**Zeitschrift:** Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles

**Herausgeber:** Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft

**Band:** 20 (1977)

**Heft:** 1

**Artikel:** Jacob Burckhardt als Zeichner

**Autor:** Burckhardt, Max

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-388269

**Nutzungsbedingungen**

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

**Conditions d'utilisation**

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

**Terms of use**

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

**Download PDF:** 08.02.2026

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

*MAX BURCKHARDT (BASEL)*

# JACOB BURCKHARDT ALS ZEICHNER

Jacob Burckhardts Skizzenbücher liefern zahlreiche unentbehrliche biographische Daten und eröffnen klärende Durchblicke in seine Entwicklung als Kunstgelehrter. Sie sind aber auch Zeugnisse seiner Fähigkeiten als gestaltender Künstler*.

Wo der junge Mittelschüler in Basel seinen Zeichenunterricht genossen hat, kann nicht mehr mit Sicherheit festgestellt werden. Die öffentlichen Schulen der Stadt kannten einen solchen noch nicht. Zeichnen gehörte aber damals zur allgemeinen Bildung besonders der Knaben, und so wird Burckhardt diese Fertigkeit zunächst unter Anleitung eines der damaligen Privatlehrer oder Kunstdilettanten, vielleicht in der Zeichenschule der Gemeinnützigen Gesellschaft, erlernt haben. Für das frühe Talent des jungen Jacob Burckhardt besitzt man vielleicht einen isolierten Beweis in der kleinen Porträtskizze, die vermutlich er selbst als Dreizehnjähriger (November 1831) von seinem jüngeren Bruder Gottlieb entworfen hat. Dieser sitzt, den Kopf auf den rechten Arm gestützt, in der Ärmelschürze vor einem aufgeschlagenen Buch am Tisch[1].

Mit etwa fünfzehn Jahren hat Burckhardt bereits über ein erstaunlich scharfes Auge und über eine sehr geübte Hand verfügt. Im Zeitpunkt, da er für seine Geschwister aus Pappe, Kleister und Farben ein Puppentheater gestaltete, hat er einen historischen Sammelband mit dem Titel «Alterthümer» angelegt[2]. Beim Betrachten der darin befindlichen grau getönten Federskizzen, welche die Stücke des Basler Münsterschatzes darstellen, überrascht zuerst die ungewöhnliche Fähigkeit, mit der die einzelnen Figuren aus dem Gedächtnis eilig auf das Papier gebracht sind[3] (Abb. 1). Ebenso muß man gelten lassen, wie geschickt die junge Hand vorgegangen ist, um mit einfachen Mitteln die Darstellung der Gegenstände plastisch deutlich werden zu lassen. Dasselbe Konvolut enthält aber außerdem in unregelmäßiger Verteilung ein paar sorgfältig ausgearbeitete Bleistiftzeichnungen. Zum größeren Teil geben sie Motive architektonischer und skulptureller Art wieder nach Originalen, die der Zeichner in Basel oder in dessen Nachbarschaft vor Augen hatte[4]. Mehrere im fernen Ausland befindliche Bauten sind in ähnlicher Weise dargestellt; es muß sich also um Nachzeichnungen nach bildlichen Vorlagen handeln[5]. Die Technik, in der alle diese Bildchen meist geringen Umfanges entstanden sind, ist immer dieselbe und verrät die Gesichtspunkte, auf welche der von Burckhardt genossene Unterricht Wert legte: scharfes Ausziehen der präzisen Umrißkonturen, Pflege der Perspektive mit Staffelung auch des kleinen Formates nach Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Die Darstellung des sich bewegenden Körpers scheint weniger geübt worden zu sein, und Burckhardts spätere gelegentliche Klage, er könne keine menschlichen Figuren zeichnen, mag mit dieser Einseitigkeit zusammenhängen. Ein solches Zeichnen war schon deshalb zeitraubend, weil kleinste Proportionen zu beachten waren. Bei diesem Verfahren wurden zuerst die allgemeinen Umrisse mit leichtestem Strich angedeutet, worauf sie durch abgestufte Schraffierung ihre Füllung und Relief erhielten, und schließlich wurden mit noch stärkerer Tönung und kräftigerem Auszie-

---

* Zahlreiche Hinweise bei der Auswahl und Beurteilung des Materials verdanke ich der freundlichen Hilfe von Frau Dr. Yvonne Boerlin-Brodbeck, Basel.

hen einzelner Linien endgültige Hauptakzente gesetzt. Für diese Methode hat uns Burckhardt selbst noch später einige Beispiele gegeben[6] (vgl. Abb. 10).

