

Jacob Burckhardt und John Ruskin

Autor(en): **Walzel, Oskar**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde**

Band (Jahr): **38 (1939)**

PDF erstellt am: **19.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-115101>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Jacob Burckhardt und John Ruskin.

Von

Oskar Walzel.

1. Gegensatz und Verwandtschaft.

Jacob Burckhardt und John Ruskin waren nicht nur Zeitgenossen; wenige Monate jünger als der Schweizer war der Engländer, und nicht lange nach Burckhardt starb Ruskin. Beide schenken kunstgerechter Erfassung der Kunst ungemein viel; beide gehen dabei nicht die üblichen Wege. Ich weiß nicht, ob der eine je sich mit dem andern befaßt hat. Es ist mir auch nicht bekannt, ob Verwandtschaft und Gegensatz ihrer Artung und ihrer Schau schon einmal erwogen worden sind. Die Aufgabe scheint mir nicht undankbar. Ihrer Lösung fühle ich mich nicht gewachsen. Nur das und jenes, das mir jüngst aufging, will ich aufzuzeichnen versuchen.

Ruskin erforscht sein Lebtage bildende Kunst. Eines Tages eröffnet sich ihm die Bahn zur Gesellschaftswissenschaft. Burckhardt ist vor allem Historiker, ist Schüler Rankes und sollte an der Universität Berlin der Nachfolger Rankes werden, lehnte aber den Ruf ab; nicht etwa weil er sich eigentlich als Kunsthistoriker empfand. Im Gegenteil. Gebraucht er doch gelegentlich Wendungen, die klingen, als wolle er nicht für einen Kunsthistoriker gelten. Allein er hat bis ins höchste Alter Kunstgeschichte erforscht und in Rede oder Schrift dargestellt, ja zuletzt sein Reifstes als Ergründer von Kunst und nicht von Geschichte geleistet. Allerdings sind seine ganz großen Leistungen kühne Umdeutungen des Wesens wichtiger Kulturepochen der Vergangenheit. Sie ruhen in einer ungewöhnlichen Begabung für zusammenfassende Schau der Geschichte, in einer Begabung, die sich nie auf die Irrwege des sogenannten Historismus verlocken ließ. Einsichtige Forschung dringt jetzt immer tiefer in den Kern seines geschichtlichen Denkens und Schauens ein.

Ruskin legt viel mehr Gewicht auf rechte Werte als auf Einblick in geschichtliche Vorgänge. Neben Burckhardt kann er als un- oder widergeschichtlich veranlagt erscheinen. Wenn — wie hier — nur Burckhardts Kunsterforschen mit dem Ruskins verglichen wird, wirkt sich das aus. Unmöglich wäre, von Burckhardts Schriften über Kunst zu sprechen, ohne sein geschichtliches Sehen und seine Werke über Geschichte im Auge zu behalten. Dagegen dürfen Ruskins Schriften über Gesellschaftswissenschaft fast völlig aus dem Spiele bleiben. Denn sie berühren nur gelegentlich bildende Kunst. Burckhardts Äußerungen über Kunst zeugen immer wieder für seine Deutungsweise geschichtlichen Geschehens, die über Geschichte beziehen mehr als einmal auch Kunst, sogar Dichtung ein.

Unmittelbar freilich tritt weder die „Kultur der Renaissance“ noch das Werk über die Geisteshaltung der alten Griechen in den Dienst der Kunstgeschichte. Ja der Versuch, von dem kulturgeschichtlichen Blickpunkt, der die zwei Werke beherrscht, auf dem Gebiet der Renaissance zu kunstgeschichtlichem weiterzugehen und 1867 die „Kultur der Renaissance“ durch eine Geschichte der Kunst der Renaissance zu ergänzen, will ihm nicht zufriedenstellend glücken. Bald darauf verzichtete Burckhardt auf alles Veröffentlichte seiner Forschungen. Was er vorzubringen hatte, mochte es noch so gewichtig sein, teilte er nur noch in seinen Vorlesungen mit. So blieb für seine Leser bis zu seinem Hingang der „Cicerone“ seine einzige größere Arbeit über bildende Kunst. Er war freilich für die Welt mit Burckhardts Namen aufs engste verknüpft. Erschien doch auch die griechische Kulturgeschichte als Nachlaßwerk. Was aus dem Nachlaß — spät genug — an wertvollsten Arbeiten über bildende Kunst veröffentlicht wurde, eröffnete ganz neue Einblicke in Burckhardts kunstgeschichtliches Wissen und Können.

Auf dem Wege zur Höhe hinauf also ein grundsätzlicher Nichtschriftsteller. Ganz anders betreute Ruskin sein Wissen. Rastlos veröffentlichte er ein Werk nach dem anderen. Obwohl er auch Vorlesungen drucken ließ, wirkte er auf seine Mitwelt am stärksten durch Bücher. Eine lange Reihe mächtiger Bände umfaßt den Bestand seines Schrifttums.

Ein seltsamer und vereinzelter Fall: Ein Gelehrter, der zwei bald hochgeschätzte Werke veröffentlicht hat, den „Cicerone“ und die „Kultur der Renaissance“, stellt sehr früh alles Veröffentlichte mit Willen ein. Die Sorge um die beiden Schriften überläßt er andern. Humoristisch hält er seinen

Freunden vor, wie übel den Bearbeitern seiner Werke diese Aufgabe bekommt: Sie sterben, während er selbst sich dauernd guter Gesundheit erfreut, wahrscheinlich nur deshalb erfreut, weil er sich nicht selbst der Weiterbildung der Werke annimmt. Gewiß hat ihm dies Verfahren manches Leidige abgenommen. Die Kritik hatte ihn zwar im ganzen gut behandelt. Fortan indes blieb ihm erspart, was jedem widerfährt, der seine eigenen und nicht die gewohnten Pfade beschreitet: Unzutreffende Einwände, die genau das bemängeln, was den eigentlichen Wert ausmacht, und nur beweisen, daß, wer wirklich Neues zu sagen hat, gefaßt sein muß, abgelehnt zu werden. Burckhardts treue Basler Hörschaft nahm seine Worte dankbarer hin; oder er durfte mindestens glauben, daß sie mehr Zutrauen zu ihm hatte. Freilich entging ihm dafür zum guten Teil die Freude, nach einiger Zeit das, was im ersten Augenblick übereilig als verfehlt und unmöglich von der Kritik bezeichnet wird, von der Mehrzahl als unzweifelhaften Fortschritt hingestellt zu sehen. Glücklicherweise setzt sich allmählich das wirklich Gute durch, derart durch, daß die vorschnellen Verneiner und ihr Tadel sich überwunden fühlen müssen.

Burckhardt behielt seine Arbeiten in seinem Schreibtisch. Allein er schrieb für seinen Nachlaß. Bis in seine späten Tage gibt er „säuberlich“ seinen Aufzeichnungen eine endgültige Gestalt. Ausdrücklich bestimmt er, daß die „Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens“ und die „Erinnerungen aus Rubens“ nach seinem Tode gedruckt werden sollen. Die „Randglossen zur Skulptur der Renaissance“ wollte er freilich selbst veröffentlichen; allein im letzten Augenblick verweigerte er das „Gut zum Druck“, und so teilten sie das Los der „Beiträge“ und der „Erinnerungen“. Am deutlichsten spricht das Schicksal der „Griechischen Kulturgeschichte“. Nach jahrelangem emsigen Lesen und Sammeln las er im Sommersemester 1872 zum erstenmal das Kolleg. Es „präokkupiert“ ihn „auf eine heillose Weise“ (an F. von Preen, 3. Oktober 1872); er ist dann froh, daß es für immer vorüber ist. Tatsächlich wiederholte er es bis 1886 sechsmal. 1880 beginnt er, es für den Druck auszugestalten, läßt aber nach etwa hundert Seiten „weislich“ diesen Anfang liegen (an Preen, 2. August). Kurz vor seinem Hingang gibt er seinem Neffen Jakob Oeri die Erlaubnis zum Druck. Inzwischen hatte er so viel druckreif gemacht, daß Oeri nur noch die zweite Hälfte des Werks endgültig zu formen hatte.

So wurde Burckhardts ganzes Schrifttum erst der Nachwelt bekannt, zum nicht kleinen Teil in Bänden der „Gesamt-

ausgabe“, die vor wenigen Jahren erschienen sind. 1931 konnte ein vorzüglicher Kenner Burckhardts, Carl Neumann, gestützt auf einzelne dieser Bände, einen „unbekannten Burckhardt“ erschließen (Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 9, 201 ff.); nachher sollte die Gesamtausgabe noch Überraschendes bieten. Zu Burckhardts Lebzeiten wurden „Cicerone“ und „Kultur der Renaissance“ mehrfach aufgelegt. Ferner wußte man, daß in Basel ein zugkräftiger akademischer Lehrer erfolgreich tätig war, der allerdings eine größere Schar von Hörern hatte, wenn er in der Stadt öffentliche Vorträge hielt, als wenn er an der damals wenig besuchten Universität sprach. Erst im 20. Jahrhundert wurde er Mode. Mode werden ist sicherlich kein reines Glück, ist vielleicht für einen Toten reineres Glück als für einen Lebenden. (Mißt man nicht doch gern den Wert eines Gelehrten nach dem Umfang und nach der Auflage seiner Schriften?)

Ruskin war schon zu seinen Lebzeiten Mode. England schenkte ihm einen dankbaren Boden für seine Saat. Früh schon wird er Künstlern, auch Dichtern zum Führer. Oxfords Rednerpulte sind auf umfänglichere Wirkung angelegt als die Basels. (Aber Burckhardt hatte in Nietzsche einen treuen Zuhörer.) Den Redner Burckhardt hat keiner so gefeiert, wie von H. Mallock der Oxforder Professor verklärt wurde. Schon durch die Stimme so magisch zu wirken wie Ruskin, war Burckhardt ganz gewiß nicht befähigt.

Ruskins Vorträge galten früh als Leistungen einer hohen Kunst des Ausdrucks. Wegen solcher Kunst wurden sie eifrig gelesen. Sie erschienen gedruckt in so rascher Abfolge, daß man gern alles mitnahm, was aus dem Augenblick geboren war. Fügte Ruskin ja Nachträge und Verbesserungen an, die zuweilen umstießen, was er im Text verfochten hatte. Ruskins Schriften wirken oft wie aus dem Stegreif gesprochen, noch wenn er sie sorgfältig aufzeichnete. Alles Beharren war ihm fremd. Ihm war es gegeben und ihm lag viel daran, wenn er auf einen Gegenstand zurückkam, sich nicht zu wiederholen, sondern neue Blickpunkte zu gewinnen. Da bleiben Widersprüche nicht aus, werden unerläßliche Beigabe. Doch scheint er, schon wegen des Überreichtums seines Schrifttums, mehrfach vergessen zu haben, was er früher einmal vertreten hatte. So kann, was er einst gesagt und dann verworfen hatte, nach einiger Zeit unverändert oder auch nur im wesentlichen wiederkehren.

Autodidakten ergeht es leicht so. Können sie doch, sie mögen zustimmen oder nicht, sich mit den Meinungen ihrer

Lehrer dauernd nicht in Beziehung setzen. Ruskin kümmert sich überhaupt kaum um bestehende Forschung. Deutsche scheint er nur gelesen zu haben, um sie abzulehnen. Daß er mit wertvollster deutscher Ästhetik nahe verwandt war, wußte er kaum. Nennt er aber etwa englische Gewährsmänner? Burckhardt kam aus bester deutscher Schule. Ranke war sein Lehrer. Besonders verpflichtet fühlte er sich der Kunstschau Franz Kuglers. Lobte man ihm seine Schriften, so schrieb er das eigentliche Verdienst gern Kugler zu.

Täusche ich mich, oder ist es jetzt um Ruskin stiller geworden? Er hat dank seiner großen Wirkung auf lebende Kunst und Dichtung längst eine feste Stellung in der Geistesgeschichte Englands erobert. Er ist geschichtlich geworden. Doch in der Fülle seiner Werke ist keines so in sich geschlossen wie die „Kultur der Renaissance“ oder die „Griechische Kulturgeschichte“. In ununterbrochenem Anlauf entwickelte Ruskin immer fruchtbarer seine Methode des Sehens. Ganze Zeitalter aber derart umzuwerten wie Burckhardt, glückte ihm nicht. Auch darum bleibt Burckhardt uns lebendiger.

Das soll nicht heißen, daß nur Ruskin den Erforscher der Kunstgeschichte ein neues Verhalten lehrte. Auch Burckhardt tut das. Mit Recht rühmte und rühmt man ihm nach, daß Kunstgeschichte durch ihn etwas anderes geworden ist. Oder daß fortan und nicht zuletzt durch die Nachlaßschriften Kunstgeschichte vor die Entscheidung gestellt wurde, entweder alte ausgefahrene Wege zu beschreiten oder Burckhardt nachzufolgen. Soll ich noch hinzufügen, daß mir persönlich das Zweite unbedingt als richtiger erscheint?

2. Burckhardts „Erinnerungen aus Rubens“.

Gerade die Methode der Forschung läßt Burckhardt mit Ruskin verwandt erscheinen. So verwandt, daß schmerzlich bedauert werden muß, wie wenig sich die beiden umeinander kümmerten. Sie überwinden gemeinsam eine Kunstgeschichte, die wesentlich Künstlergeschichte ist. Sie gehen dem Werden der Kunst nach, viel mehr als dem Werden des Künstlers. Burckhardts „Erinnerungen aus Rubens“ (erster Druck: 1898, kurz nach Burckhardts Tod), zunächst nur Charakteristik eines Künstlers, erweisen, wie sehr es ihm um dasselbe zu tun war wie Ruskin.

Rasch sei der Inhalt der späten und ganz reifen Arbeit angedeutet. (Ich möchte mich nicht mit einem Verweis auf

die eindringlichen Zergliederungen Wilhelm Waetzoldts [Deutsche Kunsthistoriker, Leipzig 1924 2, 201 ff.] und besonders Carl Neumanns [Jacob Burckhardt, München 1927 S. 352 ff.] begnügen.) Sie berichtet auch von Rubens' Leben. Ihr eigentlicher Inhalt aber ist eindringliche Untersuchung der Gegenstände, Mittel, Wirkungen von Rubens' Werken. Burckhardt lehrt nicht unmittelbar, wie sich wesentliche Merkmale eines bildenden Künstlers und seiner Werke entdecken lassen, was mithin — um mich ganz einfach auszudrücken — beachtet werden muß, wenn wirklich Bezeichnendes über ihn und seine Schöpfungen vorgebracht werden soll. Wem ist noch nicht aufgefallen, daß über einen Künstler, auch über einen Dichter, sogar in ausführlicher ernstgemeinter Darstellung häufig nur gesagt wird, was für andere ebensogut taugen könnte? Burckhardt versteht es ausgezeichnet, die „differentia specifica“ herauszubringen. Das bezeugen auch die „Erinnerungen“. Aber sie machen das und sie sagen nicht, wie sie es machen, und wie es gemacht werden soll. Burckhardt hinterließ andern die Aufgabe, seine Forschungsweise zur Grundlage einer Methodik der Kunstgeschichte auszubilden.

Auf den ersten Blick möchte es scheinen, als wolle Burckhardt nur den ganzen schwer übersichtbaren Bestand von Rubens' Werken aufnehmen, und zwar indem er diese Werke nach ihren Motiven in Gruppen ordnet. Also eine Leistung des Fleißes, ein mühereiches Zusammentragen, das sich auf gründliche Kenntnis des Gegenstandes stützt. Burckhardt hat nicht alle Arbeiten Rubens' im Urbild vor sich gehabt. Zuweilen muß er sich mit Nachbildern begnügen. Seine Reisen führten ihn weit in Europa herum, aber nicht in alle Länder, die im Besitze von Werken Rubens' sind. Er mag das schmerzlich empfunden haben. Er hat von einem gewaltigen Meister des Kolorits zu berichten, im bedrückenden Bewußtsein, das Kolorit einiger von dessen Schöpfungen nicht mit eigenen Augen erblickt zu haben.

Burckhardt hat bis ins hohe Alter emsig Lichtbilder von Gemälden gesammelt, mit schweren Geldopfern. Hatte er doch in Basel nicht ein Institut zu betreuen, also nicht die Möglichkeit, auf Staatskosten oder auf Kosten von Mäzenen zu sammeln. Er ahnte richtig, daß dieser kostbare Schatz bald durch Fortschritte der Lichtbildkunst entwertet sein werde. Allein auch das Diapositiv, von dem er noch nichts wußte, dient wenig dem Erforscher der Malerei, der doch an dem eigentlichen Kunstmittel des Malers, an dessen eigentlicher Sprache,

der Farbe, nicht vorbeigehen darf. (Wirklich merkt man Ergründungen der Malerei, sogar sehr wertvollen, zuweilen an, daß sie ihren Gegenstand seiner Farbe entkleiden, daß sie nur sagen, was an Photographie zu beobachten ist. Akademischen Lehrern widerfährt das leicht. Sprechen sie doch, weil sie nicht durch ungenügende Wiedergabe der Farbe irreführen wollen, zu ihren Hörern angesichts von Lichtbildern, die meistens nur Schwarz oder Braun und Weiß bieten. Wirkt sich doch das noch aus, wenn sie in ihren Büchern Gemälde nur in Schwarzweiß wiedergeben.)

Doch wieviel Burckhardt auch getan hat, sich und seinen Hörern das Kunstwerk zu unentwegter Schau bereitzuhalten, er war nicht wie Ruskin rastlos bestrebt, seine Schüler durch Rat, auch durch Tat, in das Handwerkliche der Kunst einzuführen. Hielt Burckhardt überhaupt Übungen ab? Arbeitete er emsig nur für seine Hörer, nicht auch mit ihnen? Ihm selbst wurde Ergründung der handwerklichen Mittel des Künstlers immer wichtiger. Allein Ruskin scheute nicht die Mühe, in rastloser monatelanger Arbeit Wandmalereien des Trecento und des Quattrocento aus der Nähe zu studieren, ihre Technik zu untersuchen und nachzumachen, lernte die Kelle handhaben, Mörtel ansetzen, Malputz auftragen. Paul Clemens knappe und zugleich ungemein gehaltreiche Charakteristik „John Ruskin“ (Leipzig 1900, S. 18 f.) beleuchtet mit Recht diese Seite der kunstgeschichtlichen Arbeit Ruskins. Dann aber auch die Mühe, die er aufwandte, seine Schüler in gleichem Sinne zu erziehen. „Verbindung von praktischer Kunstübung und theoretischem Unterricht in Kunstgeschichte und Ästhetik“ wurde — das bezeugt Clemen — durch Ruskin auch deutschen Universitäten wichtig. So weit drang Burckhardt nicht vor. Er hielt sich innerhalb der Grenzen, die sich seinerzeit Kunstgeschichte als Lehrfach an deutschen Universitäten zog. Ruskin fand in England solche Bindung nicht vor. Seinem Wesen entsprach viel besser die Aufgabe, von Kunst zu berichten, als Kunstgeschichte zu lehren. Sprach er doch kaum zu Studenten der Kunstgeschichte, vielmehr zu Bildungsbedürftigen und nicht zuletzt zu künftigen Künstlern. Künstler ihr Werk zu lehren, war er besonders befähigt und vorbereitet. Er suchte zu leisten, was anderswo Kunstakademien zu bieten haben, auch in Deutschland.

Unter den Gruppen, die in den „Erinnerungen aus Rubens“ der Reihe nach erörtert werden, finden sich: Erzählung, Gnadenbilder, Marien Himmelfahrt, Jüngstes Gericht,

Antike Mythologie, Landschaft, Historien, Allegorien, Genre- und Gesellschaftsbild, Einzelporträts und Gruppenporträts, Tierbilder. Ist es nötig, ausdrücklich zu bemerken, daß Burckhardt beim Inhalt nicht stehen bleibt? Von allem Anfang an, schon in der knappen Darstellung von Rubens' Leben, schiebt er das eigentlich Künstlerische, die Gestaltung, in den Vordergrund. So nennt schon der Bericht des Lebenslaufes auch die beiden Italiener, in denen Rubens früh sein eigenes Wollen wiederfand: Caravaggio und Paolo Veronese. Eindringlich bezeichnet Burckhardt das Gemeinsame und das Gegensätzliche. Etwas später kann des Unterschiedes gedacht werden, der im Verhältnis zu Architektur zwischen Rubens und Paolo Veronese besteht. (Ein Hinweis auf Cornelius Gurlitts „Geschichte des Barockstils“ erlaubt Burckhardt, sich hier mit wenigen Bemerkungen zu begnügen.) Dann aber wird sofort Wichtigstes herausgegriffen. Das Momentane ist Rubens' großes Hauptthema; das ruht auf seinem „gewaltigen Vermögen für das Geschehen“. Allein auch das Ruhige und Seiende ist ihm geläufig; es muß nur Raum für den „Blutrichtum seiner so glänzend gesunden Gestalten“ lassen. Das Thema kehrt wieder und wird tiefer ausgeschöpft, wenn Burckhardt die ganze mächtige starke Bewegung der großen Kreuztragung (Museum von Brüssel) den ruhig erzählenden Bildern aus dem Stoffkreis des Neuen Testaments gegenüberstellt. Entführungen, „wobei heftig bewegte prachtvolle weibliche Körper die Herrschaft üben“, dann „Simson und Delila“ (München, Pinakothek) reihen sich der Kreuztragung an.

Ehe die Gruppen an die Reihe kommen, bringt Burckhardt noch einiges Allgemeinere. Er stellt (S. 394) fest, welches außerordentliche Glück es für den Katholizismus des ganzen Nordens war, „einen so großen, glücklichen, freiwilligen Dolmetscher zu finden, der sich für alles Dasein der religiösen Gestaltenwelt so von selber begeistern konnte“. (Da klingt ein Ton an, den der alternde Burckhardt selber mit Bedauern in seiner „Kultur der Renaissance“ vermißte. Sein Brief an Ludwig Pastor vom 12. Mai 1889 bezeugt das; er gedenkt des „einen großen und starken Stromes der Ehrfurcht vor der Religion und der Verherrlichung des Heiligen“ in der künstlerischen und literarischen Renaissance Italiens; „mochte der andere Strom brausen, wohin er wollte“.) Für Burckhardts Umsicht und Sachlichkeit spricht es, daß er alsbald die geschäftliche Seite dieser Tatsache beleuchtet, Rubens' Beziehungen zu Fürstenhäusern, die Bestellungen, die sein Schaffen för-

derten. Folgerichtig schließt sich der Betrieb von Rubens' Werkstatt an; sein Verfahren, das seinen Schülern viel Arbeit überließ. Burckhardt ist sich bewußt, daß sich nicht mehr erraten läßt, wieviel nähere Anweisungen Rubens ihnen mündlich mitgab; die Farbenskizzen, die er für sie herstellte, wirken ja meistens nur wie sogenannte erste Ideen und „setzen noch eine nachfolgende starke Dazwischenkunft des Meisters voraus“ (S. 401). Den Malern aus Rubens' Werkstatt schließen sich die Kupferstecher aus seinem Gefolge an. Sie erweisen, was der große Kolorist nur durch Komposition, Formen und Licht und ohne Farbe zu erwirken vermochte. Zuweilen schufen — so wertet Burckhardt — diese Stecher Besseres als die Schülerarbeit der gemalten Urbilder, die sie in die Sprache ihrer Kunst zu übertragen hatten.

