und das Bleibende der Erscheinung gibt erst das eigene Handbuch von 1855. Am Rand noch dies: die beiden „lieblichen Mädchenbüsten“ an den Gräbern der Familie Ponzetti in S. Maria della Pace, die schon das Handbuch (S. 901) benennt, kehren wieder im „Cicerone“ (die lieblichsten Mädchenköpfe, GA. IV, 30) und werden noch nach Jahrzehnten in den Reigen der anmutigen und unermüdlichen Kunstbetrachtung dieses „freundlichen Führers“ durch die „reichen Auen der großen Kunst“ aufgenommen (GA. XIII, 310).

#### IV.

Was bereits von der sehr umfangreichen, verschwiegenen Arbeit Burckhardts am Konversationslexikon von Brockhaus