Hierbei war er durch einen Zeitgeschmack und die Tradition wie selbstverständlich hingeführt zur Darstellung der Natur, wie sie dem Betrachter in einem Bergtal, an einem Seeufer oder beim Ausblick über eine Stadt entgegentritt. Die reinen Landschaftsveduten begegnen bei ihm immer wieder, wenn schon hier das Element einer noch so bescheidenen Baute sozusagen stets vorhanden ist. Es wäre geradezu unverständlich, wenn dieses andere fehlen würde, was den noch häufigeren Inhalt seiner Skizzen ausmacht: Zur Freude an der schönen Natur kommt das Interesse an den von Menschenhand künstlerisch gestalteten Formen. Das kann aber in diesem Zusammenhang nichts anderes heißen als gezeichnete Architektur; der Zeichner verbindet sich mit dem Kunstbetrachter.

Nach den uns vorliegenden Quellen läßt sich Burckhardts zeichnerische Tätigkeit in drei Etappen gliedern, die sich chronologisch voneinander trennen lassen und Zeiträume von ungleicher Länge beanspruchen; auch in regionaler Hinsicht können sie unterschieden werden. Wollte man sie innerlich bewerten, so könnte man die erste als diejenige Phase bezeichnen, in der Burckhardt durch häufige Übung eine beachtliche Routine erreicht hat, während in der zweiten ein eigener reifer Stil sichtbar wird. Die dritte wirkt dann wie ein später, überraschend neu geformter Nach- und Ausklang der zweiten. Sie fügen sich erstaunlich leicht in den Rahmen seiner Biographie ein.

Den Anfang bilden die Zeichnungen des Studenten. Man stößt zuerst auf einzelne lose Blätter, die ganz gelegentlich unterwegs entstanden sind. Unter diesen gebührt der kleinen, locker disponierten Tintenskizze aus Maccagno mit der Aussicht aus der «Casa del Commissario» von 1837 ein besonderer Rang; meisterhaft mit der bloßen Andeutung der Räumlichkeit, wirkt die Aussicht auf die Landschaft durch die beiden Fenster wie eine Vision des Hauptziels von Burckhardts künftigem Leben[7]. Dann kommt jene geschlossene Serie von Landschaftsveduten, die auf der ersten Italienreise von 1838 in Gesellschaft Jacob Oeris entstanden sind[8]. Mit Ausnahme eines kleinen Aquarells, das die Konturen des Mailänder Domes aus der Seitenstraße Corsia de' servi zeigt, sind sie in einer einheitlichen Technik ausgeführt. Es sind Panoramen kleinsten Formats, in feinster Schraffierung mit fast zimperlichen Umrissen hingehaucht, nur selten durch einen kräftigeren Vordergrund in die Ferne gerückt. Nicht allen war eine gleichermaßen überzeugende Ausführung vergönnt; doch findet sich darunter ein so überraschendes Blatt wie die glücklich disponierte und gleichmäßig ausgeführte Aussicht auf Florenz vom Kloster Al Monte aus[9] (Abb. 2).

Den Entschluß, seine gelegentlichen Zeichnungen in ein richtiges Buch einzutragen, hat Burckhardt aber erst im folgenden Jahr gefaßt, als er sich zu einem Aufenthalt in der Fremde rüstete, der von jahrelanger Dauer sein sollte. Der Band umfaßt die Zeit vom Herbst 1839 bis zum Abschluß des Bonner Sommersemesters von 1841 und stellt für diese Zeit neben den Briefen das aufschlußreichste Dokument zur persönlichen Biographie dar[10]. Es ist nicht völlig gleichmäßig komponiert. Man erkennt darin eine Regel, die auch für den spätern Burckhardt gilt: Intensive Studienarbeit und ausgiebiges Zeichnen in zeitlichem Nebeneinander schlossen sich aus. Die An- und Abreisen nach und von Berlin werden daher reichlich dokumentiert, ganz besonders außerdem die Reise in den Harz vom Spätsommer 1840 (Abb. 3). Die Stadt Berlin selber muß als solche viel unergiebiger gewesen sein, da mit Ausnahme einiger beachtlicher Motivstudien aus dem Tiergarten fast nur Kunstwerke aus den Museen Anregung zum Nachzeichnen boten. Dieses Skizzenbuch, von vorne nach hinten betrachtet, stellt auch