Damit gelangt Burckhardt zu der Frage nach dem eigentlichen Berufe Rubens', nach seinem Kolorit und nach dem Verhältnisse dieses Kolorits zur Formenbildung. Bewundernswert ist Burckhardts Fähigkeit, dies Kolorit ohne jedes Mittel der sichtbaren Wiedergabe mit wenigen Worten zu kennzeichnen: „Die berühmte Schönheit des Nackten und seiner Erscheinung im Licht und im Helldunkel, samt seiner Verwertung im Gemälde überhaupt, wo seine Töne zusammengestimmt sein können mit einer nur hier erreichten Skala von ganzen und gebrochenen, von tiefleuchtenden oder sanft schimmernden Farben der Gewänder und der Umgebung“ (S. 406). Von dem noch lichtgelblichen Ton der italienischen Zeit zu den Zinnoberönen und Ultramarintönen und bis zum Ersatz der Schatten jugendlicher Leiber durch den Karmin. Endlich die Unterschiede der Haut nach Geschlecht, Alter und Lebensstellung.

Am männlichen und weiblichen Akt erläutert Burckhardt das. Hier steht der Satz, das Nackte der weiblichen Gestalt könne durch die bloße Schönheit der Epidermis im Bündnis mit Licht und Helldunkel bei Rubens einen Zauber üben, der allem poetischen Sachinhalt und aller Formenreinheit vorausgeht und das Urteil gefangen nimmt. Als Beleg ist die Berliner Andromeda angeführt, „diese an sich so gleichgültige fette Person in ihrer blonden leuchtenden Fülle“. Noch schärfer trennt Burckhardt an dem Wiener Porträt Helene Fourments die unvergleichbare Wirkung eines ganz wunderbaren Leibes und des reizvollsten Hauptes von den nichts weniger als vollkommenen Formen der Beine und den balgartigen Hautverschiebungen an den Knien. (Darf ich das ganz persönliche Geständnis anfügen, daß mir mein Lebtag die Unvollkommen-

heiten der Gestalt Helene Fourments die Freude an dem Kolorit verdarben?)

Es folgt eine „kleine Episode über die Hände bei Rubens“. Sie zeigen, daß Rubens „nicht bloß ein Mann von Erziehung, sondern auch ein delikats empfindender Mensch“ war. Man lese diese eine Seite (412 f.) nach; man staunt, was da alles gebucht ist.

Rubens' Putten schließen sich an. Dann erwägt Burckhardt, wie wenig das Wort „flandrische Derbheit“ zutrifft. Rubens — so meint Burckhardt — stellt nicht äußerlich einen niederländischen Naturtypus dar, sondern schafft vermöge einer geheimnisvollen Divination etwas, das dem innern Empfinden seines Volksstammes entspricht. Nun mustert Burckhardt die einzelnen Abstufungen dieses Typus, vor allem soweit sie sich in Gestalten der Religion auswirken. Er verfolgt das bis in die höchsten Steigerungen des religiösen Ausdrucks; er deutet an, daß gesteigerter Ausdruck des Gefühles bei Rubens nicht immer religiös gemeint ist, etwa in der Heiligen Cäcilia (Berlin) oder in der Reue der Magdalena (Wien).

Noch eine zusammenfassende Übersicht folgt. Sie gilt der Komposition. Ausgangspunkt ist ein Vergleich mit den Italienern. Wieder ist Caravaggios gedacht. Überlegen war Rubens im Aufbau ihnen allen durch die Doppelgabe seiner Natur: Lust an lebendiger Erfindung und Darstellung einerseits und andererseits Ahnung von Gesetzen, die ihr zur Schranke dienen und zugleich den Reiz des Anblicks fördern. Symmetrie ist schon zur Zeit der Hochblüte der italienischen Malerei dem Auge nach Kräften entzogen und im einzelnen aufgehoben. Doch erst Rubens wird der vollständige Herr auf diesem Gebiete, indem er symmetrische Handhabung des Verschiedenen, der Äquivalente, mit dem lebendigsten, ja mit dem allerheftigsten Hergang verbindet, bezaubernd den äußeren Blick und zugleich den innern Sinn.

Wie die Symmetrie erreicht wird, sagt Burckhardt bis ins einzelne. Hinaus über den Gegensatz einer lichten und einer dunkeln Masse oder von Farbenfläche und Farbenfläche steigert sich Symmetrie zu einem Gleichgewicht der optischen und der idealen Werte. So ist für Rubens das Gleichgewicht des Bewegten und des Ruhigen entscheidendes Mittel, Symmetrie herzustellen. (An dieser Stelle wirft Burckhardt die Frage nach dem Wesen der Vision Rubens' auf.) Eine lange Reihe von Belegen erweist ihm, daß der Beschauer in momentan sehr mächtigen Kompositionen neben der stärksten dra-

matischen Bewegung eine geheimnisvolle optische Beruhigung erlebt, bis er innewird, daß die einzelnen Elemente durchaus der nach Kräften verhehlten Symmetrie, ja einer mathematischen Figur untertan sind (S. 433). In der Amazonenschlacht ordnet schon die steinerne gewölbte Brücke als ruhige mathematische Figur das ganze Getümmel; die Münchener Löwenjagd hingegen verrät nur dem, der sie von vornherein auf Symmetrie ansieht, die gleichseitige Pyramide des Aufbaus. Ein Vergleich des Gastmahls beim Pharisäer Simon mit Veroneses drei Darstellungen des gleichen Gegenstandes erweist für Burckhardt, um wieviel stärker bei Rubens Blick und Worte Christi und Schmerz und Schönheit Magdalenas die den Moment bildende Kraft sind, die das Ganze zusammenhält.

Endlich beantwortet Burckhardt noch die beiden Fragen, ob Rubens überladen und ob er theatralisch sei. Er verneint sie. „Alle seine Gestalten leben irgendwie im Momente mit und der Moment in ihnen“ (S. 437). So erledigt er die erste. Der zweiten hält er entgegen, wie selten Rubens seine Gestalten im lauten pathetischen Sprechen darstellt, wie sie gar nie deklamieren, wie seine Hände bei allem Reichtum der schönsten Gebärde nie gestikulieren. Man solle nur die Franzosen von Ludwig XIV. vergleichen. Der Darstellung des Raumes dienen zuletzt einige Seiten. Dann beginnen die Gruppen, die oben in Kürze angedeutet sind.

Sage ich zuviel, wenn ich behaupte, in den „Erinnerungen“ stehe kein Satz, der nicht auf umfassender und jederzeit verfügbarer Sachkenntnis beruht? Burckhardt sieht alles Einzelne scheinbar ganz mühelos auf dem weiten Hintergrund von Rubens' Gesamtwerk. Er hat dies Gesamtwerk — bis in die Abstufungen der Farben — vor dem innern Auge, wenn er das oder jenes Gemälde bespricht. Noch mehr: Nicht nur der ganze Rubens steht immer vor ihm, auch das große und weit-schichtige Gebiet der bildenden Kunst überhaupt, soweit es Voraussetzung für Rubens ist, doch auch soweit es dienen kann, sein Wesentliches schärfer zu sehen und genauer auszudrücken.

Solche Kraft ist Frucht der Reifezeit. Sie waltet noch nicht gleich stark im „Cicerone“. Sie kündigt sich aber schon hier an. Burckhardt war von allem Anfang an überzeugt, eines Mannes Rede sei keines Mannes Rede. Ich muß mich da ausdrücklich zu ihm bekennen. Warum ergibt sich vielfach der hier schon erwähnte Eindruck, man lese in üblicher Darstellung von Künstlern und besonders von Dichtern, was für den

einen, der gerade an der Reihe ist, nicht bezeichnender ist als für viele andere? Weil meistens nur von dem einen die Rede ist, oder gar nur von einem seiner Werke. Weil der Versuch fehlt, den einzelnen und das einzelne mit Verwandtem zusammenzuhalten. Wechselseitige Erhellung scheint mir auch von diesem Blickpunkt unerläßlich. Tatsächlich erhellt Burckhardt in den „Erinnerungen“ auf Schritt und Tritt die Werke Rubens', indem er das einzelne Werk mit dem ganzen Bestand von Rubens' Schöpfungen in Beziehung bringt. Ja mit dem ganzen Bestand der Kunst, die dienen kann, das Persönliche und Einmalige von Rubens noch besser zu erkennen. Darum kommt Burckhardt so oft auf Caravaggio zu sprechen oder auf Veronese. Sogar meine knappen Angaben des Inhalts einiger Abschnitte des Werkes lassen das erkennen.

„Erinnerungen aus Rubens“ heißt die Schrift, weil wirklich viel gute Erinnerungskraft nötig ist, um zu leisten, was hier geleistet ist. Es könnte auch heißen: Erinnerungen aus Rubens und aus der Kunst, die ihm verwandt und doch auch von seiner verschieden ist. Synthese ist im besten Sinn des Wortes nur auf solchem Wege zu leisten. Soll noch gesagt sein, daß Synthese das Persönliche und Einmalige folgerichtig genauer umschreibt, als das übliche Gerede über Synthese zugeben möchte?

Synthetisch ist Burckhardts Verfahren ja nicht nur, weil seine Zergliederungen durchgehende Merkmale von Rubens' Kunst ergeben. Synthetisch ist auch der Nachweis, daß diese durchgehenden Merkmale zugleich seine Kunst von der Kunst anderer unterscheiden. Bloße Analyse könnte niemals zu dem Ende kommen, daß Rubens wie kein anderer Bewegtheit und Beruhigung, den Reichtum des in einem Augenblick sich abspielenden Geschehens und zugleich die Strenge symmetrischer Ordnung vereint. Man überlege, welche Kenntnis des Ganzen der bildenden Kunst nötig ist, um einem einzelnen das zuzubilligen.

Der Mathematiker kann die Lage eines Punktes nur bestimmen, wenn er ihn einem Koordinatensystem einordnet, wenn er errechnet, wie weit der Punkt von den Achsen dieses Koordinatensystems entfernt ist. Wieder einmal empfehle ich, zur rechten Betrachtung von Kunst Verwandtes zu erstreben. Burckhardt arbeitet mit Koordinaten, wenn er das einzelne Werk von Rubens in ein Verhältnis zu Rubens' Gesamtwerk, das Gesamtwerk in ein Verhältnis zum Ganzen der Malerei bringt.

Gleiche Kraft der Synthese ist bei Ruskin nicht anzutreffen. Hat er doch nie versucht, das ganze Werk eines Künstlers derart zu ordnen und in durchgehenden Wesenszügen zu erfassen, auch nicht, als er, William Turner zu rechtfertigen, die „Modern Painters“ abfaßte. Er ist indes weit mehr Methodiker als Burckhardt. Und in solcher Methodik noch dringlicher bestrebt, Wertvolles von minder Wertvollem oder auch von Wertlosem zu scheiden. So kann er vielfach mit noch größerer Genauigkeit errechnen, was auch von Burckhardt errechnet wird, dann indes bei Burckhardt wie ein selbstverständliches Forschungsmittel sich durchsetzt, während Ruskin sich erfolgreich bemüht, dieses Forschungsmittel auszubilden, es zur Voraussetzung für alle Betrachtung von Kunst zu machen und die Gewinne nachzuweisen, die es schenkt.

Ich weiß, daß ich mich Mißverständnissen aussetze, wenn ich sage, daß Ruskin auf genaueste Analyse ausgeht. Darum sei gleich festgestellt, daß ich nicht behaupten will, nur Burckhardt sei Synthetiker, Ruskin aber nur Analytiker.

Paul Clemen kann (S. 4) daran erinnern, daß Giuseppe Mazzini in Ruskin den analytischsten Geist Europas erblickte. Clemen selbst bezeugt mehrfach den hohen Wert einzelner Analysen Ruskins. Freilich ist das Wort „Analyse“ zu vieldeutig, um Mißverständnisse auszuschließen. So lag es nahe, nach andern, treffenderen Begriffen Ausschau zu halten. Fritz Kaphahn spielte (in der Einleitung zu seiner Auswahl von Briefen Burckhardts. Leipzig 1935, S. 25 f.) den Gegensatz des „statisch“ und des „dynamisch“ bestimmten Menschen aus. Und zwar nur um Burckhardts Wesen zu bezeichnen. Ist nicht Ruskin wirklich dynamisch veranlagt, und erweist sich Burckhardt nicht noch gewisser als statisch, wenn er neben Ruskin gestellt wird? Ruskin bringt sein Bestes, wenn er ein Werden entwickelt. Burckhardt vereinfacht Wechselndes und sich Wandelndes, indem er es wie in ein ruhendes Bild zusammenfaßt. Der Aufsatz über Rubens bezeugt das. Schreitet Ruskin einmal — wie in den „Vorträgen über Kunst“ von 1888 — nicht von Erkenntnis zu Erkenntnis weiter, sucht er rückschauend die Ergebnisse seines Forschens zu einem Gesamtbild zu vereinigen, dann glückt es ihm nicht so gut wie in den „Modernen Malern“ oder in „Ariadne Florentina“. Ruskin fesselt am stärksten, wenn er mit sicherer Hand zu immer vollständigerer Schau von Kunstwerken hinleitet.

Das Wort „Synthese“ kann zweierlei bedeuten: Vergleichen und Vereinheitlichen.

Das Vielgestaltige verwandter und gegensätzlicher Erscheinungen ist nur dann zu erfassen, wenn das Auge des Beschauers das Typische zahlloser Einzelheiten zu erkennen befähigt ist. Vorbildlich bleibt da Goethe dank seiner ungemainen Fähigkeit, Typisches auch an reicher Fülle von Erscheinungen zu beobachten. (Goethe hätte gesagt: Das Wesen zahlloser Dinge zu erschauen.) Erinnerung sei an seine Vorstellung „Urpflanze“. Wird das Typische einer Reihe von Erscheinungen dem Typischen einer anderen Reihe entgegengestellt, so gewinnt jede dieser Reihen schärfere Umrisse, auch da, wo andere nur allmähliche Übergänge erblicken. So hat Burckhardt eine scharfumgrenzte Vorstellung von Rubens' Schaffen, aber auch von dem Veroneses oder Caravaggios. Um so treffender kann er bezeichnen, was für Rubens, was für die beiden Italiener charakteristisch ist. Das Wort „vergleichende Kunstforschung“ verschleiert das nur. Aber auch Ruskin deutet gern auf solche typischen Gegensätze hin. So stellt er Holbein und Botticelli zusammen und erweist, wieweit sie verschieden, zugleich indes, verglichen mit anderen, einander verwandt sind.

Synthese aber meint noch anderes, meint nicht nur typische Sehweise, die Verwandtes und Gegensätzliches verschiedener Typen bezeichnen lehrt, meint auch vereinheitlichende Darstellung. Das Ergebnis der Schau wird zu einem Ganzen zusammengefaßt, zu einem „holon“, wie die Griechen sagten.

Burckhardt ist da wie dort Meister. Die „Erinnerungen“ scheiden nicht nur typische Wesenszüge Rubens' von typischen Wesenszügen anderer. Das hieße immer noch bei individuellem stehenbleiben. Sie gipfeln in einem genau umgrenzten Abbild seines ganzen Wesens. Als Persönlichkeit, nicht bloß als Künstler stellt sich bei Burckhardt die ganze Gestalt von Rubens dar.

Friedrich Schlegel spricht im Athenäumfragment 149 von dem „systematischen Winckelmann, der alle Alten gleichsam wie Einen Autor las, alles im Ganzen sah“. Burckhardt besaß eine verwandte Fähigkeit, alles im Ganzen zu sehen. Ruskin nicht, auch nicht, wenn er umfangreichen Stoff in klarer und übersichtlicher Ordnung darstellt, wie in den „Stones of Venice“. Er verfügt schlechthin nicht über gleiche Fähigkeit der Ganzschau. Burckhardt ist mit Goethe verwandter als Ruskin. So gelangt er zu festen Formeln; sie sind Ausdruck einheitlicher innerer Bilder, sie setzen diese inneren Bilder in Worte, vielmehr in Begriffe um. Sie sind die wahre Voraussetzung der starken Wirkungen, die von Burckhardt aus-

gingen: Vorbedingung war eine ungewöhnliche Fähigkeit, mit unentwegtem Fleiße zu lesen und zu sammeln. Wie vollständig Burckhardt den Bestand seiner Stoffe aufzunehmen fähig ist, beweisen am schlagendsten die „Erinnerungen aus Rubens“. Die rastlose Mühe, die er aufwendet, verraten seine Briefe, besonders bei der Vorbereitung der „Griechischen Kulturgeschichte“. Neben solcher Gründlichkeit und Vollständigkeit im Vorbereiten können Ruskins Schriften wie aus Einfällen aufgebaut wirken.

3. Ruskins „Ariadne Florentina“.

Rechtes Sehen von Kunstwerken lehrt auch Burckhardt. Die „Erinnerungen aus Rubens“ bestätigen das auf Schritt und Tritt. Oder zeigt nicht der Nachweis von Rubens' versteckter Symmetrie, wieviel es für Burckhardt bedeutet, ein Merkmal von Kunstwerken aufzudecken, das sich eiligerer Schau nur zu leicht entzieht? Andere nahmen es nicht wahr und begnügten sich mit der Feststellung, daß Rubens meisterhaft den chaotischen Reichtum des Lebens spiegelt; oder aber sie warfen ihm vor, daß er die klare Ordnung der Italiener aufgebe und an deren Stelle ein Wirrsal setze.

Also auch bei Burckhardt ein immer eindringlicheres Zergliedern (oder auch ein immer genaueres und durch kein Vorurteil beengtes Sehen). Ruskin strebt von Anfang an nach Gleichem. Seine „Modernen Maler“ rühmen, daß Turner Landschaften richtiger sieht als die vielen, die zuweilen mit Willen Landschaft nach ihren verschwommenen Vorstellungen, vielmehr nach den Wünschen ihrer wirklichkeitsfremden Phantasie formten. Doch Ruskin selbst will schon hier zeigen, wie sehr der Kunstbetrachter bedacht sein muß, es nicht anders zu machen als Turner. Er entdeckt bezeichnende Züge von Kunstwerken, die vor ihm übersehen worden waren. Was alles hat er in den „Modernen Malern“ an Landschaftszeichnung von Dichtern beobachtet.

Unterschiede also; sie ergeben sich natürlich nur beim Vergleich des einen Dichters mit dem andern. Synthese in diesem Sinn ist auch für Ruskin selbstverständlich, ist ihm das rechte Mittel, zu aufschlußreicher Analyse vorzudringen. Solche Synthese bildet er fortschreitend immer mehr aus. Ein Musterstück aus seiner Spätzeit ist die „Ariadne Florentina“ von 1890, „six lectures on wood and metal engraving“. Hier entwickelt

er das Wesen der Graphik Schritt für Schritt. Wieder ist ihm um Werten zu tun. Er dringt zu sehr genauen Wertmaßstäben vor und nutzt sie, Bewundertes zu entwerten, Vergessenes zu voller Wertschätzung gelangen zu lassen.

Ruskin errichtet eine feste Grundlage. Er schildert bis ins kleinste das Handwerk der Graphik, soweit sie Holz- und Metallschnitt umfaßt. Er will zeigen, welche Erfordernisse sich aus dem Holz und aus dem Metall ergeben, was holz- und metallgerechte Arbeit ist, und was die dem Holz und dem Metall eingeborenen Gesetze willkürlich übertritt. Gleich zu Beginn (S. 17 ff.) scheidet er drei Gruppen von Künstlern: die „delineators“, die „chiaroscurists“ und die „colourists“. Die zweiten sind Zeichner in Kreide, in Holzkohle oder in einzelnen Farben (single tints). Die Koloristen sind im eigentlichen Sinne Maler; allerdings gibt er dem Wort „Kolorist“ einen neuen und ungewohnten Sinn. (Kolorist ist für Ruskin, wer — nach Wölflins Begriffsbestimmung — „linear“ malt.) Wenn ein Helldunkelkünstler malt, so verspüre man die Mühe, die es ihm macht. Noch wenn es Leonardo da Vinci sei. Ruskin weist die ganze niederländische Schule diesem Typus zu. Er erläutert den Unterschied an dem Werk eines Florentiner Schülers von Giotto und an einem niederländischen Gemälde. Er dringt im zweiten Fall bis zum einzelnen der Farbengebung vor. Muß er doch zeigen, daß auch der Niederländer stark mit Farben arbeitet, aber nicht aus Freude an der Farbe, sondern am Licht. Ausdrücklich kehrt sich dies Urteil über die Niederländer gegen Taine, der in den Niederländern Koloristen sah.

Ruskin selbst will in diesen Vorlesungen nur vom ersten Typus sprechen. Die Vertreter dieses Typus sind wesentlich „delineators“, sind zugleich „engravers“. Denn die mit dem Grabstichel hergestellte Linie ist im eigentlichen Sinne „delineation“.

So ist das Entscheidende gewonnen. „Engraving“ verliert seine beste Kraft, wenn es sich ins Helldunkel verirrt und wenn es auf Kolorit ausgeht. Ruskin will — wie es später (S. 120) heißt — die echte „language of engraving“ erkunden. Der Ausdruck erscheint, wenn er von den Veränderungen redet, die ein Gemälde erleidet, sobald es in Holz- oder Metallschnitt übersetzt wird. Die Wendung „method of translation“ wird hier benutzt.

Ruskin errechnet die Nachteile, die sich dem Holzschnitt ergeben, wenn Licht und Schatten sich ihm aufdrängen

(S. 87 ff.). Wo Holbein dem Holzschneider nur wenige Linien zumutet, müssen, weil moderner Holzschnitt Schatten verlangt, übergroße Mengen von Linien ins Holz geschnitten werden. Dabei begnügt sich Ruskin durchaus nicht mit einem Ungefähr. Sondern — das kennzeichnet sein Verfahren angesichts solcher Entscheidung — er nimmt sich die große Mühe, zahlenmäßig den Unterschied zu errechnen, der zwischen Holbeins Ansprüchen und denen des modernen Holzschnittes besteht. Gesicht und Haar eines Predigers benötigen in einem Holzschnitt Holbeins 45 Linien; für eine Perücke fordert moderner Holzschnitt 157 Linien. Noch mehr: Der Schatten des Titelbildes des englischen Witzblattes „Punch“ verlangt für zwei Quadrat-zoll nicht weniger als 1050 Zwischenräume. Humoristisch erwägt Ruskin, welche Arbeit da Tag und Nacht dem Holzschneider zugemutet wird. Humoristisch setzt er (S. 95) hinzu: „And Mrs. Beecher Stowe and the North Americans fancy they have abolished slavery!“

Er hat noch ein anderes anzufügen (S. 92): Holbein sei folgerichtig nie in Eile, mache nie etwas, was er falsch finden muß, führe nie eine Linie schlecht aus, wenn er sie besser machen kann. Genau das Gegenteil herrscht bei seinen Nachfolgern in der Gegenwart. Er wendet sich an das Gefühl von Feinsinnigen und an das Urteil von Aufmerksamen; die Späteren rechnen auf das Fühlen Stumpfer und auf das Urteil Unaufmerksamer.

Läßt sich bei Burckhardt irgendwo Gleiches nachweisen? Ich glaube kaum. Dennoch dürfte er das Wesentliche nicht anders empfunden haben. So peinlich genau rechnet er indes nicht. Ruskin hat sich nicht umsonst bemüht. Er hat überzeugend erwiesen, daß alter Holzschnitt, der vielen nur noch als entwertete Kunst der Vergangenheit erschien, echter sei als der neuere, der sich einbildete, ihn weit überwunden zu haben. Wirklich hatte man dem Holzschnitt Leistungen zugemutet, die seinem Wesen widersprechen. Lebende Kunst griff nun wieder auf die alte Gestaltungsweise zurück.

Ruskin meinte es nicht anders als Lessing. Für die Fortsetzung des „Laokoon“ zeichnete Lessing sein Glaubensbekenntnis auf, Bestimmung der Kunst ist nur das, wozu sie einzig und allein geschickt ist, nicht das, was andere Künste ebensogut wo nicht besser können. Lessing berief sich auf Plutarchs Worte: „Wer mit dem Schlüssel Holz spellen und mit der Axt Türen öffnen will, verdirbt nicht sowohl beide Werkzeuge, als daß er sich selbst des Nutzens beider Werkzeuge beraubt.“

Wirklich ist die „Ariadne Florentina“ mit Lessing verwandt. Nicht nur dank solcher Neigung, echte Kunst von unechter zu trennen. Auch in dem Brauch, vom einzelnen Fall zu weitreichenden Folgerungen emporzusteigen. Ruskin tut das schon in den frühen „Modernen Malern“. An gegensätzlichen Lösungen einer Kunstaufgabe geht beiden auf, was falsch, was richtig ist. Burckhardt aber wählte andere Wege. Er ist und bleibt Erforscher der Geschichte; in den Dienst der Kunstgeschichte stellt er, was ihm an theoretischen Einsichten sich ergeben hat. Er treibt nicht Kunsttheorie um ihrer selbst willen. Seine Vorträge erweisen das am besten. Die über „Format und Bild“ oder über „Die Allegorie in den Künsten“ sind zunächst inhaltreiche geschichtliche Überblicke. Eher käme noch der Vortrag „Über erzählende Malerei“ einer grundsätzlichen Erörterung nahe, auch einem Scheiden des Echten und des Unechten. (Dieser Vortrag von 1882 ist eine Vorstudie der „Erinnerungen aus Rubens“; er bringt manches, was oben als wichtiger Inhalt der „Erinnerungen“ mitzuteilen war.)

Gerade die „Erinnerungen“ sind eine „Rettung“, wie Lessing sie liebte, wie die „Ariadne Florentina“ Rettung Holbeins ist. Und Botticellis. Noch in weit persönlicherem Sinn war Botticelli zu retten. Denn ihn hat Ruskin wirklich wiederentdeckt; im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts wird Botticelli Liebling vieler, wird Mode. Doch wohl dank Ruskin. Rumohr und im „Cicerone“ Burckhardt urteilen über Botticelli noch sehr spitz (vgl. meine Schrift „Florenz in deutscher Dichtung“, Köln 1937, S. 28 f.). Die „Ariadne Florentina“ erweist der Welt den hohen Wert des Holzschnitts, den einst stilgerecht Holbein durchführte; aber nicht nur Holbein. Sie möchte den ganzen hohen Wert Botticellis erweisen; sie kann sogar den Maler Botticelli gegen Michelangelo ausspielen. Dort leitet sich eine Wiedergeburt des Holzschnitts ein; hier rückt ein früher Florentiner an erste Stelle. Dort zieht lebende Kunst den Gewinn; hier ein Künstler der Vergangenheit.

Ruskin nennt zusammen Botticelli und Holbein. Er sagt von ihnen (S. 144 f.), sie seien „equal in power of intellect, similar in material and mode of work, contemporary in age, correspondent in disposition“. Er nennt sie indes auch typische Träger des Verhältnisses nördlicher und südlicher Malerei. (Das geschieht auf Kosten von Rubens und von Memling, auch von Reynolds.) Ruskin tat das an dieser Stelle, weil er in der „art of engraving“ den nächsten Berührungspunkt beider erkennen will.

Etwas später (S. 159) nennt er beide die reinsten Typen ihrer Rasse. Dann aber setzt er hinzu: „Holbein is a civilized boor; Botticelli a reanimate Greek.“ Holbein bleibe trotz allem ein „burgher of Augsburg“. Botticelli sei von Geburt „Scholar and gentleman to the heart's core“. Christentum könne ihm nur Eingebungen schenken, ihn nicht läutern. „He is as tried gold chased by a jeweller.“

Andere mögen entscheiden, ob, was über Botticelli in der „Ariadne Florentina“ steht, so überzeugt wie die Bewertung der Holzschnitte Holbeins. Hier sitzt jedes Wort; dort spricht Ruskin wieder einmal die Sprache eines übertemperamentvollen Augenblicks.

Im Augenblick sagt er nicht nur, er schreibt auch oft, was er später zurücknehmen muß. Von seiner Spätzeit erzählt man sich, er habe nachträglich einem Freunde, der ihn wegen eines Urteils über Michelangelo angegriffen hatte, willig zugestanden, es sei Unsinn gewesen, einer von Tintoretto gemalten Haarlocke mehr Wert zuzuschreiben als allem unschicklichen Faltenwurf am Deckengewölbe der Sixtinischen Kapelle.

Einst hatte er Michelangelo hochgeschätzt. Auch Burckhardt hatte später Augenblicke, in denen er mit Michelangelo sogar recht übel umsprang, nachdem er nicht ohne Mühe ihm gerechter geworden war. Wölfflin teilt in der Einleitung zum „Cicerone“ (Gesamtausgabe 3, S. XXIV f.) aus Kollegnotizen unwirsche Worte über Michelangelo mit, die sich freilich mehr gegen dessen moderne Bewunderer als gegen ihn selbst richten: „Es sieht genial aus, wenn man heute ganz unbesehen einem solchen Mächtigen recht gibt gegenüber von jedem bisherigen Brauch und selbst gegenüber der einfachsten Billigkeit. Mit dieser ehrfürchtigen Bewunderung für Michelangelo als Grobian legt man eine rechte Lakaienart an den Tag. Wenn man dem Michelangelo irgendwie Vorgunst erweisen will, die sich noch verantworten läßt, so ist es am ehesten die, daß man sich streng an die Werke hält und seine ungerechte und gewaltsame Persönlichkeit vergißt.“

Burckhardts Briefe bieten ähnliche Temperamentsausbrüche. Etwas anderes ist es, wenn Ruskin — wie im Fall Michelangelos — eines Tages völlig umwertet. Allein Burckhardt erlebt auch dies. Schon sehr früh wendet er sich von liebsten Freunden ab. Erinnerung sei an das jähe Ende seiner Beziehung zu Kinkel. Dann beginnt er über die unbesonnenen jugendlichen Werturteile des „Cicerone“ zu klagen. (Wölfflin meint freilich [a. a. O.], man müsse das nicht allzu ernst nehmen.) Die ganz starke

Umkehr indes vollzieht sich in Burckhardts Urteil über Barock. Ein schwerwiegendes Zeugnis für sie sind die „Erinnerungen aus Rubens“. Lange vor den „Erinnerungen“, auch vor dem Vortrag über erzählende Malerei meldet sich die Umkehr an. Am 5. April 1875 bekannte er dem guten Kunstkenner Max Alioth, sein „Respekt vor dem Barocco“ nehme stündlich zu. „Ich bin bald geneigt, ihn für das eigentliche Ende und Hauptresultat der lebendigen Architektur zu halten. Er hat nicht nur Mittel für alles, was zum Zweck dient, sondern auch für den schönen Schein.“ Fortan kehren Worte der Bewunderung immer wieder, wenn Burckhardt (6. August 1876) in Innsbruck „letzten Barock vom Reichsten und Schönsten“ antrifft, wenn er zu Mailand (23. August 1876) in Barock „schwelgt“. Rokoko wird gleicher Anerkennung teilhaft. Die Zimmer Karls VII. in der Münchner Residenz (11. August 1877), die Würzburger Bauten (4. September 1877) kann Burckhardt gar nicht genug rühmen.

Burckhardt freut sich solcher Bekehrung, ohne sie gedanklich zu begründen. Ruskin ist um so dringlicher bemüht, seine Wertungen als richtig zu erweisen. Ich wiederhole: Er erinnert an Lessing. Macht Burckhardt jemals solchen Eindruck? Wölfflin ist mit Lessing verwandter. Das ist gut zu beobachten, wenn Burckhardt beihin etwas andeutet, das dann in Wölfflins „Grundbegriffen“ zu grundsätzlicher Erörterung und Begründung gelangen sollte. Wölfflin ist trotz allem weit mehr Systematiker. Ihm ordnet sich Einzelbeobachtung in gutgeordnete Gesamtschau ein. Einzelbeobachtung, wie sie — ganz in Wölfflins Sinne — von Burckhardt in reichem Maß geboten wird. Ich erinnere an das, was er über Aufbau und Symmetrie bei Rubens sagt. Auch Wölfflin konnte immer nur bezeugen, daß Burckhardt zwar die Notwendigkeit einer Systematik der Kunst anerkannte, aber selber sie nicht schuf (vgl. u. a. Gesamtausgabe 13, 172; Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 9, 207).

Hinter den Unterschieden, die zwischen Burckhardt und den Lessing, Ruskin, Wölfflin zu erkennen sind, waltet noch anderes. Diese Systematiker wollen Grundsätzliches nachweisen, gehen auf Grundbegriffe aus. Je besser sie ihrer Aufgabe nachkommen, desto leichter läßt sich ihnen widersprechen. Gegen Winckelmann hat man Einwände erhoben, hat schon Lessings „Laokoon“ manches vorgebracht. Lessing führt nicht auf den Gegensatz der Griechen und der Römer, sondern auf den Wesensunterschied von bildender Kunst und Dichtung zu-

rück, was von der Laokoongruppe die Darstellung desselben Vorgangs bei Vergil trennt. Der Grundformel, in die durch Winckelmann das Wesen griechischer Kunst gefaßt worden war, widersprach Lessing nicht. Winckelmann hatte aber nur in der Gruppe, nicht bei Vergil den Ausdruck edler Einfachheit und stiller Größe feststellen wollen. Lessing erwiderte tatsächlich, daß edle Einfachheit bei Vergil nur deshalb nicht derart sich durchsetze wie in der Gruppe, weil Dichtkunst das Recht habe, stärkere Wirkungen auszuüben als bildende Kunst, weil das Ohr mehr ertragen könne als das Auge.

Lessing spielte Grundbegriffe der Kunst aus gegen eine volkpsychologische Annahme. Man hat auch diese Annahme Winckelmanns bestritten; aber man lief Sturm gegen Lessings Verhältnisgleichung: Bildende Kunst zu Dichtung wie Auge zu Ohr. Dann gegen alles, was in diesem Zusammenhang bei Lessing zu finden ist. Also auch gegen das dritte Verhältnis der Gleichung: wie Ruhe zu Bewegung. Man tat das um so lieber, da ja Lessing viel ausführlicher seine Lehre vom Unterschied der Künste erörterte als Winckelmann seine Formel von der edlen Einfachheit und der stillen Größe. Winckelmann war — wie Burckhardt — von vornherein befähigt, als Erforscher der Geschichte solche zusammenfassende Schau zu gewinnen. Lessing übernahm sie von Winckelmann; selbständig gestaltete Lessing seine systematischen Annahmen. Sie zu stützen, brachte er eine umfangreiche Menge von Beweisen. Er war sich bewußt, daß er Einwände nicht zu missen haben werde, daß er Widerstrebende nach Möglichkeit zu überzeugen habe. Ist das nicht immer den Systematikern auferlegt? Ich möchte jetzt keine andern Namen nennen, hoffe vielmehr, daß Vergleiche sich von selbst jedem ergeben.

Auch Winckelmann und Burckhardt und ihre Geistesverwandten wollen etwas nachweisen und überzeugen. Aber das Ganze ihrer einzelnen Arbeiten dient solchem Nachweis. Lessing ist gar nicht darauf aus, dergleichen Ganzes zu schaffen. Um so dringlicher ist ihm, neue Gesichtspunkte zu entdecken und zu verfechten. Alles spitzt sich zu. Der Leser fühlt sich, wenn er auch Widerstand leisten möchte, zu Lessings Schau hingelockt. Das macht ja Lessings Schriften fesselnd; sie drängen uns kraftvoll zu einem Ziel hin, schalten gemächliches Vorwärtsschreiten aus und zwingen, den vorgezeichneten Weg mit Lessing unaufhaltsam zurückzulegen, bis das Ziel erreicht ist. Das gilt nicht erst von „Laokoon“, schon von den Abhandlungen über die Fabel, ja schon von seinen frühen „Rettungen“.

Er schenkt uns nicht Darstellung, sondern Abhandlung. Er hat immer eine These zu verfechten.

(Winckelmanns Schrift über die Nachahmung der Alten vertritt auch eine These, kommt an Lessing gewiß näher heran als Winckelmanns Geschichte der Kunst. Ist sie indes nicht doch viel darstellerischer als Lessing?)

Lessing hat etwas zu verteidigen. Er verteidigt durch Angriff. Er will nachweisen, wie ungeschickt andere es machten, und stützt, was er selbst zu bieten hat, auf solchen Nachweis. So verfährt ein Anwalt, verfährt vor Gericht ein Verteidiger. Das ist Redekunst, soweit sie Überredungskunst sein will. Sie will uns zu einer bestimmten Ansicht bekehren; wir spüren das und ahnen, daß die Dinge auch anders gesehen werden können.

Bei keinem der hier Genannten so stark wie bei Ruskin. Er ist noch in weit stärkerem Sinn Redner als etwa Lessing. Er ist eigentlich ein Prediger. Das macht ihn zum Gefolgsmann Carlyles. Beide, Carlyle und Ruskin, lassen sich in ihren Reden, die zum großen Teil Predigten sind, vom Augenblick tragen. So ergeben sich Überspitzungen, die nachträglich zurückgenommen werden müssen. So ergeben sich innere Widersprüche, besonders in Ruskins Schriften. Eine Blütenlese aus Ruskins Schriften kann abschreckend wirken. Aus dem Zusammenhang herausgelöst, erscheinen in ihr Stellen, um derentwillen man Ruskin kreuzigen möchte.

Carlyle und Ruskin wiesen solche Züge auch auf, wenn ihre „Schreibe“ (wie F. Th. Vischer das nennt) nicht als Rede vorgetragen werden soll. Ihre Ausdrucksform ist ihnen derart selbstverständlich geworden, daß sie der Schreibe alles zumuten, was der Rede entspricht. Sie verstehen es ausgezeichnet, Reden aufs Papier zu bringen. In vollem Gegensatz zu denen, die, gewohnt, frei zu sprechen, es nicht ertragen könnten, wenn sie so schrieben, wie sie zu reden gewohnt sind.

Burckhardt scheidet im Fortschreiten immer schärfer zwischen Rede und Schreibe. Ausbrüche seines Temperaments gestattet er sich am Rednerpult; sie verschwinden, sobald er für den Druck arbeitet. Seine Schriften gewinnen dadurch schlechthin mehr Haltung als die Carlyles und Ruskins. Sie wirken abgeklärter und reifer. Ist es bei Ruskin nicht, als wolle er dem Zuhörer wie dem Leser dauernd versichern: Ich bringe Euch das Neueste, das mir aufgegangen ist. Burckhardt hätte, besonders in seinen späten Werken sagen dürfen: Ich bringe, was ich mir seit langem erarbeitet und seitdem in stets erneuter Nachprüfung mir immer klarer gemacht habe.

Ist es anders bei Winckelmann? Fühlt man sich bei ihm nicht gleichfalls auf festem, wohlbearbeiteten Boden? Ruskin, aber auch Carlyle erscheinen dagegen leicht wie Improvisatoren. (Und Lessing?)

Folgerichtig ist bei Burckhardt Wandlung der Schau und des Wertens — wie etwa im Fall der Barockkunst — etwas anderes als bei Ruskin. Allmählich setzt sie sich bei Burckhardt durch; von organischer Weiterentwicklung ließe sich sprechen. Es ist Ergebnis einer Evolution. Wandel der Schau hat bei Ruskin einen viel revolutionäreren Charakter. Solcher Wandel kommt schnell; er kann nach einiger Zeit wieder rückgängig gemacht werden. Das soll sich im Verlauf meiner Darlegung noch mehrfach bestätigen. Es ist, als wäre Ruskins Ich — wie man das nennt — unrettbarer als Burckhardts und vollends Winckelmanns. Die beiden verfügten noch über ein fester in seinem Mittelpunkt ruhendes Ich. Ruskin ist der rechte Sohn einer Zeit, die das Ich unter das Gesetz des „pantarrhei“ stellte.

4. *Winckelmann.*

Es wäre eine schwere Aufgabe, eindringlich zu zeigen, wie sich Burckhardt zu den Ansichten der deutschen klassischen und romantischen Ästhetik verhält. Burckhardt, der doch bewußter Erbe der Kultur von Klassik und Romantik ist. Diese Ästhetik ist ihm innerlich gewiß nicht so fremd, wie es scheinen könnte, wenn man nach Äußerungen Burckhardts über sie sucht. Daß ihn viel mit Winckelmann verbindet, erweist Walter Rehms inhaltsreiche Charakteristik (Jacob Burckhardt, Frauenfeld/Leipzig 1930, S. 79 ff.) in dem Abschnitt „Künstlerisches Glaubensbekenntnis“. So muß er sich auch mit Goethe berühren, besonders vor der Bekehrung zum Barock. Fragen des Aufbaus und der Symmetrie hat wie Burckhardt schon romantische Gemäldebetrachtung, etwa angesichts der Sistina erwogen (vgl. „Gehalt und Gestalt“, S. 22). Allein alles, was man philosophische Ästhetik nennen kann, liegt weitab von Burckhardt. Verwiesen sei auf Walter Rehm (S. 107 ff.). Ist es nicht überhaupt, als hätte Burckhardt um Philosophie einen weiten Bogen gemacht? „Zeitlebens bin ich kein philosophischer Kopf gewesen“, schreibt er am 26. September 1886 an Nietzsche. Trotz aller Bewunderung für Nietzsche kann er ihm da nicht nachkommen.

Ruskin begründet in seinen Anfängen sein ästhetisches Glaubensbekenntnis auf Locke. Später gab er das auf. Aber bestehen bleibt ein Denken über Kunst, das oft an deutsche klassisch-romantische Ästhetik gemahnt. Soviel ich weiß, äußerte sich Ruskin niemals über sie; ja schon über die von mir erwähnte Verwandtschaft mit Lessing dürfte sich bei ihm kaum etwas finden. Um so mehr fühle ich mich gedrängt, Ruskins inneres Verhältnis zur Ästhetik seiner unmittelbaren Vorzeit zu ergründen, nicht nur zur deutschen. Wenn Burckhardt sich durch diese Ästhetik hätte bestätigt sehen können, so fühlt der Leser sich bei Ruskin immer wieder in ihrer nächsten Nähe. Ruskins Wertlehre könnte sich auf sie berufen.

Ruskin dürfte Winckelmann mit Willen Nachfolge geleistet haben. Ganz gewiß trifft er an entscheidender Stelle der Kunstschau und ihrer Darstellung mit ihm überein, ebenso wie Burckhardt. Beide sehen wie Winckelmann in Kunstgeschichte nicht eine Geschichte der Künstler, sondern eine Geschichte der Kunst. (Die „Erinnerungen aus Rubens“ machen da nicht eine Ausnahme; sie bestätigen vielmehr solche Haltung.) Doch noch unbedingter als Burckhardt schlägt Ruskin, wenn er von Kunstgeschichte berichtet, den Weg Winckelmans ein.

Den Weg von Winckelmans „Geschichte der Kunst des Altertums“. Ein ausgezeichnete Kenner Winckelmans, Karl Justi, betont in dem Werk „Winckelmann und seine Zeitgenossen“ (2. Auflage, Leipzig 1898, 3, 96 ff.) das Ungewöhnliche der „Ordnung“ des Buches. Nur der zweite kleinere Teil bringt das Nacheinander antiker Kunstentwicklung. Der erste und größere Teil will „Versuch eines Lehrgebäudes“ sein. Er erörtert wesentlich Grundsätzliches; er sagt, was man wissen muß, wenn man antike Kunst und deren Schöpfer verstehen und bewerten will.

Ich kann nicht zustimmen, wenn Justi behauptet, dieser erste Teil sei eine Art Ästhetik der griechischen Skulptur. Noch weniger, wenn er epigrammatisch spitz bemerkt, es gehöre zu den Humoren in Winckelmans Leben, daß er, der einst unter A. G. Baumgartens philosophischem Katheder schlummernd gesessen, gleichwohl den Hauptzweck seines Werkes in eine ästhetische Theorie setzte. (Das Wort „Ästhetik“ stammt ja von Baumgarten.) Allein was von Baumgarten über Ästhetik vorgebracht wird, berührt sich bestenfalls von fern mit Winckelmans Werk und Absicht. Gar nicht indes hat Baumgarten daran gedacht, daß die Kunst eines Volkes und einer Zeit durch innere Bedingungen bestimmt ist, die sich

nur dem Weit- und Tiefblick eines gründlichsten Kenners enthüllen. Synthese ist ja für Winckelmann Vorbedingung einer Einzelschau. Wer nicht das Ganze überschaut und die Sondermerkmale des Ganzen kennt, muß am einzelnen vorbeireden.