sonst das Zeugnis eines bemerkenswerten Übergangs dar. Bis etwa in die Mitte bildet es sozusagen ein illustriertes Protokoll von Burckhardts kunsthistorischen Beobachtungen. Unter sorgfältiger Ausnützung des Raumes wird es ausgefüllt mit Planskizzen, Detailstudien, Gesamtansichten, in die ganz unregelmäßig minuziöse Veduten eingestreut sind. Den freien Raum füllen textliche Erläuterungen aus. Diese bilden eine Erweiterung der Bildlegenden und enthalten häufig stilvergleichende Interpretationen. Liegt auch das kunstgeschichtliche Hauptinteresse bei den mittelalterlichen sakralen Bauten, so behält doch die ganze Anordnung der Aufnahmen und der Text etwas Freies und Unverbindliches, wozu gehört, daß die zeichnerische Qualität ständig variiert. Das alles ändert sich im letzten Drittel und wohl nicht zufällig mit dem Beginn des Bonner Semesters vom Sommer 1841. Nun bedecken sich immer folgerichtiger die Rectoseiten der Blätter mit ganzseitigen Ansichten. Es ist eine neue aktive Phase in Burckhardts Leben, eine von Begegnungen und Freundschaften erfüllte, an künstlerischen Anregungen reiche Zeit, und wenn nun seine Blätter sich mit Rheinufer- und Mosellandschaften, dann wieder mit Beispielen großartiger mittelalterlicher, niederrheinischer Architektur bedecken, meint man ihn von einem eigentlichen romantischen Taumel ergriffen zu sehen, der ihn dazu treibt, all diese Eindrücke als Teile einer einzigen großen Kulturlandschaft wiederzugeben. Nur in Trier kommt es nochmals zu ein paar Seiten antiquarischer Aufzeichnungen; dann aber dienen die Zeichenblätter ausschließlich bildlichen Darstellungen, das heißt, es wird aus ihnen ein Skizzenbuch in des Wortes reinster Bedeutung. Dabei hat aber Burckhardt auf das gleichzeitige Notizensammeln erst recht nicht verzichtet. Und so werden inskünftig neben den Skizzenbüchern und getrennt von ihnen Kollektaneen in kleinen Taschenbüchern angelegt. Mit einigem System geschah dies wohl zuerst auf der Reise vom Sommer 1841, als er sich das Material für seinen belgischen Kunstführer zusammentragen mußte. Das betreffende Oktavbändchen, in mehreren Ansätzen angebraucht, enthält auch noch Notizen aus den Niederlanden, Köln und Trier.

Nach Ausnützung des ersten großen Skizzenbuches wurde ein zweites, diesmal in Querformat, angebraucht[11]. Es enthält die belgische Reise vom Sommer 1841 und von der Rückreise nach Berlin einige besonders gut gelungene Blätter; an die Wiedergabe des Elisabethgrabes in Marburg mit dem feinen Filigran des Gitters und den Laubornamenten am Baldachin dürfte der Zeichner manche Stunde gewendet haben (Abb. 5). Als Burckhardt das Ende seiner Studentenzeit in Berlin mit einer unvollendet gebliebenen Wiedergabe der Häuserreihe am Schiffbauerdamm markierte, war dieses zweite Buch erst etwa über die Hälfte gefüllt[12]. Es diente auf der abermaligen Reise nach dem Rhein zur Aufnahme einiger größerer Veduten, aus denen die in Frankfurt entstandenen besonders hervorragen. Die eine zeigt einen ganz ungewohnten Schwung in den Partien des Vordergrundes, eine andere besticht durch ihre saubere Akkuratesse und die glückliche Gesamtkomposition (Abb. 6). Dann scheint es um die Muße Burckhardts wieder geschehen gewesen zu sein, so daß auch von seiner Reise durch die Niederlande nach Paris im Frühsommer 1843 nichts vorliegt[13].

Erst in Paris hat Burckhardt wieder ausgiebiger gezeichnet. Er wollte diese neuen Blätter mit denjenigen seiner deutschen Erinnerungen zunächst nicht vermischen, sondern kaufte für sie ein drittes Bändchen in Großoktav[14]. Doch boten diese Pariser Monate zuviel der Ablenkung, und Burckhardt hatte sich außerdem ausnahmsweise intensiven Archivstudien verschrieben. So ist es bei einigen wenigen ganzseitigen, teilweise mit großem Fleiß ausgeführten Blättern geblieben. Das persönlichste und prägnanteste ist ohne Zweifel die minuziöse Reproduktion von Ludwig Börnes Grab auf dem Père-Lachaise[15].