Justi scheint dem Geist seines Zeitalters ein Opfer zu bringen. Des Zeitalters, das in Ästhetik etwas Minderwertiges und Überholtes sah. Gewiß birgt der erste Teil von Winckelmanns Werk manches, das in den Dienst einer wertenden Ästhetik gestellt werden kann und auch gestellt worden ist. Doch vor allem wird ein reicher Bestand von Tatsachen aufgenommen, die im Werden antiker Kunst sich beobachten lassen. Geschichtlich gedacht ist alles. Sogar in dem Sinn eines Nachweises der Ursachen. Ist doch Winckelmann hier auf dem Wege zu einer Lehre von der Wirkung des Milieus, einer Lehre, die in Herders Hand sich bald weiterbilden sollte. Er erwägt den Einfluß des Himmels auf Bildung und Denkungsart der Völker. (Bildung ist physisch gemeint.) Von dieser Warte versucht er die Vorzüge der griechischen Kunst zu erklären. Gedacht wird auch der Vorteile, die sich dem griechischen Künstler aus dem Staatsleben ergaben, dann der Achtung, die er genoß, endlich der Anwendung der Kunst im Leben der Griechen.

Man mag sich mit Recht wundern, daß Winckelmann in dem ersten Teil schon alles bringt, was er über Kunst der Ägypter, der Phöniker, der Perser und der Etrurier zu sagen hat. Also doch schon hier auch richtige Kunstgeschichte? Es dient ihm, die Vorzüge der Griechen besser zu erweisen, fester zu begründen. Wieder macht sich geltend, was ich synthetische Forschung nenne. Hätte er nur von Griechen hier gesprochen, so stünde alles, was er im ersten Teile ihnen nachrühmte, in der Luft. Begreifen läßt sich auch, daß er schon jetzt die Frage erwägt, ob die Griechen von den Ägyptern oder von den Phönikern die Kunst übernommen haben. Er tut das, wenn er zu zeigen hat, wie überhaupt Kunst zustande kommt und sich in ihren Anfängen entwickelt.

Denn überhaupt geht es ihm um Dinge, die kaum noch richtig unterzubringen sind, sobald das geschichtliche Nacheinander der einzelnen Künstler dargestellt wird. Er zeigt, wieviel man wissen muß, ehe man von der Kunst eines einzelnen zu reden das Recht hat. Da ist etwa sofort von der „Materie der Künstler“ die Rede; zuerst Ton, der bald bemalt wird, dann Holz, dann Elfenbein, dann Stein, und zwar der dem Lande eigene, später Marmor, endlich Erz. Winckelmann fügt

einiges über Steinschneidekunst an. Das setzt sich fort, wenn am Ende der grundsätzlichen Kapitel über griechische Plastik von dem „mechanischen Teile der griechischen Kunst“ berichtet wird, von der verschiedenen Materie, in der die Griechen gearbeitet haben, dann von der „Ausarbeitung der Bildhauer“. Zur Höhe steigt unmittelbar vorher Winckelmann hinauf, zum „Wesentlichen der Kunst“, zur Zeichnung des Nackten und der bekleideten Frauengestalt. Es folgt die oft erörterte Stufenleiter griechischer Kunst: älterer Stil, hoher Stil, schöner Stil, Stil der Nachahmer.

In den sehr kurzen Abschnitten über Malerei der Griechen und über die Kunst der Römer kehrt Verwandtes wieder, wenn z. B. ein Abschnitt römische Männerkleidung und Bewaffnung des Körpers schildert.

So entlastet Winckelmann den zweiten Teil, die Darstellung des Nacheinanders. Fünf Stufen scheiden sich hier; sie sind durch die Stufenleiter der Stile bedingt: Phidias ersteigt die zweite Stufe; nach Alexander dem Großen beginnt der Abstieg; er setzt sich unter den Römern fort; unter Septimius Severus kommt es zum Fall der Kunst.

Justi deutet rasch an (3, 103), wie stark sich die Trennung eines systematischen und eines geschichtlichen Teiles bei Winckelmanns Nachfolgern auswirkte, wenn auch Karl Otfried Müller im „Handbuch der Archäologie der Kunst“ die Reihenfolge umkehrte. Dann nimmt Justi Stellung zu Einzelheiten des systematischen Teiles. Merkwürdig einseitig und sicherlich immer noch in der Überzeugung, daß es für Winckelmann hier auf Ästhetik ankam, verweilt er bei Begriffen der Ästhetik, die von Winckelmann kaum umgangen werden konnten, sobald er die Arbeitsweise der Griechen zu schildern hatte: Kanon etwa und Schönheitslinie, dann zwiefache Grazie, endlich Ideal. Wir wissen heute recht gut, daß Winckelmann sich im Bereich dieser Begriffe zuweilen beträchtlich widerspricht. Sollte das nicht beweisen, daß er am wenigsten zu systematischer Ästhetik berufen war? Die Abschnitte, die hier gemeint sind, gaben deutscher Kunstschau ungemein viel, auch deutscher Dichtung; sie weckten indes auch früh Einspruch, schon bei Goethe. Von Goethe geht der Kampf aus, den gegen ein lebensfernes Idealisieren, wie es von Winckelmann und noch weit unbedingter von seinem Freunde Mengs empfohlen wurde, Schelling und Rumohr und ganz besonders Ruskin führten. Allein gerade Ruskin stimmt durchaus mit den Absichten überein, die der erste Teil von Winckel-

manns Werk tatsächlich verfolgt. Ist es doch, also wolle Ruskin immer wieder daran erinnern, daß vergessen war, was über den „mechanischen Teil“ der bildenden Kunst Winckelmann vorgebracht hatte.

Justi kümmert sich um diesen „mechanischen Teil“ so gut wie gar nicht. Man liebt es, von bloßer Technik zu reden und solche Technik von vornherein zur Nebensache herabzudrücken. Auch wenn nicht immer gleich die verstiegensten Glaubensbekenntnisse gegen Technik — wie etwa von B. Croce, der mit Ruskin nichts anzufangen weiß — vorgebracht werden. Wen Gehaltsästhetik ins Einseitige treibt, der schiebt das eigentliche Handwerk der Kunst freudig beiseite. Winckelmann wollte den richtigeren Weg weisen, als er vom „mechanischen Teil“ der Kunst sprach. Er wollte zeigen, daß über bildende Kunst nur reden dürfe, wer genau wisse, was der Künstler zu leisten, vielmehr zu überwinden hat, wenn er sich der Mittel einer Kunst bedient. Darum untersuchte er gründlich das Material, überzeugt, daß schon das Material den Künstler zwingt, so und nicht anders zu gestalten. Auch Burckhardt leistete ihm da Gefolgschaft, noch als er sich zum Barock bekehrt hatte und das scheinbar unbeschränkte Spiel des Barocks mit dem Material immer mehr genoß.

Ja eine wenig beachtete Arbeit Burckhardts räumt dem mechanischen Teil der Kunst weiten Raum ein, die „Geschichte der Renaissance in Italien“ von 1867. Waetzold (S. 196 ff.) stellte richtig fest, daß hier einmal durchgeführt ist, was, angeregt durch Franz Kugler, Burckhardt für unerlässlich hielt, eine Kunstgeschichte „nach Aufgaben“. „Burckhardt gibt das, was die Baumeister und die Bauherren an der Baukunst interessiert.“ Umarbeitung des Abschnitts über Bildhauerei sind die „Randglossen zur Skulptur der Renaissance“, die, herausgegeben von Wölfflin, jetzt in der Gesamtausgabe (13, 173 ff.) sich finden. Ganz im Sinn Winckelmanns verweilt Burckhardt bei den „Stoffen der Skulptur“ (S. 180 ff.) oder bei der „Gewandung“ (S. 262 ff.). Wölfflin selbst nennt (S. 170 f.) K. O. Müller das Vorbild solcher Darstellung.

Ruskin scheint Winckelmanns Absicht bis ins letzte durchzuführen. Darum vertieft er sich, ohne die Mühe zu scheuen, in die Arbeitsbedingungen des „engraving“. Die „Ariadne Florentina“ ist aus Winckelmanns Geist geboren. Noch greifbarer ist dieser Geist in dem umfänglichen Werk der „Stones of Venice“ (1851—53); widmet es doch den ganzen großen ersten Teil ausschließlich dem „mechanischen Teil“ der Baukunst.

Da wie dort stellt Ruskin den Kunstbetrachter dauernd vor die Frage: Was willst du Treffendes über Kunst sagen, wenn du nicht vorher bis ins kleinste selbst erprobt hast, wie der Künstler es anfängt, sein Werk im besten und höchsten Sinn den Bedingungen seines Materiales anzupassen?

Schlichte Freude am Handwerk sagten schon die deutschen Romantiker den deutschen Künstlern der Frühzeit nach. Wenn am Ende des 19. Jahrhunderts es galt, den hohen Wert der frühen Florentiner, der Vorläufer Raffaels, zu erweisen, rühmte man immer wieder das schlicht Handwerksmäßige der Künstler von Cimabue bis Masaccio. Noch Anatole France im „Lys rouge“; oder wenn Paul Ernst in den „Italienischen Novellen“ die Badia von Fiesole würdigt. Den englischen Präraffaeliten war Handwerksfreude Gesetz; sie standen Ruskin nahe. (Über Ruskins Verhältnis zu den Präraffaeliten Englands sagt P. Clemens S. 11 ff. alles Entscheidende.) Ging nicht schon Winckelmann der Handwerksfreude der Griechen nach?

Winckelmann gilt mit Recht dem Kenner als echter Schüler Plotins. Allein gerade Plotin rückt mit Willen von den Bräuchen des Ateliers ab. Wie treffend er (Enneaden 1, 6, 3) sich über die Verwirklichung äußert, die in einem Bauwerk der künstlerische Gedanke des Architekten erfährt, über die Bedingtheit des Bauwerkes durch ein inneres Bild, das im Künstler besteht, er verrät doch, daß ihn die Art dieser Verwirklichung weniger fesselt. Verrät das schon durch den Ausdruck „ho exo hyles onkos“ und freut sich, daß im künstlerischen Schöpferakt der „onkos“ der „hyle“, die schwere Last der Materie, noch nicht besteht.

Der erste Band der „Stones of Venice“ beginnt beim Steinbruch, geht weiter zur Mauer (Basis, Vorhang, Gesims), zum Pfeiler, zur Säule und zum Kapitäl; es folgen Linie, Mauerwerk, Last des Bogens; dann Dach und Dachgesims, Strebepfeiler, Form, Ausfüllung und Schutz der Öffnung, Aufbau. Elf weitere Abschnitte dienen dem Ornament, seinem Material und seiner Behandlung; Winkel, Kante und Leiste, Wulst und Vertiefung, Basis, Mauervorhang und Säulenschaft, Gesims und Kapitäl, Archivolte und Öffnung, Dach und Vorhalle werden auf das Ornament hin untersucht.

Ich bin mir bewußt, daß mit diesen wenigen Angaben nur wenig gesagt ist. Hier kann ich an einzelnen Fällen die Methode Ruskins nicht erläutern. Er verharret nicht bei Aufnahme des Tatbestandes. Ihm ist es wie immer um Wertmaßstäbe zu tun. So will er etwa nicht nur die Behandlung des

Ornaments schildern, sondern schreitet (Abschnitt XXI, § 27 ff.) weiter zum Nachweis guter Ornamentierung. Baumartiges Wachsen erhebt er zur Bedingung; jede Abteilung habe aus der andern abzuzweigen und von ihr gestützt zu sein; jede Abteilung sei einer größeren, einfacheren und mächtigeren untergeordnet. Schlecht sei also ein Ornament, wenn Mustern, Ziselieren und Besetzen eines Gewandes nicht dem Faltenwurf untergeordnet sind, die Falten nicht der Stellung und dem Umfang der Figur. Die Stellung sei ihrerseits den Einteilungen der Nischen und Säulen untergeordnet, zwischen denen sie steht; und diese den Schatten der großen Bogen und Strebe Pfeiler des ganzen Gebäudes. Das heißt: Ruskin fordert ein organisches Gestalten des Ornaments. (Das ist wichtiger als die Frage, ob er dem „demokratischen“ Ornament nicht unrecht tut, dem unorganischen.)

Winckelmann hätte das alles ein „Lehrgebäude“ genannt. Aber Justi könnte mit mehr Recht als bei Gelegenheit Winckelmanns von Ästhetik reden. Jedenfalls schafft Ruskin in Winckelmanns Sinne eine breite Unterlage für die Darstellung der Geschichte der Baukunst von den Byzantinern bis zur Renaissance. Der zweite und dritte Band bringt sie. Das Größenverhältnis des grundsätzlichen Abschnitts zum geschichtlichen ist anders als bei Winckelmann.

Gerade deshalb wecken die „Steine von Venedig“ den Eindruck eines Aufbaus, der in seinen Verhältnissen noch besser ausgewogen ist als Winckelmanns Werk. Lessings „Laokoon“ erstrebt das Gegenteil, will wie aus dem Augenblick geboren wirken. Tatsächlich herrscht auch im „Laokoon“ gut errechnete Baukunst; sie wirkt durch das Nacheinander eines analytischen und eines synthetischen Teils oder von Induktion und Deduktion noch zwingender als Winckelmanns Gliederung. Wenn ich den Aufbau der „Ariadne Florentina“ mit „Laokoon“ verwandt finde, so soll das gar nicht heißen, Ruskin baue lässig. Im Gegenteil; ich frage vielmehr, ob nicht auch die „Ariadne“ mehr überzeugt als die Vorlesungen über die Baukunst Venedigs, überlasse indes andern, diese Frage zu entscheiden.

Kunst wohlgeordneten Aufbaus deutet auf synthetische Kraft. Dennoch kann ich nur wiederholen, daß Ruskin über diese Kraft nicht so verfügt wie Burckhardt, auch nicht wie Winckelmann. Winckelmann und Burckhardt danken sie ihrer geschichtlichen Schauweise. Sie leitet beide an, ein ganzes Zeitalter unter eine Formel zu bringen. Wie alle wissenschaftliche Leistung ist die Grundformel der „Geschichte der Kunst des

Altertums“, auch die der „Kultur der Renaissance“ oder der „Griechischen Kulturgeschichte“ nicht unbestritten geblieben. Aber sie zwingt den Forscher, zu ihr Stellung zu nehmen, wenn er von Renaissance oder von Griechentum spricht. Gilt Verwandtes von dem Angriff auf die Renaissance, in dem die „Steine von Venedig“ gipfeln?

Ich warne dringlich, das innere Verhältnis Ruskins zu Burckhardt bestimmen zu wollen, indem man den einen zum Retter der Renaissance, den andern zu ihrem Entwerfer macht. In den „Steinen“ spielt Ruskin die Gotik gegen die Renaissance aus; ein Jahrzehnt später vertritt die „Kultur der Renaissance“ das Gegenteil. Dergleichen Wertungen sind sicherlich auch durch das Wesen der Schau des Bewerbers bedingt. Allein kann überhaupt Gegensatz der Wertung als unentbehrlicher Maßstab für das innere Verhältnis zweier gewichtiger Persönlichkeiten gelten? Ja wenn ihr Werten sich dauernd gleich bliebe. Für Burckhardt ist immerhin sein Lebtage Renaissance in Raffael auf der Höhe angelangt; Ruskin ist Anwalt der Vorraffaeliten und beschützt Künstler, die sich Prärraffaeliten nannten. Doch eines Tages ist Ruskin bereit, Tizian und Tintoretto den ersten Preis zu reichen; und Burckhardt beugt sich vor Rubens. Keiner von beiden gab deshalb sein älteres Glaubensbekenntnis ganz auf. Ruskin setzt sich erst als alter Mann für Botticelli ein. Burckhardt, der in der „Kultur der Renaissance“ den Übergang von Gotik zu Renaissance einen mächtigen Fortschritt nennt, ist schon im „Cicerone“ voll Verständnis für die frühen Florentiner, nur nicht für Botticelli. (Rumohr mag ihn angeregt haben.) Es wäre ein schwerer Fehlgriff, in Sachen der Gotik von einem Gegensatz zwischen Burckhardt und Ruskin zu reden, der sich mit dem Gegensatz zwischen Goethe und Friedrich Schlegel vergleichen lasse. Noch falscher ist die Behauptung, Burckhardt erblicke im Dom von San Marco „eine vor Alter kindisch gewordene Kunst“, und zwar im Widerspruch zu Ruskins Verständnis für Gotik. Der Vorwurf des „Cicerone“ kehrt sich nur gegen die Bekleidung der äußern Wandflächen des Domes mit zerstreuten Reliefs und Mosaikzieraten (Gesamtausgabe 3, 105). Von Gotik ist da noch gar nicht die Rede; Burckhardt faßt diese Bekleidung als echt byzantinisch und oströmisch. (Die Urteilsschärfe des jungen Burckhardt spielt da wohl auch mit. Für Byzantinisches war er gar nicht eingenommen.)

Ruskin rechnet der Gotik ihre germanische Abkunft hoch an. Sah Burckhardt Gotik nicht richtiger? Fein und treffend

sagt Waetzold (S. 195): „Weil Burckhardt sich innerlich freigemacht hatte von romantischen Voreingenommenheiten für die Gotik, sah er sie so scharf und klar und wußte er die Eigenbedeutung italienischer Gotik gegenüber der des Nordens meisterlich zu kennzeichnen.“ Ruskin verdenkt der Kunst der Renaissance ihr zu bewußtes Rechnen, ihre Achtung vor kanonischen Maßbestimmungen, wie das antike Atelier und Vitruv sie aufstellten. Ruskin wird da ganz plotinisch. Hat Burckhardt sich etwa zum Maßkanon bekannt? Er ist nur etwas weniger einseitig als Ruskin. Schon war hier zu zeigen, wieweit er sogar im Aufbau der Bilder Rubens' Maßverhältnisse entdeckt. Wohlbemerkt nicht dank willkürlicher Verquickung Plotins mit dessen Widerpart, sondern in weiser Schätzung des Rechtes beider Parteien.

5. *Ruskins Ästhetik.*

Wer, und wäre es auch nur aus der Ferne, in Ruskins Schriften Einblick gewonnen hat, mag staunen, daß Ruskin in seinen Anfängen sich auf John Locke berief und seine Kunstlehre in engem Anschluß an Lockes „Essay concerning human understanding“ entwickelte. Dem ersten Band von Ruskins „Modern Painters“ von 1843 hat man nachgesagt, er gehe anfangs auf philosophischen Stelzen. Die fremde Rüstung hemme Ruskins Kampfweise auf Schritt und Tritt, bis er sie ablegt und seine Anschauungen in neuer Form verkündet.

Betrachtung von Kunst zum rechten „Sehen“ zu erziehen, bekämpfte Ruskin den Brauch, über Kunstwerke nicht aus „perception“, sondern aus „acquired knowledge“ zu reden, gegen einen Brauch, den er vor allem den Deutschen vorwarf (Ariadne Florentina, S. 86). Nahe liegt es, solchen Kampf verwandt mit Lockes Absichten zu finden, mit Lockes Überzeugung, „sensations“ seien die Grundlage alles Erkennens. Das wird auch dort getan, wo man es einen Abweg Ruskins nennt, sich auf Locke zu berufen.

Allein auch ich gebe gern zu, daß Ruskin schon zu Beginn der „Modern Painters“ Wesentliches vorzubringen hat, das sich besser auf andere Gewährsmänner berufen hätte, als auf Locke.

Aus Locke leitet er ab, was er — immer noch zu Beginn der „Modern Painters“ — wie einen Wertmaßstab der Kunstwerke faßt: „Ein Bild, das edlere und zahlreichere Vorstellungen ausdrückt, steht höher als ein anderes, das weniger

edle und zahlreiche Vorstellungen, wenngleich vollendet veranschaulicht.“ So lautet die Verdeutschung Charlotte Broichers (Ausgewählte Werke, Jena 1902 11/12, 30). Aus „sensations“ und aus „reflections“ bildet sich unser Besitz an Vorstellungen für Locke. (Er selbst sagt „ideas“.) Größerer oder geringerer Besitz an Vorstellungen, dann die größere oder geringere Fähigkeit, Vorstellungen miteinander zu verbinden, wird für Locke entscheidend wichtig. Der Mensch überhole da beträchtlich das Tier. Was bei Locke höheren Wert der Geistestätigkeit ausmacht, wird für Ruskin zum Kennzeichen des wahren Kunstwerks.

Begreifen läßt sich, daß mancher angesichts dieses Wertmaßstabes erschrickt. Ruskin scheint ja einseitiger Gehaltsästhetik zu verfallen. Wirklich spielt in diesem Zusammenhang der „Gedanke“ für ihn eine beträchtliche Rolle. Im Fortschreiten vertiefte sich Ruskin immer williger in Darstellungsmittel und Darstellungsfähigkeit des Künstlers. Verwarf er indes die Schau seiner Anfänge, wie sie zu Beginn der „Modern Painters“ sich meldet, gänzlich? Ich kann das nicht zugeben. Verwiesen sei auf die sechste Vorlesung der „Ariadne Florentina“; sie ist wichtiges Zeugnis für die Vorwürfe, die in Ruskins Spätzeit Michelangelo von ihm zu hören bekam. Rückhaltlos opfert Ruskin die kumäische Sibylle der Sixtinischen Kapelle den Sibyllen Botticellis auf. Die Gründe, die er vorbringt, entstammen noch hier dem Gebiet der edleren Vorstellungen, zielen auf den Gehalt. Ironisch setzt Ruskin unter eine Abbildung der Sibylle Michelangelos die Worte: „The Nymph beloved of Apollo“. Diese Sibylle ist ihm (S. 235) „an ugly crone, with the arms of Goliath“.

Die Menge und der Wert der Vorstellungen, die von einem Kunstwerk geweckt werden, ist auch für einen Ästhetiker des ausgehenden 18. Jahrhunderts, der nicht schlechthin als einseitiger Gehaltsästhetiker gelten darf, rechter Wertmaßstab, für Franz Hemsterhuis. Seine „Lettre sur la sculpture“ von 1769 (Œuvres philosophiques, Paris 1809 1, 24) behauptet, „que le beau dans tous les arts nous doit donner le plus grand nombre d'idées possible, dans le plus petit espace de temps possible“.

Schon die Wortwahl erweist, daß auch Hemsterhuis durch Locke sich hat anregen lassen. Wie nahe er dem Kunstwerk bleibt und wie wenig er daran denkt, nur den Gehalt zu sehen, bezeugen seine Beispiele, bezeugt, was er von Michelangelos Herkules und Antäus alsbald sagt.

Schwerlich ahnte Ruskin, daß er in Hemsterhuis einen Vorläufer hatte. Hemsterhuis ging sogar über Ruskin hinaus. Hemsterhuis und nicht Ruskin legt ausdrücklich hohen Wert auf die Schnelligkeit, mit der die Ideenfülle eines Kunstwerks erfaßt wird. Noch unbedingter als Ruskin wahrt Hemsterhuis den Blickpunkt des Psychologen. Näher noch kommt er dadurch an Locke heran. Locke will zeigen, wieweit Erkenntnis durch die Seele bedingt ist, in welcher Weise die Seele zu Vorstellungen gelangt. Seine Methode ist psychogenetisch. Da Hemsterhuis nicht nur die errechenbare Menge von Vorstellungen zum Maßstab des Schönen macht, auch die größere oder geringere Schnelligkeit, mit der sich der Seele des Betrachters diese Menge ergibt, so kann er prüfen, wieweit das eine Kunstwerk eine beträchtlichere Fülle von Vorstellungen gewährt, das andere zwar weniger Vorstellungen, dafür indes raschere Überschau der erwirkten Vorstellungen. Solche raschere Überschau ist jedoch vollends nicht nur durch das Kunstwerk bedingt, auch durch die persönliche Anlage des Betrachters. Das Bedenkliche, ja Gefährliche psychologischer Ästhetik setzt sich mithin bei Hemsterhuis durch, mehr als bei Ruskin. Bei allem Zusammenhang Ruskins mit dem psychologischen Erkenntnis-kritiker Locke verharret Ruskin doch unbedingter als Hemsterhuis im Bereich des Phänomens und meidet sorglicher das Schwankende und Relative psychologischer Methoden.

(Dem 18. Jahrhundert war — gerade durch Locke — psychologische Schau so geläufig geworden, daß dergleichen Übergänge ins Psychologische sich auch da ergaben, wo wesentlich phänomenologische Schau beabsichtigt war. Das ist auch an Goethe zu beobachten, und zwar an Stellen, die seine Kunstschau bindend und für alle Zeit weitergeben wollen. Ich deutete das an, als ich jüngst wieder einmal von Goethes *Maxime* 279 (nach Hecker) zu sprechen hatte, die den Unterschied von Symbol und Allegorie bestimmt: Hier suche der Dichter zum Allgemeinen das Besondere, dort schaue er im Besondern das Allgemeine. Der Schlußsatz aber gedenkt unversehens des Seelenvorgangs, durch den dem Leser dies zweite Verhältnis von Besonderem und Allgemeinem sich ergibt, gerät also in das Unsichere psychologischer Betrachtung und Begründung.)

Wenn von Hemsterhuis die Rede ist, wird meistens die Stelle der „*Lettre sur la sculpture*“ erwähnt. Desto auffälliger bleibt, daß die deutsche Frühromantik diese Stelle kaum berührt. Viel wichtiger war für sie Hemsterhuis' Proportion: Antik zu Modern wie Plastik zu Malerei. Novalis hatte über-

haupt anderes im Sinn, wenn er sich mit seinem Liebling Hemsterhuis auseinandersetzte; er berührte diese ganze „Lettre“ nur aus der Ferne. Dem Einflusse, den auf Friedrich Schlegel Hemsterhuis ausübte, ging mit besonderem Eifer Carl Enders nach; er erwähnte die Stelle (Friedrich Schlegel, die Quellen seines Wesens und Werdens, Leipzig 1913, S. 232), ohne zeigen zu können, daß Schlegel sie nutzte.

Um so beachtenswerter ist, daß Goethe die Brücke von Hemsterhuis und von dieser Stelle zur Organismusästhetik, also auch zum ästhetischen Glaubensbekenntnis der Romantiker schlug. Es geschah erst 1822 in der „Campagne in Frankreich“. Auf der Rückkehr von Frankreich weilte er in Münster bei der Fürstin Gallitzin und traf Hemsterhuis in ihrem Kreise an. Im Abschnitt „Münster, Dezember 1792“ sagt Goethe Freundliches über Hemsterhuis. Er gedenkt der Worte, das Schöne liege vor, „wenn wir die größte Menge von Vorstellungen in *einem* Moment bequem erblicken und fassen“. Goethe versucht, das in seine eigene Sprache zu übersetzen. Er selbst sei überzeugt, „das Schöne sei, wenn wir das gesetzmäßig Lebendige in seiner größten Tätigkeit und Vollkommenheit schauen, wodurch wir, zur Reproduktion gereizt, uns gleichfalls lebendig und in höchste Tätigkeit versetzt fühlen“. Er fügt hinzu: „Genau betrachtet, ist eins und ebendasselbe gesagt, nur von verschiedenen Menschen ausgesprochen.“

Ist es wirklich eins und ebendasselbe? Hemsterhuis' Blickpunkt ist der des Beschauers; Goethe denkt an seinen Begriff „Stil“, an ein künstlerisches Schaffen, das nicht die äußere Schale der Dinge nachbildet, sondern das Wesen der Dinge erfaßt hat und die kunstvolle Darstellung auf dieses Wesen begründet, auf das Gesetz ihres Lebens. Ist das wirklich nur Übersetzung der Worte des Hemsterhuis in die Sprache der Organismusästhetik, oder deutet es diese Worte um?

Ich verwerte einen neueren Begriff, um zu zeigen, wie weit sich Goethe mit Hemsterhuis berührt, den Begriff der Seinshaltigkeit. Goethe denkt wie Hemsterhuis an die Fähigkeit des Künstlers und des Kunstwerks, ein „Sein“ nach seinem ganzen Umfang und mit größter Eindringlichkeit zu vergegenwärtigen. Meint Ruskin es anders? Sicherlich nicht. Er fügt nur noch eine andere Forderung hinzu, den Wunsch, daß dies Sein „edel“ sein solle. Hätte indes Hemsterhuis oder Goethe diesen Wunsch abgelehnt? Lag er nicht von vornherein ihnen nahe, so nahe, daß sie ihn nicht für ausdrücklich erwähnenswert halten konnten?

Solche Seinshaltigkeit zu erreichen, ist Aufgabe der künstlerischen Darstellung. Der wertvollste Gehalt, den der Künstler seinem Werk schenken will, verpufft, wenn der Künstler ihn nicht ganz darzustellen vermag. Was von Hemsterhuis vorgebracht wird, scheint nur Gehaltsästhetik zu verfechten. (Auch Enders dürfte — an der oben angeführten Stelle — das meinen.) Tatsächlich hat es die Darstellungsfähigkeit des Künstlers und die Darstellungskraft des Kunstwerks im Auge. Goethe geht selbstverständlich den gleichen Weg. Und nun zeigt sich, daß auch Ruskin Ansprüche an die Darstellung nicht erst später, sondern schon in seinen Anfängen, zu Beginn der „Modern Painters“ erhebt, wenn er hier Ähnliches vorbringt wie Hemsterhuis.

Muß ich das noch nachweisen? In den „Grenzen von Poesie und Unpoesie“ (Frankfurt a. M. 1937, S. 43 ff.) erinnere ich an die Merkmale, die in dem „Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker“ Herder 1773 echter Poesie zuschreibt. Was er fordert, bezeichne ich dort mit dem Wort „Seinshaltigkeit“. An der Darstellung liegt es für Herder. „Maßstab wird die Artung des Sprachausdrucks. Zunächst Fähigkeit und Unfähigkeit, im Wort das Wesen der Erscheinung zu treffen, die der Dichter vergegenwärtigen will. Festigkeit, Wahrheit, Lebhaftigkeit, Sicherheit, doch auch das Knappe des Ausdrucks bezeichnen den echten Dichter. Der Nichtpoet . . . redet um den Gegenstand herum.“ So umschreibe ich dort Herders Beobachtung. Klingt das alles nicht, als wolle Herder auf dem Feld der Dichtung greifbar machen, was von Hemsterhuis über bildende Kunst und über ihre Fähigkeit, Vorstellungen stark und rasch zu wecken, gesagt worden war? (Ich denke auch diesmal nicht daran, einen Einfluß nachzuweisen. Mir genügt die Tatsache, daß Herder mit Hemsterhuis übereinstimmt. Allerdings bewährt Herder eine ganz andere und stärkere Fähigkeit, treffende Vorstellungen rasch zu wecken. Neben seinen kraftvollen und gehaltreichen Worten wirkt Hemsterhuis wie einer, der um den Gegenstand nur herumredet; freilich auch Ruskin zu Beginn der „Modern Painters“.)

Goethe vertieft — auf Herders Bahn — Herders Schau, indem er, was von Herder gefordert wird, im Sinn der Organismusästhetik auf ein Erfassen des „Wesens der Dinge“ zurückführt, „insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen“. Das nennt er „Stil“. Vollends gelangt mit dieser Wendung Goethe über Hemsterhuis hinaus, gelangt auch weiter als Ruskin. Wußte Ruskin wirk-

lich nicht, wieviel er hätte von Goethe lernen können? Wie ihm Goethe aufschlußreich geholfen hätte, die ungenaueren Bestimmungen der „Modern Painters“ schärfer zu formen?

Tatsächlich vertritt Ruskin schon in den Anfängen der „Modern Painters“ sofort Organismusästhetik, die Ästhetik also Goethes. (Nicht erst in den Ansprüchen der „Stones of Venice“ an das Ornament.) Vertritt sie so, daß sich fragen ließe, ob sie ihm nicht mehr noch bedeutete, als die von Locke angeregten Sätze über den Vorstellungsreichtum des Kunstwerkes. (Über Organismusästhetik vgl. „Grenzen von Poesie und Unpoesie“, S. 11 ff.).

Ausgeschaltet bleibe auch diesmal die Frage, wie weit Abhängigkeit besteht, ob und auf welchem Wege der Jüngere von dem Älteren gelernt hat. Viel stärker fällt ins Gewicht, daß die „Modern Painters“ die Kunst William Turners rechtfertigen wollen und aus diesem Grunde von vornherein alle Landschaftsmalerei ablehnen, die ihren Gegenstand nicht genau beschaut. Turner gelangte am Ende des 19. Jahrhunderts zu fast unbedingter Anerkennung, da der Impressionismus sich ihm verpflichtet fühlte. Wenn etwa Cornelius Gurlitt ihn nannte, klang das immer, als beschwöre er den Geist eines wahren und echten Propheten, des eigentlichen Schöpfers der Kunst des ausgehenden Jahrhunderts.

Die „Modern Painters“ spielen Turner gegen Claude Lorrain, Gaspard Poussin und Salvatore Rosa aus (I/2, 91 f.) Die drei hätten nicht gemalt, was sie sahen, sondern was nach ihrer Meinung ein hübsches Bild gab. Sie kopierten wie Kinder und zeichneten das, wovon sie wußten, daß es vorhanden sei, aber nicht das, was sie sahen.

Die „Modern Painters“ also ein Vorstoß zugunsten genauer Nachbildung der Natur? Gleich zu Beginn (I/2, 9) heißt es von dem „alten System der Landschaftsmalerei“: „Der Maler verbessert Gottes Werk nach eigenem Ermessen; sein Schatten fällt auf alles, was er schaut, er macht sich zum Herrn, wo er Jünger sein müßte, und kombiniert Landschaften, deren höchster Ruhm ihre Unmöglichkeit ist.“ Goethe hätte von Manier gesprochen und gegen sie seinen Begriff des Stils aufgerufen. Wirklich stellt auch Ruskin den „großen Stil“ dem Verhalten der alten Landschaftsmalerei entgegen. Großer Stil ist für Ruskin „die auf genauer Kenntnis beruhende einfache Wiedergabe des besonderen Charakters jedes in Frage kommenden Dinges, es sei Mensch, Tier oder Blume“. Er fügt an: „Jede Änderung, Karikatur und Leugnung dieses besondern

Charakters ist der Tod jeder Größe, Wahrheit, Schönheit und Schicklichkeit.“

Die Wendung „besonderer Charakter“ darf nicht dazu verführen, des Streites um „charakteristische“ Kunst zu gedenken, der um 1800 im Umkreis Goethes und Schillers sich abspielte. Könnte sonst doch Goethe als Gegner „charakteristischer“ Kunst erscheinen, da er ja mit dem überstiegenen Vorkämpfer dieser Kunst, mit Hofrat Hirt, nicht ganz einverstanden war und nicht nur in der Kunstnovelle „Der Sammler und die Seinigen“ ihn das verspüren ließ. Der besondere Charakter, von dem bei Ruskin die Rede ist, widerspricht nicht den Zügen, die bei Goethe der Stil trägt. Vorbedingung für Stil ist ja nach Goethe „genaues und tiefes Studium der Gegenstände“, immer genaueres Kennenlernen der Eigenschaften der Dinge und der Art, wie sie bestehen. Aber nur Vorbedingung. Denn das Eigentliche und Wesentliche des Stils ist für Goethe, daß er auf einer Schau beruht, die durch die Oberfläche der Dinge in deren „Wesen“ eindringt. Ruskin hat an späterer Stelle genau Gleiches vorzutragen.

Es geschieht in der ausführlichen Zergliederung der Phantasie (I/2, 280 f.), und zwar damals noch im Anschluß an eine bewundernde Würdigung Michelangelos: „Es ist der Vorzug der Phantasie, daß sie durch Intuition und Intensität des Blicks (nicht durch Kritisieren, sondern durch ihre autoritativ erschließende und enthüllende Kraft) die Wahrheit wesentlicher erfaßt, als an der Oberfläche der Dinge liegt.“

Ruskin vertritt die Ansicht, die, noch ausdrücklicher als für Goethe, Vorbedingung der Organismusästhetik für deren romantische Anwälte, auch für Schelling, ist. Das Wahre liegt hinter der Erscheinung, die Erscheinung verdeckt es; nur Auserwählten ist es gegeben, den wahren Kern der Erscheinung zu schauen. Diese Ansicht geht gewiß auf Platon zurück; doch Plotin hat sie in seiner Lehre vom „endon eidos“ zu eigentlicher Entfaltung gebracht. Für Ruskin ist der Auserwählte kraft seiner Phantasie durch die verhüllende Erscheinung hindurch das Wahre zu sehen befähigt; Goethe kann den Anschein wecken, ihm sei vielmehr „genaues und tiefes Studium“ die rechte Voraussetzung. Wirklich war Goethe sich bewußt, wieviel er als Künstler seiner naturwissenschaftlichen Forschung zu danken hatte. In dem einen indes treffen Goethe und Ruskin ganz überein: Einfache Nachahmung der Natur, Wiedergabe also ihrer Oberfläche ist beiden eine Tiefstufe der Kunst. Und wie Goethe kann Ruskin eine Höchst-

stufe der Kunst nicht da zugeben, wo der Künstler sich selbst eine Sprache macht und in ihr sich ausdrückt, ohne die Natur selbst vor sich zu haben oder auch nur ohne sich ihrer ganz lebhaft zu erinnern. Goethe nennt das Manier.

Ruskin kennt jedoch noch eine andere Voraussetzung für die von ihm angenommene Leistung der Phantasie. Er spricht zunächst von unersättlichem Durst nach Wahrheit und von Willen zur Wahrheit. Ein Schritt weiter führt ihn zu dem Begriff „morality“. Ruskin macht die Phantasie abhängig von der Schärfe moralischer Emotion. Selbstsüchtige Sorge und Rücksicht zerstören nach Ruskins Überzeugung die Phantasie. Das Spiel der Phantasie beruhe darauf, wieweit wir uns selbst vergessen. Bündig erklären die „Modern Painters“ (1/2, 237), ruchlose Menschen könnten höchste Kunst nicht schaffen. Damals war Ruskin noch ganz religiös.

Die Überzeugung, nur ein guter Mensch könne ein gutes Kunstwerk schaffen, zählt zu dem Erbe der Alten. Platon und Plotin übergeben sie ihren Nachfolgern. So wird auch Shaftesbury zum Vertreter dieser Überzeugung. Ruskin fand also den Glauben an die sittliche Güte des Künstlers in englischer Ästhetik vor. Freilich ist, wenn ein Engländer des 18. Jahrhunderts und vollends wenn Shaftesbury von „morality“ spricht, oft nur an Geistigkeit gedacht, verschwimmen die Grenzen von Sittlichkeit und geistiger Haltung.

Mir ist nicht bekannt, ob Ruskin sich mit Shaftesbury beschäftigt hat. Doch Shaftesburys Lehren hatten sich — nicht nur in Deutschland — derart durchgesetzt, daß sie Ruskin auf Schritt und Tritt antreffen mußte. Vielleicht stammt von Shaftesbury, was Ruskin mit der Organismusästhetik verbindet. Übereinstimmung Ruskins mit Shaftesbury besteht auch für Paul Clemen (S. 32).

Wichtiger indes bleibt, daß Ruskin Gesinnungsgenosse Goethes war. Beide fassen nicht nur höchste Kunst im gleichen Sinn, im Sinn von Goethes Begriff „Stil“. Ruskin nähert sich sogar Goethes Worten von der ins Reale verliebten Beschränktheit des Künstlers. (Meine Schrift über die Grenzen von Poesie und Unpoesie kommt auf diese Worte immer wieder zurück.) Ruskin sagt in den „Vorträgen über Kunst“ (§ 48), die höchsten künstlerischen Leistungen seien Männern beschieden gewesen, in denen die visionäre Begabung sich der besonnenen Willenskraft durch eine liebevoll aufmerkende Hingabe an die Wirklichkeit der sie umgebenden Welt unterordnete. Heißt das nicht, für die ins Reale verliebte Beschränktheit des Künstlers eintreten?

Ist es anders mit dem Lob, das von Ruskin der Landschaftsbeseelung Walter Scotts im 16. Kapitel des dritten Bandes der „Modern Painters“ (§ 36/7) gespendet wird? Ruskin spricht von der Selbstlosigkeit und Demut Scotts (§ 38). Seine Freude an der Natur sei unvergleichlich größer als die irgendeines anderen Dichters. „Alle übrigen bringen ihre Kümmernisse hin zu ihr und beginnen ihr ins Ohr zu brummen von ihren eigenen Sorgen.“ Ruskin scheidet drei Stufen: Homer, der die Natur als tot und rein körperlich ansieht (das ist nicht gerade glücklich ausgedrückt); andere, wie Tennyson und Keats, betrachten sie als verändert durch ihre eigenen Gefühle; Scott sieht Natur, als besäße sie Beseeltheit und Pathos aus sich selber heraus, ganz abgesehen von menschlicher Gegenwart oder leidenschaftlicher Empfindung. Scott vergißt sich selber und stellt seine eigene Menschlichkeit unter das, was ihm als der Geist der Landschaft erscheint. „Er schildert sie selber in ihrer einfachen und allgemeingültigen Wahrheit, fügt nicht das Ergebnis der Leidenschaft oder der Träumerei des Augenblickes hinzu und erscheint deshalb auf den ersten Blick oberflächlicher als andere Dichter, während er in Wirklichkeit nur gesünder und größer ist.“ Scott wirft das Bild der Natur derart zurück, wie es bestimmt ist, von allen Menschen empfangen zu werden, ohne Randbemerkungen von weithergeholten Gedanken, sondern mit leichten Gedanken, derart wie alle empfänglichen Menschen an solchen Stätten sie fassen sollten. Hier und da wird eine Unterströmung von tieferer Betrachtung auf einen Augenblick vernehmbar. Zu ihr können wir beständig durchbrechen und in tiefen Zügen daraus trinken; Scott aber überläßt es uns, nach unserem Belieben sie zu suchen oder zu meiden.

Sachlichkeit darf heißen, was nach Ruskin bei Scott erscheint. Ruskin verspürt freilich, daß diese Sachlichkeit Scotts, die er hoch einschätzt, zuweilen arm an Geist erscheint. Allein er läßt sich dadurch nicht beirren. Liebevoll entwickelt er die künstlerischen Werte der Landschaftsschilderung Scotts, vor allem in der Farbengebung.

Der Gegensatz, den er aufzeigt, ist kein anderer als der von naivem und sentimentalischem Dichten. Dort Sachlichkeit, hier stete Beziehung auf das Ich des Dichters. Schiller war sich gut bewußt, daß naives Dichten ungeistiger erscheinen kann. Ihm war die „Überlegenheit in Ideen“ zu wertvoll, als daß er nicht dem sentimentalischen Dichter gleich viel Recht wie dem naiven zugebilligt hätte. Gibt indes nicht gerade

das eine Beispiel Schillers dem schärferen Urteil Ruskins recht? Die Strophe 22 des ersten Gesangs von Ariosts „Orlando furioso“ belegt ja überzeugend die Neigung des sentimentalischen Dichters, sich selbst einzumischen. Ariost brummt zwar nicht von seinen eigenen Sorgen, aber er meldet von der Freude, die ihm der Vorgang macht, den er berichtet. Schiller entdeckt da, was er bei Homer vermißt. Homer hat für Schiller zu wenig Teilnahme für seine Menschen. (Nicht nur Homer, auch Shakespeare.) Kann die Nachwelt das noch verstehen? Sie wehrt sich doch auch gegen die Behauptung, Goethe sei teilnahmslos. Sie verzichtet willig auf solche sentimentalische Zwischenrede des Dichters, die zum Bericht gerührt Stellung nimmt. Ja sie kann kaum noch begreifen, daß gerade diese Stanze Ariosts besonders schön sei und „immer vorzüglich bewundert“ wurde.

Der Gegensatz, der hier waltet, wird meistens als Gegensatz des Objektiven zum Subjektiven bezeichnet. Objektiv ist der Naive, subjektiv der Sentimentalische. Im 12. Kapitel des dritten Bandes der „Modern Painters“ kehrt sich Ruskin mit guten Gründen gegen die beiden Ausdrücke; sie sind ja recht vieldeutig. Er möchte zu Ausdrücken gelangen, die enger mit dem Wesen des Dichters verbunden, nicht — wie „objektiv“ und „subjektiv“ — auch ganz anderen Zwecken dienen können, etwa der Erkenntnistheorie. Überschieden ist dies 12. Kapitel: „Über den pathetischen Betrug“ (pathetic fallacy). Der Ausdruck kehrt wieder (3, 331), wenn der Gegensatz zu Scotts Brauch zu kennzeichnen ist.

Hier kann nicht mit einiger Vollständigkeit mitgeteilt werden, was in dem Kapitel steht. Es ist ungemein wichtig; und ungemein wertvoll ist, was erkundet wird. Angelpunkt ist die innere Wahrheit; so kann Ruskin von Betrug reden, wo diese innere Wahrheit mangelt. Ich begnüge mich mit knappen Andeutungen.

„Üppiger Krokus, Kelch aus Gold und Licht, Nackend und fröstelnd durch die Schollen bricht.“ Ruskin findet das unwahr. Krokus ist nicht üppig, sondern hart und unbiegsam; sein Gelb ist nicht golden, sondern safranfarben. So Ruskin. Er stellt fest, die Verse seien gefällig. Aber sie wagten einen Trug der eigenwilligen Phantasie, der eine wirkliche Erwartung, geglaubt zu werden, gar nicht in sich schließe.

Ein zweiter Fall ist es, wenn der Trug durch einen Erregungszustand aller Gefühle verursacht wird, der uns, so lange er dauert, mehr oder weniger vernunftwidrig empfinden läßt.

Also falsches Sehen da wie dort. Ruskin scheidet vier Klassen von Menschen (3, 203):

1. Sie empfinden nichts und sehen daher richtig.
2. Sie empfinden stark, denken aber schwächlich und sehen unrichtig.
3. Sie empfinden stark, denken kraftvoll und sehen richtig.
4. Sie sind kraftvoll, aber Einflüssen unterworfen, die stärker sind als sie; sie sehen in gewisser Beziehung unrichtig, weil das, was sie sehen, unbegreiflich hoch über ihnen liegt.

Die zweite Klasse ist für Ruskin nur zweite Rangordnung der Dichter; die dritte Klasse hingegen erste. Die vierte Klasse entspricht dem gewöhnlichen Zustand der prophetischen Inspiration.

Belegt wird die dritte Klasse, die erste Ordnung der Dichter, durch Dante, Homer, auch durch Casimir de la Vigne (Ballade „La toilette de Constance“). Kraft der Leidenschaft und Gewalt über diese Kraft bezeichnen den großen Dichter. Allein solche Gewalt über die Kraft der Leidenschaft kann unter Umständen unmenschlich und ungeheuerlich erscheinen, dagegen fieberhafte und wild ausschweifende Phantasie am Platze sein. Der Prophet Jesaias kann dem Wunderbaren, das er zu melden hat, nicht ruhig und fest ins Auge sehen. Es wirft ihn aus sich selbst heraus und stößt ihn in ein dunkles Reich voll verworrener Träume.

So ist die vierte Klasse zwar berechtigt, aber nur wegen der Größe ihrer Veranlassung. Ruskin verwirft solchen Ausdruck der Empfindung, wenn gleich machtvoller Anlaß fehlt, verwirft noch unbedingter, diesen Ausdruck in Härte und Kälte des Herzens zu affektieren. Wenn schlechte Dichtungen überhaupt phantastische bildliche Ausdrücke als gangbare Münze verwenden, so ist es noch schlechter, wenn ein geschickter, aber unaufrichtiger Meister dergleichen Ausdrücke bedachtsam ausarbeitet und mit eisiger Kälte zu erklügelten Einbildungen nutzt. Pope wird von Ruskin als Beleg angeführt, in Gegensatz zu Young und Wordsworth.

Kurz vorher (3, 201) fertigt Ruskin feinfühlig und scharf Verse Popes ab, die eine unnötige und nur hemmende Bildlichkeit in eine Stelle der Odyssee (11, 57 ff.) hineintragen. Odysseus wünscht dringlich zu wissen, wie sich etwas tatsächlich zugetragen hat. Homer bringt das in wenige schlichte Worte. Popes Zutaten sind für Ruskin ebenso mißtönig wie die fürchterlichste Disharmonie in der Musik. „Pope hat uns mit den Zähnen knirschen gemacht.“

Trug ist für Ruskin nicht unter allen Umständen widerdichterisch. Unmittelbar vorher druckt er zwei Verse Coleridges ab, die nach seiner Überzeugung eine falsche Vorstellung enthalten. Ruskin spricht von einer „ungesunden Stelle“. Doch er muß zugestehen, daß ein Mißklang sich nicht ergibt, also immer noch Freude an solchem Trug bestehen kann. Abschließend kann er nur nochmals erklären, daß Trug, wie er bei einem Propheten sich mit Recht durchsetzt, nicht Höchstufe der Dichtkunst ist, eher Zeichen eines ungesunden Seelenzustandes, wo nicht gar eines schwächlichen.

Soll ich noch hinzufügen, wie alles das durchaus im Sinne Goethes ist? Es stimmt überein mit Goethes Ansprüchen an echte Symbolik, an eine Bildlichkeit, die mit den Mitteln der Kunst ausdrückt, was von der Sprache der Wissenschaft nie ausgedrückt werden könnte.

Diese hohe und schwere Aufgabe ist nicht zu erfüllen, wenn schablonenhaft nur überkommene Bilder verwertet werden, wie Pope es — nach Ruskin — macht. Auch nicht, wenn treuliche Schau der Wirklichkeit — des Realen, würde Goethe sagen — fehlt und an ihrer Stelle Einfälle des Dichters erscheinen, die aus seiner Stimmung stammen und nicht aus seinem Gegenstand. Das alles bewegt sich — bei Ruskin wie bei Goethe — in der Richtung von Herders Aufsatz über Ossian. Als einer der ersten scheidet ja Herder echte und treue Schau des Lebens und treffsicheren Ausdruck dieser Schau von schwächlicher Verwertung abgenutzter Dichtersprache. Für den jungen Goethe gewannen diese Winke Herders volle Bedeutung.

Vor nicht langer Zeit ergab sich auf deutschem Boden wesentlich vertiefte Einsicht in die verschiedenen Möglichkeiten bildhaften Dichtens. Sie wurzelte in Goethes Symbolbegriff. Dessen Voraussetzung ist der Begriff „Mythos“, wie ihn schon der junge Herder entwickelt (vgl. „Grenzen von Poesie und Unpoesie“, S. 51 ff.). Legte Ruskin es auf Werten und auf Scheidung echterer und minder echter Dichtung an, so begnügte jene deutsche Forschung sich mit der Feststellung der mehr oder minder gegensätzlichen Möglichkeiten bildhaften Ausdrucks. So hält es Hermann Pongs, wenn er (Das Bild in der Dichtung, Marburg 1927, I, 175 ff.) Beseelung und Erfühlung ergründet. Er kommt nahe an das Fragengebiet heran, das von Ruskin so beschritten wird, wie ich soeben zu berichten hatte. Ruskins vierte Klasse setzte sich im Expressionismus durch. Die Gefahren, die dem Expressionismus eingeboren

waren, lassen sich gut erkennen, wenn Ruskins Beobachtungen beherzigt werden. Auch die Expressionisten fühlten sich prophetenhaft inspiriert. Ruskins Wendung „fieberhafte und wild ausschweifende Phantasie“ gilt auch von ihnen, gilt schon von Georg Heym. War Heym aber wirklich ein Jesaias? Und verwendeten seine Nachfolger seine Bildphantastik nicht wie gangbare Münze? Ruskin lehrt uns die Grenzen kennen, die der prophetisch inspirierte Dichter sich von Anfang an zieht, besonders gut aber das Unheil, dem sich prophetisch inspiriertes Dichten aussetzt, sobald es „Manier“ (in Goethes Sinn) wird.

George Saintsbury (*A History of Criticism and literary Taste in Europe*, London 1904, 3, 539 f.) tut den Literaturkritiker Ruskin kurz ab und begnügt sich mit der Zusammenstellung einiger „enormous paradoxes and paralogisms“, die Ruskin sich geleistet habe. Da erscheint auch die „famous exposure of the ‚pathetic fallacy‘ with Scott’s supposed freedom from it“. Er entdeckt da „some of the most exquisite unreasons in literature“. Mir hat die Stelle der „Modern Painters“ viel gegeben.

Ruskin spricht über Dichtung nicht bloß, wenn „pathetic fallacy“ zu erweisen ist. Er hat Wertvolles auch über andere Weltichtung zu bringen; er verdeutlicht gern an Dichtungen, was er über bildende Kunst sagt. Allein sein Verhältnis zu Dichtung ist viel weniger eng als das Burckhardts. Konnte doch Burckhardt lange Zeit meinen, er sei berufen, ein echter Dichter zu werden. Solche Hoffnung aufzugeben, wurde ihm nicht leicht. Seine Briefe berichten in der Zeit ungetrübten Freundschaftsbundes mit Gottfried Kinkel dauernd von seinen Dichtversuchen. Sie kümmern sich viel mehr um lebende Dichtung, als sich Burckhardt jemals um lebende bildende Kunst kümmerte. Ja noch kurz vor der Veröffentlichung des „Cicerone“ und noch manches Jahr nach dieser Veröffentlichung erzieht Burckhardt eindringlich und kundig zwei Dichter, Emma Brenner-Kron und Albert Brenner (vgl. W. Rehm, *Euphorion* 28, 85 ff.). Nicht also umsonst war er dem Bonner Maikäferbund beigetreten.

Stärker war überhaupt Burckhardts als Ruskins Wirkung auf Dichter. Die ganze Fülle von Erzählungen und Dramen, die in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und noch etwas später Renaissance zu zeichnen und zu deuten strebt, ist durch Burckhardt angeregt und sieht das Zeitalter mit Burckhardts Augen. Voran gilt das von Conrad Ferdinand Meyer. Freilich übernahm man Burckhardts Schau vielfach aus Nietz-

sche. Doch Nietzsche selbst war ja an dieser Stelle Burckhardts Gefolgsmann. Wieder zeigt sich, wie stark sich eine scharf-umrissene Formel auswirken kann. Burckhardt hatte sein Bild des Renaissancemenschen in eine solche Formel umgesetzt. Ruskin war Gleiches nicht gegeben. Das erweist sich gerade an der wichtigsten Wirkung, die er auf englische Dichtung, aber auch über die Grenzen Englands hinaus ausgeübt hat. Was er für die präraffaelitischen Dichter bedeutete, wird trotzdem im allgemeinen viel stärker herausgehoben als Burckhardts Einwirkung auf deutsche Dichtung. Aber schon Ruskins Verhältnis zu seinen Schützlingen, den präraffaelitischen Malern Englands, bleibt etwas Schwankendes und Widerspruchsvolles. Von diesen Präraffaeliten ist er angeregt und er regt sie an. Er nimmt erfolgreich für sie Partei und führt sie gegen einen beträchtlichen Widerstand zum Siege. Am liebsten allerdings hätte er sie zu Stützen aller seiner vielen Gedanken über bildende Kunst gemacht. So konnte nicht ausbleiben, daß ihre Schöpfungen mehrfach in Widerspruch zu dem gerieten, was er ihnen nachrühmte. Unmöglich konnten sie sich von ihm richtig erfaßt fühlen. Wirklich war es nicht leicht, ihnen zuzumuten, was sich für Ruskin aus Turners Werk als Wesen wahrer Kunst ergeben hatte. Ich verweise nochmals auf Paul Clemen; er bezeichnet sehr richtig die Unstimmigkeiten, die sich zwischen Ruskin und seinen präraffaelitischen Schützlingen einstellen mußten; das wirkte sich zuletzt auf die Entwicklung des englischen Präraffaelitismus unheilvoll aus. Ursache war der Mangel einer festen Formel, über die man sich hätte verständigen können. Vielmehr wäre es überhaupt kaum zu einem Bunde Ruskins und der Präraffaeliten gekommen, wenn Ruskin ihnen eine so feste Formel vorgelegt hätte, wie Burckhardt sie für die Renaissance prägte.

Zwischen präraffaelitischer Dichtung und Ruskin waltet vollends Gemeinsames nur im Sinn einer Vorliebe für Stimmung und Gebärde der Frührenaissance. Darüber hinaus ergab sich eher ein Gegensatz. Ich erinnere an das Verhältnis beider Parteien zu der Forderung „l'art pour l'art“. Über das Verhältnis ist später noch etwas zu sagen.

Eine feste Formel ergab sich dem Analytiker Ruskin, als er schied, was echter Holz- und Metallschnitt, echtes „engraving“ ist und was nicht. In diesem Bereich wirkte er tatsächlich ganz stark auf lebende Kunst.

Stand Ruskin dem Dichten ferner als Burckhardt und wirkte er weniger stark auf Dichter, so nannte er doch echtes

Dichten ungefähr das, was für Burckhardt so hieß. Burckhardts Briefe an Albert Brenner wollen ja auch einen Sentimentalisten den Wert naiven Dichtens lehren. Am 24. Mai 1856 entschied Burckhardt für „das Unbewußte, welches in künstlerisch bewußter Form hervorbricht“. Geht das nicht auch gegen „pathetic fallacy“?

Allein gerade Ruskins Worte über die „pathetic fallacy“ bezeichnen zugleich einen beträchtlichen Unterschied zwischen den beiden. Wie alle seine Äußerungen über Dichtung melden sie sich unversehens innerhalb einer ästhetischen Erörterung an, die der bildenden Kunst dienen soll. Gar nicht liegt es ihm, Dichtung als solche in größerem Zusammenhang zu erörtern. Ruskin hätte niemals gleich vollständig wie Burckhardt etwa im dritten Band der „Griechischen Kulturgeschichte“ (Abschnitt 7) sich über die Dichtung eines Volkes geäußert. Sogar Burckhardts frühes Werk über Konstantin den Großen verweilt bei der Dichtung des Zeitalters, so wenig Bedeutung sie hatte. Musterhaft ist alles Einschlägige in der „Kultur der Renaissance“. Wieder wäre ein Wort über Synthese zu sagen, soweit sie auf Vollständigkeit ausgeht. Bot Ruskin auf dem Gebiet der Malerei nie eine Gesamtaufnahme von der Vollständigkeit der „Erinnerungen aus Rubens“, so schöpft er noch viel weniger jemals Dichtung so aus wie Burckhardt. Ruskin verweilt bei Einfällen, wenn er von Dichtung spricht. Er will nur Einblicke in Wichtiges und Entscheidendes eröffnen. Stimmt das zu seinen methodologischen Absichten, so spannt er doch den Rahmen viel weiter, wenn er bildende Kunst zu deuten hat. Erweist das nicht, daß ihm Dichtkunst weniger bedeutete? Und verrät nicht Burckhardt noch in der „Griechischen Kulturgeschichte“, daß er einst mit ganzem Herzen an Dichtung gegangen hatte?

6. Carlyle.

Es läge nahe, in Carlyle den Vermittler zwischen deutschklassischer, auch deutschromantischer Ästhetik und Ruskin zu suchen. Carlyle machte seiner Heimat die ganze Welt deutschen Geisteslebens aus jüngster Vergangenheit derart bekannt, daß seine Landsleute sich besser unterrichtet fühlen konnten als die Deutschen der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts. In der Zeitschrift „Über Kunst und Altertum“ von 1828 bestätigte Goethe das, als er Carlyles „German Romance“ emp-

fahl: Wenn daheim die Dichterjugend um Platz und Rang kämpft, trübe sich der Horizont einer inneren Literatur oft viele Jahre lang. „Der Fremde läßt Staub, Dunst und Nebel sich setzen, zerstreuen und verschwinden und sieht jene ferneren Regionen vor sich aufgeklärt mit ihren lichten und beschatteten Stellen mit einer Gemütsruhe, wie wir in klarer Nacht den Mond zu betrachten gewöhnt sind.“ Daß Carlyle besonders liebevoll solchen Beruf erfüllte, wußte Goethe gut; angesichts von Carlyles Buch über Schiller wiederholte er mehrfach, zu welcher Klarheit über seinen Gegenstand sich Carlyle erhebe; Schillers Landsleute hätten Gleiches in früheren Tagen nicht erreicht.

Allein Ruskin dürfte kaum durch irgend eine Äußerung bezeugen, daß ihm selbst durch Carlyle Einblick in deutsche Romantik und Klassik sich eröffnet hat. Wenn Ruskin von Dichtung spricht, so meidet er die Deutschen, die ihm viel hätten bieten können. Bildende Kunst steht ihm überdies im Vordergrund. Und über sie ist bei Carlyle wenig zu finden. Er gab zu, daß er von ihr — wie von Musik — wenig verstand. Nach seiner Überzeugung hätten Goethe und Schiller viel Zeit mit bildender Kunst vergeudet. Goethe habe das später selbst eingesehen.

Carlyles Schriften über deutsche Dichtung entstammen seinen Anfängen. Seine eigentliche große Leistung setzte erst nach Goethes Hingang ein; das wirkt sich in allen Zeugnissen von Goethes Beziehung zu ihm aus, gibt diesen Zeugnissen etwas Unbefriedigendes. Goethe ahnte ja nicht, welche mächtige Entwicklung seinem Schützling Carlyle vorbehalten war. Umgekehrt mag Ruskin den „Sartor Resartus“ oder die Werke über Französische Revolution und über Heldenverehrung, nicht aber die frühen Schriften über deutsche Dichtung gekannt haben.

Ich wiederhole, daß es mir wichtiger ist, Übereinstimmung festzustellen als Abhängigkeit. Zwei Gedankenkreise haben Carlyle und Ruskin miteinander gemein. Was von Ruskin zugunsten der Gotik gegen Renaissance ausgespielt wird, deckt sich mit Carlyles Grundsätzen. Germanisch ist für Ruskin Gotik, nicht aber Renaissance. Zu bewußt, zu verstandesmäßig treibt Renaissance die Kunst; Gotik ist unbewußter.

Die erste und die dritte der Vorlesungen über Helden, Heldenverehrung und das Heldentümliche in der Geschichte (1841) bereiten das vor. Die erste verklärt nordische Mythologie und Odin; die dritte nennt Shakespeare den größten Mann

von Geist, aber einen unbewußten Geist, in dem mehr Tugend sei, als er selbst wisse.

Von deutscher Romantik war beides vorweggenommen, der nordische Übermensch und der unbewußte Shakespeare. Dieser Shakespeare freilich nicht von den Brüdern Schlegel, sondern von Novalis. Ausdrücklich beruft sich Carlyle auf ein spätes Fragment des Novalis; er konnte noch nicht wissen, daß es sich gegen die Brüder Schlegel erklärte: „Shakespeare war kein Kalkulator — kein Gelehrter — er war eine mächtige, buntkräftige Seele, deren Erfindungen und Werke wie Erzeugnisse der Natur das Gepräge des denkenden Geistes tragen...“ Carlyle wandelt das ab: „Shakespeares Kunst ist keine Kunststelei; gerade das, was am meisten Wert hat, ist nicht mit Absicht oder mit Vorbedacht da.“ Wörtlich führt er dann Novalis an: Die spätesten Generationen der Menschheit werden „noch neue Übereinstimmungen mit dem unendlichen Gliederbau des Weltalls — Begegnungen mit spätern Ideen, Verwandtschaften mit den höheren Kräften und Sinnen der Menschheit“ in Shakespeares Werken finden. Novalis selbst fügte noch an: „Sie sind sinnbildlich und vieldeutig, einfach und unerschöpflich, wie jene, und es dürfte nichts Sinnloseres von ihnen gesagt werden können, als daß sie Kunstwerke in jener eingeschränkten, mechanischen Bedeutung des Worts seien.“

Indem Ruskin sich für den unbewußten Künstler entscheidet, so wie Carlyle es tut, setzt er fort, was von Novalis vorgebracht worden war. Carlyle hätte Ruskin belehren können, wie sehr im Sinn des Novalis, also eines Deutschen von 1800, gedacht war, was in den „Stones of Venice“ gegen Renaissance und für Gotik gesagt ist. Ruskin dürfte über den Namen des Novalis weggelesen und Carlyles Aufsatz über Novalis, der (*Critical and miscellaneous Essays in five volumes* 2, 41) das Fragment in englischer Sprache wiedergibt, überhaupt nicht gelesen haben.

(Die sehr schwierige Frage nach der Bewertung des Bewußten und des Unbewußten durch die deutsche Romantik sei hier nicht aufgerollt. In meinen „Grenzen von Poesie und Unpoesie“ berühre ich sie mehrfach. Ebenso sei nur angedeutet, daß Ruskin, indem er mit Carlyle Germanisches feiert, zu Gobineau und H. St. Chamberlain weiterleitet, also zusammen mit ihnen eine Bahn eröffnet, die inzwischen viel beschritten worden ist.)

Nicht aber konnte Ruskin bei Carlyle die Scheidung von Stil und bloßer Naturnachahmung antreffen, also die ent-

scheidende Tat der klassisch-romantischen Ästhetik. Carlyle berührt sie nicht im Aufsatz über Novalis; freilich äußerte sich Novalis selbst nicht oft über Organismusästhetik. Sehe ich richtig, wenn ich in Carlyles Essay „State of German Literature“ (I, 66 f.) etwas von dieser Ästhetik verspüre? Carlyle möchte hier das Bezeichnende und Wesentliche damals jüngster deutscher Dichtung herausstellen. Er nennt ausdrücklich Goethe und Schiller. Er sagt von ihnen:

„They have penetrated into the mystery of Nature; after long trial they have been initiated; and to unwearied endeavour, Art has at last yielded her secret; and thus can the Spirit of our Age, embodied in fair imaginations, look forth on us, earnest and full of meaning, from their works. As the first and indispensable condition of good poets, they are wise and good men: much they have seen and suffered, and they have conquered all this, and made it all their own; they have known life in its heights and depths, and mastered it in both, and can teach others what it is, and how to lead it rightly. Their minds are as a mirror to us, where the perplexed image of our own being is reflected back in soft and clear interpretation. Here mirth and gravity are blended together; wit rests on deep devout wisdom, as the green-sward with its flowers must rest on the rock, whose foundations reach downward to the centre. In a word, they are believers: but their faith is no sallow plant of darkness; it is green and flowery, for it grows in the sunlight. And this faith is the doctrine they have to teach us, the sense which, under every noble and graceful form, it is their endeavour to set forth:

As all Nature's thousand changes
But one changeless God proclaim,
So in Art's wide kingdoms ranges
One sole meaning, still the same:
This is Truth, eternal Reason,
Which from Beauty takes its dress,
And, serene through time and season,
Stands for aye in loveliness.

Such indeed is the end of Poetry at all times; yet in no recent literature known to us, except the German, has it been so far attained; nay, perhaps, so much as consciously and steadfastly attempted.“¹⁾

¹ Die Stelle ist nicht leicht zu verdeutschen. Ich versuche es; John P. Dickson bin ich dabei für treue Hilfe dankbar.

„In das Geheimnis der Natur sind sie eingedrungen; nach langer

Die Verse sind ein Versuch, die dritte Strophe von Goethes „Künstlerlied“ zu übertragen; es eröffnet die zweite Abteilung „Kunst“ der Gedichte, wurde auch in die „Wanderjahre“ übernommen, und zwar schon in der Ausgabe von 1821; jetzt steht es im achten Kapitel des zweiten Buchs. Es genügt wohl, den deutschen Text hier abzudrucken; die zwei letzten Verse der Übersetzung haben mit der Urgestalt nichts zu tun; „eternal Reason“ kommt gleichfalls auf Carlyles Rechnung:

Wie Natur im Vielgebilde
 Einen Gott nur offenbart;
 So im weiten Kunstgefilde
 Webt ein Sinn der ew'gen Art;
 Dieses ist der Sinn der Wahrheit,
 Der sich nur mit Schönem schmückt
 Und getrost der höchsten Klarheit
 Hellsten Tags entgegenblickt.

Die Strophe wandelt ab, was von Goethe längst vertreten und von ihm der deutschen Frühromantik übergeben worden war. Novalis drückt das aus: „Die Poesie ist das echt absolut Reelle... Je poetischer je wahrer.“ (Vgl. meine „Grenzen von Poesie und Unpoesie“, S. 195 ff.). Auch das entspricht der Organismusästhetik.

Prüfung sind sie eingeweiht worden; und schließlich hat die Kunst dem unermüdlichen Streben ihr Geheimnis verraten; und so kann der in schönen Vorstellungen verkörperte Geist unseres Zeitalters ernst und bedeutungsvoll aus ihren Werken auf uns blicken. Nach der ersten und unerläßlichen Vorbedingung großer Dichter sind sie weise und gute Menschen: Viel haben sie gesehen und viel gelitten, und dies alles haben sie überwunden und sich ganz zu eigen gemacht; das Leben haben sie in seinen Höhen und Tiefen erkannt und es nach beiden Richtungen gemeistert und können andre lehren, was das Leben ist, und wie es recht zu führen sei. Ihr Geist ist wie ein Spiegel, der uns die verzerrte Erscheinung unseres eigenen Wesens in milder und zugleich klarer Deutung wiedergibt. Hier mischen sich Heiterkeit und Ernst miteinander; Witz ruht auf tiefschürfender, frommer Weisheit, so wie der grüne Rasen mit seinen Blumen auf den darunterliegenden Felsen ruhen muß, deren Unterlagen bis in den Erdmittelpunkt hinabreichen. Mit einem Wort — sie sind Gläubige; aber ihr Glaube ist kein blasses Nachtgewächs, sondern grünt und blüht, denn er wächst im Sonnenlicht. Und dieser Glaube ist die Lehre, die sie uns zu geben haben, ist der Sinn, den in jeder edlen und anmutigen Gestalt vorzutragen ihr Bestreben ist:

... Und wirklich, zu allen Zeiten ist dies das Ziel der Dichtkunst, doch in keiner der uns bekannten neueren Literaturen mit Ausnahme der deutschen ist es so nahe erreicht, so bewußt und beharrlich angestrebt.“

Das alles, nicht nur die Übersetzung der Verse, ist bei Carlyle so wenig scharf umrissen, daß eindeutig sich kaum sagen läßt, was er eigentlich meint. Letzten Endes gestattet mir nur die Vieldeutigkeit seiner Worte, in ihnen etwas zu entdecken, was an Organismusästhetik erinnert. Eindeutig ist auch hier bloß das Bekenntnis zu der Überzeugung, der Dichter müsse sittlich gut sein. Wie hingegen Carlyle sich das Verhältnis von Wahrheit und Schönheit denkt, ja was er unter Wahrheit versteht, bleibt ungewiß. Erkenntnis des Lebens, geboren aus schwerem Leid, ist ihm Bedingung echter Poesie. Das Leben spiegelt sich in ihr gelinde und klar. Erreicht wurde das, indem die Dichter in das Geheimnis der Natur eindringen. Also ist auch bei Carlyle Einsicht in das „Wesen der Dinge“ Voraussetzung hoher Kunst? Sicherlich bindet er wie Goethe den Künstler eng ans Leben. Und so scheint auch bei ihm wie bei Goethe, aber auch bei Ruskin, „Stil“ von willkürlichem Idealisieren sich abzulösen. Nur freilich verrät er nicht, wie sich „noble and graceful form“ von solchem Idealisieren unterscheidet. Daß er — wieder mit Goethe und mit Ruskin — bloße Naturnachahmung verwirft, ist allerdings unbestreitbar.

War nicht vielleicht Carlyle strengsittlicher Weltanschauung zu sehr geneigt, als daß er mit Organismusästhetik in rechtes Verhältnis hätte kommen können? Wilhelm Dilthey reiht ihn den Idealisten der Freiheit ein; organische Weltanschauung ist den objektiven Idealisten — wie Dilthey sie nennt — eigen. Wenn freilich Dilthey 1898 in seinem ersten Aufsatz über die drei Typen der Weltanschauung (Die drei Grundformen der Systeme in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Gesammelte Schriften 4, 539 f.) Carlyle zusammen mit Coleridge nennt, scheint er beide den objektiven Idealisten zuzuzählen. Tatsächlich aber bereitet sich nach seiner Ansicht in Carlyle und Coleridge nur die neue Richtung des Idealismus der Freiheit vor, die gleich dem deutschen objektiven Idealismus den geistigen Zusammenhang der gesamten Wirklichkeit zu begründen suchte. Ich würde das nicht erwähnen, wenn Dilthey an dieser Stelle nicht Ruskin nannte. Er sagt ihm nach, daß er neben Carlyle und Coleridge in der Ästhetik und Kunstgeschichte die Gedanken Schellings verwerte.

Schade, sehr schade, daß Dilthey sich hier so kurz faßt. Hieß es nicht, ihm zuschreiben, was er gar nicht meint, wenn ich sage, ihm habe Ruskin gleichfalls für einen Idealisten der Freiheit gegolten, der auch Gedanken des objektiven Idealis-

mus aufnimmt? Warum aber nennt Dilthey nur Schelling? Er meint gewiß die Organismusästhetik; hat er doch die Entwicklung dieser Ästhetik aufgedeckt. Wer konnte besser als er damals wissen, daß andere, voran Herder und Goethe, das Entscheidende geleistet hatten, und daß Schelling auch in diesem Fall unbedenklich aus den besten Quellen schöpfte? Wie Schelling nur, was andere vor ihm geschaffen hatten, so glücklich und so erfolgreich ausdrückte, daß fortan er und kein anderer genannt wurde, wenn von Organismusästhetik die Rede war.

Allein vielleicht war es wirklich nicht nötig, in dem Zusammenhang der Stelle das auszusprechen. Vielleicht genügte es, Schelling zu nennen. Vielleicht wirkt es nur auf mich unerfreulich, daß Dilthey sich so äußerte, als hätte er nicht gewußt, wessen Gedanken Ruskin verfocht; Dilthey, der in diesem Bereich weit besser sah als die vielen, die immer nur Schelling und nicht Goethe und einige andere zu nennen hatten.

Wie Carlyle Schelling sah, hatte schon 1890 Diltheys großer Aufsatz über Carlyle (Ges. Schriften 4, 512 f.) sehr gut ausgedrückt: „Für Carlyle gehen Fichte und Schelling in der Einheit der Transzendentalphilosophie unter, und ihre spezifischen Lehren sind ihm nicht wichtig.“ Carlyle verstand Fichte besser als Kant; Fichte, „diesen Felsen von Granit in Wolken mit Sturm“. „Novalis und Schelling neben Goethe vermitteln ihm dann die Immanenz Gottes in jeder wirkenden Persönlichkeit, ja im Universum, oder vielmehr deren Immanenz in Gott.“ Darf ich diese Sätze so deuten, daß für Carlyle Fichte im Vordergrund stand? Carlyles Blickpunkt ist und bleibt sittlich. Was ihm andere geben konnten, mußte sich solcher Schau anpassen. Bezeugt nicht die ganze Stelle aus dem Essay „State of German Literature“ das? Der eine Idealist der Freiheit fühlt sich von dem andern angezogen; was er von dem oder jenem hinzugewinnt, kann nur ergänzen, nicht indes für ihn selbständigen Wert gewinnen.

Bernhard Fehr scheint von Diltheys Charakteristik nichts gewußt zu haben, als er seinen gewichtigen Aufsatz „Der deutsche Idealismus in Carlyles Sartor Resartus“ (Germanisch-Romanische Monatsschrift 1913 5, 81 ff.) abfaßte. Dilthey hätte ihm manchen Wink geben können. Doch auch ohne Diltheys Hilfe enthüllt Fehr die überragende Bedeutung Fichtes für Carlyle. Sehr glücklich zeigt er, wie gern Carlyle Sätze der Fragmente des Novalis fast wörtlich übernimmt, ja sogar dessen Ausdrücke. Etwa das Wort „mechanisch“ zur Cha-

rakteristik einer geistigen, vielmehr ungeistigen Haltung (S. 89). Novalis schrieb, was von Carlyle verwertet wird, in der Zeit engster Berührung mit Fichte. Und wie Carlyle aus Novalis das schöpft, was von Fichte stammt, so eröffnet ihm Fichte sogar den Weg zu Kant, den Weg, den sein Buch über Schiller noch nicht gefunden hatte. Immer ist, was ihn an Fichte fesselt, das Primat der praktischen Vernunft.

Vor allem der junge Ruskin ist in der starken Betonung des Sittlichen mit Carlyle einig; fordert er doch gleichfalls, daß der Künstler ein guter Mensch sein soll.

Kurz vor seinem Hingang schrieb Dilthey die Worte nieder (Ges. Schr. 6, 297 f.): Schleiermachers weltbejahende, weltfreudige, pantheistische Mystik habe von der Idee der Menschheit aus den Weg zur Auffassung des göttlichen Weltzusammenhangs gewonnen. „So erhob sich ein neuer Glaube, den wir dann in Novalis, in Carlyle, in Emerson, in den Unitariern wirksam sehen — Glaube an einen im Universum wirksamen geistigen Zusammenhang, .. ein Pantheismus der Weltbejahung, welcher die Realisierung eines Ideals als das Göttliche in der Welt erlebt.“ Ich unterlasse jede Prüfung dieser Worte. Und nicht im Sinn solcher Prüfung stelle ich ihnen Nietzsches bissiges Urteil über Carlyles Religiosität gegenüber (Götzendämmerung, Streifzüge eines Unzeitgemäßen Nr. 12): „Im Grunde ist Carlyle ein englischer Atheist, der seine Ehre darin sucht, es nicht zu sein.“ Vorher nennt er Carlyle einen „Rhetor aus Not, den beständig das Verlangen nach einem starken Glauben agaciert und das Gefühl der Unfähigkeit dazu“; er fügt an: „Darin ein typischer Romantiker.“

Wer die „Streifzüge eines Unzeitgemäßen“ auch nur durchblättert, beobachtet verwandte Überspitzung des Urteils auf Schritt und Tritt. Doch so weit dürfte Nietzsche recht behalten, daß sogar Carlyle ein Opfer der Entgottung war, die sich seit dem 18. Jahrhundert durchsetzte. (Nietzsche war es natürlich auch; aber er hatte, unfähig eines starken Glaubens, jedes Verlangen nach ihm willig abgeschworen.) Solches Opfer ist auch Ruskin, ist — um ihn endlich wieder zu nennen — auch Burckhardt.

Burckhardt studierte auf Wunsch seines Vaters vier Semester Theologie. Dann tat er ihm, dem Antistes am Münster zu Basel, den Schmerz an, sich zum Studium der Welt- und Kunstgeschichte zu bekehren. Fünf Jahre später, am 14. Januar 1844, schrieb er an Willibald Beyschlag, der bald Hofprediger in Karlsruhe und dann Professor der Theologie in

Halle wurde: „Ich habe für ewig mit der Kirche gebrochen, aus ganz individuellem Antrieb, weil ich nämlich buchstäblich nichts mehr damit anzufangen weiß.“ Seine Sittlichkeit marschiere vorwärts ohne kirchliches Zutun und rückwärts ohne kirchliche Gewissensbisse. „Die Kirche hat über mich jegliche Gewalt verloren, wie über so viele andere, und das ist in einer Auflösungsperiode nicht mehr als recht und billig.“

Soll ich von Rosie Latouche berichten? André Maurois erzählt in seinen Novellen „Engländer“ (München 1933 S. 184 ff. Der Vortrag „Von Ruskin bis Wilde“ ist nicht Novelle), wie Ruskin um seinen Kinderglauben gekommen sei. Er hatte Paolo Veronese entdeckt und hatte erkannt, daß Fra Angelico an diese rein sinnliche Kunst nicht heranreiche, die einen moralischen Zweck nicht verfolgt. Rosie aber war äußerst religiös und erklärte ihm, als er um sie warb, sie wolle einen Ungläubigen nicht heiraten. Als sie im Sterben lag, bat er sie sehen zu dürfen. Sie stellte die Bedingung, er solle schwören, daß er Gott mehr liebe als sie. Er antwortete, er könne nicht lügen. So starb sie, ohne ihn wiedergesehen zu haben.

7. *Ruskins Wandlungen.*

Ganz kurz stelle ich die Tatsachen zusammen: In seiner Jugend besitzt Ruskin eine einheitliche und geschlossene Weltanschauung. Er übernimmt sie wie etwas Selbstverständliches ohne viel Prüfung. Sie entspricht dem Puritanismus der englischen Low Church; Ruskin selbst redete 1877 von dem „einfältigen Glauben“, den er als Kind gelehrt worden war, und nannte ihn die Grundlage seiner ersten Schriften bis zum Ende der „Steine von Venedig“. Er wählte auch schärfere Ausdrücke und fand diese Schriften so mit protestantisch-dogmatischen Irrtümern und Unverschämtheiten durchsetzt, daß er keins seiner frühen Bücher in dieser Form neu herausgeben wollte.

Mit der Haltung des jungen Ruskin ließ sich mühelos die altüberkommene Überzeugung der Ästhetik vereinen, die von Shaftesbury wie von Carlyle unbedenklich vertreten wurde, daß der Künstler ein guter Mensch sein und das Kunstwerk „morality“ enthalten müsse. Erschütterung des religiösen Glaubens seiner Jugend brachte notwendig diese Ansicht von Künstlertum und Kunst ins Wanken.

Allein Ruskin neigte im Augenblick zu überscharfen Wendungen, war zu oft genötigt, dergleichen Wendungen hinterdrein abzuschwächen, mitunter auch zurückzunehmen, als daß sein Bericht über seine Bekehrung — er verlegt sie in das Jahr 1858 — als treffende Darstellung seiner endgültigen Ansicht gelten dürfte. Die „Vorträge über Kunst“, die er in hohem Alter 1888 gedruckt veröffentlichte, wollen hingegen ausdrücklich Ausgereiftes bieten, dauerndes Ergebnis seiner Lebensarbeit; so nannte er sie den wichtigsten Teil seiner literarischen Tätigkeit. Die zweite Vorlesung erörtert Kunst und Religion, die dritte Kunst und Moral. Die dritte Vorlesung verharret durchaus auf dem Boden der sittlichen Ansprüche, wie sie von Shaftesbury oder von Carlyle an Kunst und Künstler erhoben wurden. Zu Beginn der Vorlesung (§ 67) läßt Ruskin den Satz sperren: „Die Schönheit der erreichbaren Kunst ist der Gradmesser für die moralische Reinheit und Hoheit der Gemütsbewegung, die sie erzeugt hat.“ Bald darauf heißt es (§ 68): „Kein Schriftsteller ist lesenswert, um unsern Stil auszubilden, der nicht wirklich meint, was er sagt; nur von einem solchen Menschen kann jemals ein wahrhaft großer Stil geschaffen werden.“ Darf da wirklich behauptet werden, daß Moral ihm seit 1858 nicht länger Wertmesser des Kunstwerks war, und daß ihm nur noch die Tüchtigkeit des Kunstwerks dessen moralischen Wert bestimmte? Ist das nicht am Wesentlichen vorbeigeredet? Richtiger und wichtiger scheint mir, festzustellen, daß Ruskin nicht ein sittlich gemeintes „fabula docet“ fordert, sondern vom Künstler ehrliche Arbeit verlangt. Immer noch im Sinn des Glaubens, daß der Künstler ein guter Mensch sein solle, erblickt er solche Güte nicht in sittlicher Wirkung des Kunstwerkes, sondern in ehrlicher Arbeit des Künstlers.

Ich erinnere an die Vorwürfe, die in den „Modernen Malern“ gegen Pope erhoben werden. Sie meinen es nicht anders. Sie bekämpfen alles, was nur blenden will. Nicht anders als der junge Herder. Von ihm kam Goethe.

Ruskin will sich 1858 von Fra Angelico zu Tizian, Veronese und Tintoretto bekehrt haben, von religiöser Malerei zu einer Kunst, in der kein religiöser Hauch zu spüren sei, und die sich nur gelegentlich zur Religion verirre. Den Abfall vom Puritanismus leitete er auf Veroneses Königin von Saba in Turin zurück, auf die „gottverliehene Gewalt“ dieses Werks; neben ihr wirkte vernichtend auf sein altes religiöses Glaubensbekenntnis die Predigt, die er unmittelbar darauf in einer

Waldenser Kapelle anhörte. Nun war er bereit zu glauben, daß man nicht fromm sein dürfe, um ein Maler ersten Ranges zu sein, eher etwas schlimm, jedenfalls ein Mann von Welt.

Dieser Bericht ist in dem Briefe 76 (April 1877) der „Fors Clavigera“ enthalten (Library Edition 29, 87 ff.), gekürzt auch in § 200 des zweiten Bandes der „Praeterita“. „Fors Clavigera“ ist eine Sammlung von „letters to the workmen and labourers of Great Britain“, also abgefaßt im Dienst der volkswirtschaftlichen Arbeit des späteren Ruskin, von 1871 bis 1884. Nahe liegt die Frage, wie Ruskin dazu kam, seine religiöse Umkehr gerade an dieser Stelle zu schildern und mit ihr die grundsätzliche Wandlung im Werten von Kunst. Selbstverständlich wollte er zu den Arbeitern hier vor allem über Religion sprechen; sie mußten freilich bei dieser Gelegenheit auch einiges über Fra Angelico in Kauf nehmen und über Veroneses Königin von Saba, also über Erscheinungen, die ihnen ziemlich fremd gewesen sein dürften.

Ein wichtiges Zeugnis für Ruskins Geistesgang, hat dieser Brief Zuverlässigeres zu bieten, als was im allgemeinen — auch von Maurois — aus ihm angeführt wird. Er erzählt, was Ruskin 1858 erlebte oder erlebt haben will, kennzeichnet also sein Glaubensbekenntnis von damals, sagt aber deutlich genug, daß im Jahre 1877, als er abgefaßt wurde, Ruskin den Standpunkt von 1858 überwunden hatte.

Das gilt vor allem von dem Urteil über Fra Angelico. 1874 sei Ruskin — so meldet der Brief (S. 91) — aufgegangen, daß alle sogenannte „weakness“ Giottos nur Mangel an mechanischem Wissen sei. „He did not know, and could not, in his day, so much of perspective as Titian — so much of the laws of light and shade, or so much of technical composition.“ Dennoch aber herrsche in seiner Kunst mehr Größe als in der Tizians. Was Ruskin in Giottos Werk für leicht gehalten hatte, weil es anspruchslos und einfach war, sei vielmehr durchaus unnachahmbar. Statt Giotto zu schwächen, habe Religion alle Kraft seines Herzens und seiner Hand entwickelt. So nennt Ruskin jetzt dies Werk „a human achievement and possession, quite above everything that Titian had ever done“.

Wort für Wort hätte Ruskin dasselbe über Fra Angelico sagen können. Er wirft mit diesen Worten alles um, was er als seine Ansicht von 1858 vorgetragen hatte. Wer also den Brief 76 der „Fors Clavigera“ zum Zeugnis für Ruskins Werten machen will, hätte die Haltung von 1858 als etwas Vorüber-

gehendes zu bezeichnen, müßte ausdrücklich sagen, daß Ruskin sie nach etwa fünfzehn Jahren wieder aufgegeben hat.

Bestehen blieb nur die Überzeugung, daß Tizian oder Veronese den strengreligiösen Malern der Frührenaissance im „mechanischen Teil der Kunst“ überlegen sei. Dagegen ging ihm 1874 auf, daß Giotto und doch wohl auch Fra Angelico nicht nur religiöses Gefühl, auch künstlerisches Können betätigten, ein Können, das durch das religiöse Gefühl getragen und gesteigert wurde. Diesem Können war im „Cicerone“ Burckhardt schon bestens gerecht geworden. Was in „Fors Clavigera“ über Ruskins Ansicht von 1858 steht, über seinen Abfall von Fra Angelico und über seine Bewunderung für Veronese oder für Tizian, legt nahe, daß ihm damals Stärke des religiösen Gefühls zu einem Hindernis der Kunst geworden war. Erst 1874 sieht er ein, daß bei Giotto und bei Fra Angelico eine Macht des Geistesgehalts walte, an die niemals Tizian oder Veronese herangekommen ist.

1858 ist ihm Geistesgehalt nicht Maßstab für höchste Kunst, weit eher ein Hemmnis, künstlerisches Können auf die Höhe hinaufzuführen. Ist das nicht Bekenntnis zum Grundsatz „l'art pour l'art“? Und zwar nach der strengsten Bedeutung dieses Grundsatzes. Dem Grundsatz entspricht es, Veronese, der Religiöses in den Dienst der Kunst stellte, gegen Fra Angelico auszuspielen, der sein Werk in den Dienst der Religion stellte.

Maurois sagt zu Beginn seines Vortrags (S. 175 f.), Wilde und nicht Ruskin könne dem wirklichen Leben nur dann Interesse abgewinnen, wenn aus ihm ein Kunstwerk sich gestalten läßt; Ruskin sei das gerade Gegenteil solchen Ästhetentums. Dann aber ist Maurois nicht abgeneigt, unbewußtes Ästhetentum auch in Ruskin zu beobachten. Ein Augenblicksmensch wie Ruskin mag gewiß gelegentlich auch etwas wie „l'art pour l'art“-Stimmung erlebt haben. Doch sein ganzes Wirken strebte nach anderen Zielen.

Allein ist nicht, was Ruskin im Augenblick seines Abfalls vom alten Glauben gegen Fra Angelico einzuwenden hat, ganz im Sinn seines Zeitalters? Er wollte diesen alten Glauben durch eine veredelte und reinere Religion ersetzen. Nicht allein träumte er von solchem Aufstieg. Aber auch ihm war nicht beschieden, für Festes, das er aufgegeben hatte, etwas von gleicher Festigkeit zu gewinnen. Das läßt sich an den „Vorträgen über Kunst“ erkennen. Nächste unabwendbare Folge aber war, daß auch ihm alles verdächtig wurde, was alten Glauben vertrat, also auch Fra Angelico.

Tatsächlich ist Ruskins Abfall nur Abfall vom Puritanismus seiner Jugend. Entdeckte er doch eines Tages, daß die katholische Kirche manches besaß, was er am Puritanismus vermißte. Ja er sah sich gedrungen zu sagen, warum er nicht Katholik geworden war. Dergleichen erlebten auch andere, die im 19. Jahrhundert ihrem alten Glauben absagten. Gleich ihnen war er ein Entwurzelter.

Die Begründung des Abfalls machte Ruskin sich in „Fors Clavigera“ zum Teil recht leicht. Man lese nach, was er über das unduldsame Eifern des Sektierers sagt, den er in der Waldenser Kapelle anzuhören bekam. Bewies ihm dieser „squeaking idiot“ wirklich, was Christentum und christlicher Kirchenglaube ist?

8. *Mechanisierung und Biedermeier.*

Burckhardt beruft sich, seinen Abfall von der Kirche zu rechtfertigen, auf die Tatsache, Sohn einer „Auflösungsperiode“ zu sein. Das verrät viel. Verurteilt er doch sein Zeitalter, nicht zuletzt weil es auflöste. Hätte er also nicht einer auflösenden Neigung, die er an sich beobachtete, Widerstand leisten müssen? Ist ihm das entgangen? Wirklich haben nicht die Schlechtesten im 19. Jahrhundert, mochten sie immer ihr Zeitalter auf Abwegen erblicken, sich um so mehr bemüßigt gefühlt, das alte Feste aufzugeben und an dessen Stelle etwas Neues und scheinbar Besseres zu setzen; sie übersahen, daß sie mit dieser ehrlichen und guten Absicht nur demselben Zeitgeist nachgaben, den sie ablehnten.

Trotz Nietzsche ist es Carlyle hoch anzurechnen, daß er es anders machte als Ruskin und Burckhardt. Beide waren dem Spott Nietzsches von dieser Seite nicht ausgesetzt. Starkem Glauben entfremdet, erhoben auch sie nicht länger den Anspruch, gläubig sein zu wollen. Das ist um so stärker zu betonen, da sie ja beide durchaus in Carlyles Sinn ihr Jahrhundert werteten.

Dilthey führt (4, 510) den Satz Carlyles an, der dessen frühes und allmählich überwundenes Glaubensbekenntnis zusammenfaßt: „Die ganze Welt war mir ohne Leben, Zweck, Wille: eine unermessliche tote Dampfmaschine.“ Carlyles Roman „Sartor Resartus“ lehrte, wie dies Bekenntnis zu überwinden ist. Da klingt das Wort und der Begriff „mechanisch“ des Novalis an. Fehr wies nach, wie schon vor dem „Sartor

Resartus“ der Aufsatz „Signs of the times“ von 1829 (Essays 2, 56 ff.) den Kampf gegen die Mechanisierung des Geistes aufnahm, die der englische Utilitarismus des 18. Jahrhunderts in Gang gesetzt hatte. Gegen Bentham richtet sich das; im „Sartor Resartus“ nennt dann Carlyle ihn einen törichten Wortfechter und „Ursachenmüller“, der in seiner „Logikmühle“ einen irdischen Mechanismus sogar für das Göttliche selbst erfunden habe und aus den leeren Hülsen des Vergnügens Sittlichkeit und Tugend mahlen möchte.

Im Kampf gegen den Utilitarismus sind Ruskin und Burckhardt ganz mit Carlyle einig. Stärker nur als bei Carlyle ist bei ihnen Sehnsucht nach dem Schönen beteiligt, wird sie ihnen zum Anlaß, das Nützliche abzulehnen.

Ruskin muß ich jetzt rasch abtun, muß mich begnügen, auf Schongesagtes zurückzuverweisen. Ist nicht sein Kampf gegen die Kunstlehre der Hochrenaissance ein Kampf gegen Mechanisierung? Dann ebenso sein Haß gegen Maschinen und Fabriken? Bündig sagt Paul Clemen (S. 31): „Er haßt und verabscheut die Eisenbahn aufs äußerste als die Zerstörerin des friedlichen Landlebens und vor allem als unästhetisch, unmalerisch. Zu einer Auseinandersetzung mit den Sozialistenführern vor Sheffield kam er im altmodischen Postwagen mit galloniertem Postillon angefahren; seine Bücher schickt er von seiner Buchhandlung in Orpington in Wagen nach London — nur um die Eisenbahn zu vermeiden.“ Clemen zeigt einen der vielen Widersprüche auf, in die sich Ruskin immer wieder verwickelte. Gerade Turner habe am frühesten die malerische Wirkung der feurigen Eisenschlangen erkannt. Ja Ruskin selbst preist Turner wegen des Bildes eines Eisenbahnzugs im Sturm und nennt es eine seiner herrlichsten Offenbarungen.

Burckhardt schrieb am 8. Januar 1870 an Preen, er müsse ihn wegen der Steinkohlen beklagen, die nach Preens Schilderung in Bruchsal gebrannt wurden. „In einer solchen Stadt könnte ich schon nicht mehr mit Genuß leben, und wenn ich auch stetsfließendes Grellinger Wasser zum Händewaschen in meiner Stube hätte.“ Er selbst war, wie damals und wie noch später viele Schweizer, wohl an Holzheizung gewöhnt. „In London empörte mich das Zeug beständig, nicht so sehr wegen der Schmiererei, als weil es ein wahres Symbol alles widerlich modernen Lebensbetriebes ist und einen dabei auf Schritt und Tritt verfolgt. Die Steinkohle ist das Moderne in seiner Zudringlichkeit. Und wenn es dann einmal heiß wird und der Straßenstaub mit der schwarzen Mixtur gesättigt erscheint, so

macht es mich desparat.“ Das trifft natürlich auch die Eisenbahn. Sie verdarb ihm seine stundenlangen Sonntagswanderungen in der Umgebung Basels. Denn mehr und mehr legten sich ihm Eisenbahnschienen in den Weg. Was würde er nun gar zu dem riesigen engmaschigen Netz von Geleisen sagen, in das Basel jetzt eingesponnen ist?

Burckhardt war kein Freund des gepriesenen Fortschritts, am wenigsten wenn dieser Fortschritt sich auf Rousseau und auf die französische Revolution berief. Knapp faßt der Brief an Preen vom 2. Juli 1871 seine Überzeugung zusammen: „Das große Unheil ist im vorigen Jahrhundert angezettelt worden, hauptsächlich durch Rousseau mit seiner Lehre von der Güte der menschlichen Natur. Plebs und Gebildete destillierten hieraus die Doktrin eines goldenen Zeitalters, welches ganz unfehlbar kommen müßte, wenn man das edle Menschentum nur gewähren ließe. Die Folge war, wie jedes Kind weiß, die völlige Auflösung des Begriffes Autorität in den Köpfen der Sterblichen, worauf man freilich periodisch der bloßen Gewalt anheimfiel. In den intelligenten Schichten der abendländischen Nationen war inzwischen die Idee von der Naturgüte umgeschlagen in die des Fortschritts, das heißt des unbedingten Geldverdienens und Komforts mit Gewissensbeschwichtigung durch Philanthropie.“

Zwanzig Jahre später, am 8. Mai 1891, zog Burckhardt noch schlüssiger die Folgerungen, die sich für die Kultur ergeben mußten. Großstädtischer sei das Leben geworden; den früheren kleineren Wirkungsstätten sei der Geist entzogen. „In den großen Städten aber werden Künstler, Musiker und Poeten nervös. Alles wird wilde, eilige Konkurrenz, und das Feuilleton spielt dazu auf.“ Nicht mehr wie einst verstehe sich ideale Schönheit als Ziel aller Kunst, nicht mehr sei Wohllaut eine Bedingung des Schaffens.

Wie das alles sich mit Ruskin berührt, braucht nicht noch gesagt zu werden. Gewiß hat nur Ruskin und nicht Burckhardt einen titanischen Kampf gegen die gesellschaftlichen Zustände gewagt und alles — seinen Geist und sein Vermögen — darangesetzt, bessere Ordnung zu schaffen. Auch er wollte beseitigen, was sich letzten Endes aus der Französischen Revolution ergeben hatte. Den Fortschritt des 19. Jahrhunderts sah er nicht anders als Burckhardt; er eifert nur noch lauter gegen optimistische Bewertung des Zeitgeists. Beide sind sich einig und sind einig mit Carlyle, beklagen wie er die Mechanisierung, die sich fortschreitend durchsetzte. Was im einzelnen — etwa

in der Beurteilung der französischen Revolution — Burckhardt mit Carlyle verbindet oder von ihm trennt, kann hier nicht untersucht werden.

Einig sind die drei im Kampf gegen Mechanisierung des Lebens. Wie indes verhält sich zu Carlyles und Ruskins Weltanschauung die Formel, in die jetzt oft Burckhardts Verhältnis zu Welt und Geschichte zusammengefaßt wird? Sein Einspruch gegen „Macht“ und sein Verlangen nach „Freiheit“. Macht wird ihm mehr und mehr zur Macht der Menge, nicht des einzelnen; dauernd bleibt ihm Freiheit die Freiheit des einzelnen. Als dritter Begriff gesellt sich „Kraft“ hinzu.

Ich wage es nicht, mich auf diesem vielbegangenen, aber schlüpfrigen Boden zu bewegen. Mich lehrt Karl Löwith (J. Burckhardt, der Mensch inmitten der Geschichte, Luzern 1936, S. 360 f.) Vorsicht. Er lehnt so gut wie alles ab, was über die Gegensätze Macht und Freiheit, Macht und Kraft zuletzt vorgebracht wurde. Sieht jedoch Carl Neumann (S. 18 ff.) nicht richtig, wenn er annimmt, daß Burckhardt die Wendung Friedrich Chr. Schlossers, Macht sei böse an sich, allmählich aufgegeben hat? Burckhardt hatte gegen die Menge viel zu viel einzuwenden, als daß ihm nicht „Autorität“ eines Herrschenden immer wertvoller hätte erscheinen müssen; und wäre es Bismarck gewesen.

Nach Bismarcks Verabschiedung schrieb Burckhardt (am 26. September 1890) an Friedrich von Preen, den hohen badischen Beamten: „Für Deutschland... war Bismarck geradezu Anhalt und Standarte jenes Mysteriums Autorität, und in Ihrer Stellung können Sie den hohen Wert eines solchen Imponderabile nach allen Seiten schätzen gelernt haben... Was... Sie schätzten, war der Schöpfer und Befestiger einer Gesamtmacht, ohne welche alle Einzelkräfte, auch der tapfersten Nation, sich vielleicht gegenseitig lahmlegen und aufzehren müssen.“ Wie wenig das im Sinn einer plötzlichen Bekehrung zu Bismarck gemeint ist, bezeugt der Satz, der vorangeht: Widrig sei für Burckhardt das Individuum von jeher gewesen; der Schweiz habe sein Tun sehr geschadet. Begründet wird dies Letzte mit den Worten, sein Kulturkampf habe neben dem Treiben der französischen Radikalen eine ermutigende Wirkung für jede Art von Verneinung und Auflösung gehabt.

Das ist echter Burckhardt. Autorität wird ebenso gegen Bismarck ausgespielt wie ihm zugestanden. Dies dialektische Verfahren macht Bismarck den Vorwurf, er hätte durch den Kulturkampf den Grundsatz geschädigt, auf dem sein großes ge-

schichtliches Werk ruht. Muß ich noch hinzusetzen, daß da nichts weniger als ein religiöses oder gar konfessionelles Bekenntnis vorliegt? Um so kräftiger bestätigt Vorwurf wie Lob die Hochschätzung, die für Autorität der alternde Burckhardt in sich trug.

Neumann erinnert an verwandte Schätzung der Autorität beim alten Goethe und bei Grillparzer. Ja er meint (S. 111) die Stimmung des alten Burckhardt in Grillparzers Versen „Eines nur ist Glück hienieden...“ wiederzufinden. Ich könnte das höchstens für den Menschen Burckhardt, nicht für den wissenschaftlichen Werter zugeben. Diesem war Kraft doch zu gewichtig. Das bezeugen noch die „Erinnerungen aus Rubens“. Gleichwohl ist Burckhardt Gesinnungsgenosse Grillparzers. Beide sind Träger des „Biedermeier“, wie man das Wort jetzt zu nutzen gewohnt ist. Einsicht in Burckhardts Wesen nicht nur, auch in sein inneres Verhältnis zu Ruskin eröffnet sich, wenn von diesem Blickpunkt gesehen wird.

Ich stütze mich auf die Begriffsbestimmung, die ich dem Amsterdamer Kongreß für Literaturgeschichte 1935 vortrug. Sie ist jetzt im „Bulletin of the international Committee of historical Sciences“ (Paris Nr. 36, September 1937, S. 360 ff.) abgedruckt. Schon 1936 hatte ich sie deutschen Lesern in der Zeitschrift „Katholische Frauenbildung“ (49, 280 ff.) zugänglich gemacht. Auch dieser Begriff muß zu Widersprüchen und zu Mißverständnissen führen, solange seine entscheidenden Merkmale nicht möglichst genau bestimmt sind. Wenn man einen nach dem andern Schriftsteller aus dem Zeitalter des Biedermeier auf seine Biedermeierzüge hin untersucht, ergibt sich das Unerwünschte, die eine oder die andere Sondereigentümlichkeit dieses Schriftstellers dem Biedermeier zuzumuten, dem Begriff also einen Umfang zu schenken, der den Begriff verundeutlicht und ihm alle Schärfe des Umrisses nimmt. Richtiger scheint mir, etwas wie einen Idealtypus festzustellen. Dann läßt sich unschwer sagen, wieweit ein einzelner dem Idealtypus nahekommt oder sich von ihm entfernt. Im vorliegenden Fall ist solcher Typus leicht zu erkennen, auch längst erkannt. Er enthüllt sich am deutlichsten an Adalbert Stifter.

Bildnisse Ruskins aus seiner Frühzeit wecken schon durch die Kleidung biedermeierlichen Eindruck, stärker noch als Bildnisse des jungen Burckhardt. Allein Ruskin ist nach seinem ganzen Wesen viel weniger Biedermeier als Burckhardt.

Burckhardt ist die ganze Woche ein unermüdlich fleißiger Arbeiter. Am Sonntag wandert er um Basel herum. Dann ist ihm ein guter Tropfen unentbehrlich. Er gibt gern zu, daß er

abends sich in der Weinstube zu Philistern setzt und mit ihnen Philistergespräche führt. Reist er, so macht er es nicht viel anders. Die kleinen Freuden des Essens und Trinkens spielen in seinen Briefen eine beträchtliche Rolle. Also der richtige Biedermeierphilister? Nein; er ist es nicht. Wenn Biedermeier — wie es geschehen ist und geschieht, zunächst in Wertung der bildenden Kunst, dann der Dichtung — wirklich gerettet werden soll, so muß es geadeltes Biedermeier sein.

Wertvoll ist Biedermeier, trotzdem es biedermeierlich ist, nicht weil es biedermeierlich ist. Wertvoll ist Biedermeier, wie es sich in Stifter verwirklicht. Wenn es — sogar bei Stifter — überscharfen Beschauern philisterhaft erscheinen will, so muß das — wie bei Stifter — durch Geisteshaltung und vor allem durch Kunstverständnis aufgehoben werden. Auch auf solcher Höhe ist es immer noch etwas epigonenhaft, aber bewußt und mit Willen epigonenhaft. Gerade da liegt seine Stärke. Die deutschen Biedermeier von Stifters Art wissen, daß sie ein großes und reiches Erbe zu verwalten haben, den Kulturnachlaß des deutschen Idealismus, vor allem der deutschen Klassik. In diesem Wissen ruht ihre Kraft. Grillparzer hatte das im Sinn, als er erklärte, er wolle am liebsten stehen bleiben, wo Goethe und Schiller stand. Sind sie sich doch bewußt, diesen Nachlaß treu hüten zu müssen, um ihn recht zu nutzen und zu mehren. Sie wollen ihn ihrer Mitwelt näher und näher bringen, um die Gefahren auszuschalten, die der sogenannte Fortschritt des 19. Jahrhunderts zeitigt.

Musterbeispiel ist auf wissenschaftlichem Boden Jakob Grimm. Er wie Burckhardt erwies, wieviel und wie Bedeutsames auf solchem Wege noch zu gewinnen war. Einer von den Göttinger Sieben, war er sicherlich nichts weniger als ein Mann des Rückschritts. So wenig wie, trotz allem Eifern gegen den Zeitgeist, der Schweizer Burckhardt.

Wie das wahre und große Biedermeier, wie Stifter weiß Burckhardt, daß die hohe Kultur der Zeit um 1800 in der Antike wurzelt. Seine Lebensaufgabe ist ihm, in unentwegter Arbeit diesen Zusammenhang zu erschließen. So ist er — wie Walter Rehm (S. 11) sagt — selbst eine kulturbildende Macht geworden, gestützt auf das griechisch-antike Bildungserbe und auf dessen goethisch-humanistische, klassisch-deutsche Form, die er als seine eigene Form erkannte und mit seinem Leben eng verknüpfte.

Das setzt sich noch durch, wenn Burckhardt in den Briefen an Frau Brenner-Kron und an Albert Brenner entwickelt, was

er unter echter Dichtung versteht. Sehr richtig wies Rehm nach, daß Burckhardt sich hier durchaus im Sinne Grillparzers, Mörikes, Stifters äußert. Aber war, was die drei vertraten, nicht durch den reifen Goethe bedingt? Wirklich sagt Burckhardt in den Briefen an Brenner Ausgezeichnetes über Goethe.

Diese Briefe, auch die an Frau Brenner, erweisen von neuem, wie nahe Burckhardt den Besten unter den deutschen Biedermeiern stand. Sogar Stifters Bekenntnis in der Vorrede zu den „Bunten Steinen“ von 1852 berührt sich mit ihm und mit seiner Lebensführung: „Ein ganzes Leben voll Gerechtigkeit, Einfachheit, Bezwingung seiner selbst, Verstandesgemäßheit, Wirksamkeit in seinem Kreise, Bewunderung des Schönen, verbunden mit einem heiteren, gelassenen Sterben, halte ich für groß.“ Natürlich steht hinter diesen Worten Stifters eine religiöse Weltanschauung, die für Burckhardt etwas Überwundenes darstellte. Dennoch bleibt manches Gemeinsame übrig, voran die Bewunderung des Schönen. Noch mehr aber nähern sich die beiden, wenn zu bestimmen ist, was ihnen mißfällt. „Mächtige Bewegungen des Gemütes, furchtbar einherrollenden Zorn, Begier nach Rache, den entzündeten Geist, der nach Tätigkeit strebt, umreißt, ändert, zerstört und in der Erregung oft das eigene Leben hinwirft“, mißbilligte auch der Schweizer Burckhardt. Doch seine Gemütsart taugte von vornherein lange nicht so gut zu der Ataraxie, wie Epikur sie in hohem Sinne gemeint hatte, und die, gestützt auf Winckelmanns edle Einfalt und stille Größe, schon deutscher Klassik und in deren Gefolge dem Biedermeier zum Gesetz geworden war. Nicht am wenigsten für Stifter. Wenn Stifter gar das „sanfte Gesetz“ zu erblicken sucht, durch das nach seiner Ansicht das menschliche Geschlecht geleitet werde, so war Burckhardts Schau zu pessimistisch, Gleiches zu vertreten.

Allein dergleichen Gegensätze kommen nicht auf gegen das Gemeinsame. Gegen das frohe Bewußtsein des Biedermeier wie Burckhardts, auf dem festen und fruchtbaren Boden zu stehen, der durch deutsche Klassik urbar gemacht worden war. Vertrauensvoll trieben sie weiter, was den Deutschen um 1800 geschenkt wurde.

Ruskin hatte keine gleich feste und starke Stütze. Ihn trug der deutsche Geist jüngster Vergangenheit so wenig wie ein bewußtes Anknüpfen an den Geist der Antike. Das Zweite stand er selbst zu, etwa in den „Vorträgen über Kunst“ (Ausgewählte Werke, Jena 1901 4, 113). Gewiß beschäftigt er sich viel mit Antike, will auch auf diesem Felde neue Schau durch-

setzen. (Den Beifall der Archäologen scheint er nicht gewonnen zu haben.) Sie ist ihm jedoch nicht so unentbehrlicher Bestandteil seiner Kunstschau und seiner Weltanschauung wie für Burckhardt. Sie war es für Burckhardt, weil er — wie Stifter — fest und sicher auf dem Boden deutscher klassischer Kultur stand. Noch wenn er wie in der Kulturgeschichte der Griechen Einspruch gegen deutschklassische Deutung der Griechen erhebt, gilt das.

Unterschiede im Werten, deren hier zu gedenken war, lassen sich aus dieser Tatsache ableiten. Gleiches gilt von den Wandlungen im Werten, die sich bei Ruskin dauernd einstellen. Er war wurzellockerer als Burckhardt und daher überschwenglich. So wenig wie Carlyle konnte er aus englischem Bereich etwas holen, das ihm so festen Boden gewährt hätte, wie Burckhardt ihn dank dem deutschen Geist von 1800 besaß. Burckhardt — und nicht nur er, der Deutsche von damals überhaupt — war, von dieser Seite gesehen, reicher als die Engländer, reicher als Ruskin, reicher als Carlyle. Hätte Carlyle so viel Mühe aufgewendet, deutschen Geist und dessen Leistung dem Engländer zu erschließen, wenn er sich dieses Vorsprungs der Deutschen nicht bewußt gewesen wäre? Für England wollte er diesen Schatz heben. Er tat es nur zum Teil.

Deutsches Biedermeier — immer im geadelten Sinne des Wortes — hütete den Schatz. Es verzichtete gern darauf, der Kunst des Zeitalters so viel Schutz zu schenken wie Ruskin. Er ist — wie man es nennt — viel moderner als die Burckhardt und Stifter. Burckhardt gab es früh auf, lebende Künstler in den Vordergrund zu schieben. Im geheimen tat er dann viel für Böcklin, schrieb aber nie wie Ruskin ein umfangreiches Werk, einen Neuen zu rechtfertigen, überließ es Ruskin, eine Persönlichkeit von Turners Größe zum Sieger über schwere Hindernisse zu machen. Er und Ruskin kämpften gegen den Zeitgeist. Aber die „Modern Painters“ setzen sich für Turner ein, auch wo Turner selbst durch diesen Zeitgeist bedingt ist. Verdienstvoll und dankenswert war das, aber es wurde doch auch einer der Gründe, weshalb heute Burckhardt immer noch viel beachtet wird, Ruskin hingegen uns entschwindet. Turner ist der Nachwelt nicht so wichtig geblieben wie die Männer, für die Burckhardt wirkte. Nicht so wichtig wie etwa Rubens. Wer wie Ruskin zeitgenössische Kunst verständlich macht, muß gefaßt sein, zum Gestern gerechnet zu werden und mit dem Gestern in den Hintergrund zu treten, sobald dies Gestern dem Schicksal alles Gestrigen verfällt.

Aber Ruskin wirkte nicht nur für die Kunst seines Zeitalters. Burckhardt gibt umgekehrt, trotz allem Einspruch gegen den Geist seiner Zeit, zuweilen diesem Geiste nach, noch wo er es besser nicht getan hätte. Als ganze Persönlichkeiten gesehen, sind beide auch im besten Sinne Träger ihres Zeitalters und werden von dieser Zeit getragen. Sie sehen besser als die Mehrzahl die Fehlgriffe ihrer Zeit. Gleichwohl hätten sie nicht geleistet, was sie leisteten, wenn sie nicht Söhne ihrer Zeit gewesen wären. Solche Zeitverbundenheit glaube ich durch den Nachweis ihrer Vorläufer, vielleicht sogar Anreger erwiesen zu haben. Burckhardt selbst schrieb am 17. Oktober 1855 an Albert Brenner: „Von der Freiheit dieses 19. Jahrhunderts profitieren wir doch gerne und verdanken ihr unsere objektive Betrachtung aller Dinge von der Zeder bis zum Ysop.“ Mochte er auch viel gegen sein Zeitalter einwenden, er gab dennoch zu, daß es förderte, was ihm besonders am Herzen lag, die „Freiheit“, wie er sie wünschte, die Freiheit des einzelnen, die Beseitigung der Schranken, die noch vor kurzem Männern seines Schlages gezogen worden waren, wenn sie die Ergebnisse ihrer Forschung mitteilen wollten.