Die folgenden zweieinhalb Jahre in Basel sollten nicht nur in der Poesie, sondern auch in der zeichnerischen Produktion einen Unterbruch bedeuten. Diese Pause währte bis zum Aufbruch nach Italien und Rom im Frühjahr 1846. Hier beginnt die zweite Etappe von Burckhardts Zeichenkunst, in der sie sich voll entfaltet, um zu ihrem Kulminationspunkt zu gelangen. Er nahm das für Paris angebrochene Buch wieder vor; da die in Frankreich benützten Blätter im zweiten deutschen Skizzenbuch gerade noch Platz hatten, so schnitt er sie aus und klebte sie dort auf den letzten Seiten ein, nicht ohne sie vorher mit genauen Legenden zu versehen[16]. In diesem scheinbar nebensächlichen äußeren Faktum, dem ein Gerüchlein altbaslerischer Materialökonomie anhaftet, darf man ein Symbol erkennen. Während die deutschen Studentenjahre und der zeitlich anschließende Frankreichaufenthalt von Burckhardt einst bewußt getrennt worden waren, wurden sie jetzt an gemeinsamem Standort vereinigt, damit das nunmehr neu Einsetzende, der italienische Süden, äußerlich getrennt, seine völlige Selbständigkeit haben sollte. Burckhardt hat dem Zeichnen in Italien mit gespannter Erwartung entgegengesehen[17]. Dennoch war der dafür budgetierte Raum vorerst bescheiden bemessen. Und in der Tat hat der dem Süden Entgegeneilende sich einen großen Zwang auferlegt und dieses Buch noch einmal so geführt, wie er es vom Anfang seiner deutschen Reise gewohnt war, indem er eine Sammlung von schriftlichen Notizen mit eingestreuten Detailskizzen von Fassaden, Portalen und Grundrissen vermischte. Erst mit der Ankunft in Rom endete diese Praxis, und zwar schlagartig, und es tritt wieder das System in Kraft, das sich schon einmal bewährt hatte: die völlige Trennung des für die ausgearbeiteten Zeichnungen bestimmten Skizzenbuches von den Notizbüchern in kleinem Format, in denen das eigentliche Arbeitsmaterial gesammelt wird. Rein quantitativ besteht hier eine beachtliche Diskrepanz. Der Notizbücher sind es eine lange Reihe, und sie geben Zeugnis von Burckhardts leidenschaftlichem Willen, den ganzen Kunstbestand zu erfassen; schon in allen Einzelformulierungen verraten sie den zukünftigen Autor des «Cicerone». Die Zeichnungen beschränken sich auf eine auffallend geringe Zahl sehr sorgfältiger ganzseitiger römischer Veduten, die in Auswahl klassische Motive des Stadtbildes festhalten (Abb. 7), und einige besonders fein disponierte Ansichten von Örtlichkeiten der Umgebung. Der Rest bezieht sich bereits auf die infolge verschiedener Umstände vorzeitig bewerkstelligte Heimreise. So gibt sich diese erste römische Skizzensammlung mehr nur als eine Reihe verheißungsvoller Andeutungen.

Um so eindrücklicher ist dann das Ergebnis, das der viel längere zweite Romaufenthalt vom Herbst 1847 bis Frühsommer 1848 erbracht hat. Zwei reiche abgerundete Sammlungen sind uns aus diesem verlängerten Winterhalbjahr erhalten. Sie unterscheiden sich im Format und im Rang und auch durch die zwei zeitlich getrennten Phasen ihrer Entstehung. Die kleinere, in Taschenformat, ist zuerst angelegt worden und enthält, zusammen mit Burckhardts eigenen Angaben über sein Itinerar, datierte Zeichnungen aus den ersten Wochen dieses Aufenthaltes[18]. Sie stellt eine köstliche Mischung dar; Straßendurchblicke, Perspektiven im Inneren von Kirchen, Kleinmotive und solche unmittelbar vor der Stadt, die Gärten und Anhöhen von Tivoli wechseln miteinander ab, und in der zarten Strichgebung, die dem kleinen Format angepaßt wird, glaubt man noch etwas von der milden Herbstsonne wahrzunehmen, unter der alles entstanden ist.

Dann aber hat Burckhardt den Übergang zu einem größeren und ergiebigeren Format vollzogen, und der nun folgenden Serie sieht man es schon von weitem an, daß sie mehr als ein Gelegenheitsprodukt darstellt und in Ruhe, womöglich auf einem Tisch aufliegend, betrachtet sein will. Sie ist uns nicht als Originalskizzenbuch erhalten, sondern weiße und gelblich getönte Blätter von ganz

unterschiedlichem Format sind nachträglich auf weiche Kartonbogen von passendem Farbton geklebt und dann in einem in marmoriertes Papier eingeschlagenen Pappband in Querfolio vereinigt worden. Da bei ihnen auch ein paar sorgfältige Skizzen von der Heimreise liegen, muß Burckhardt dieses Material erst in Basel unter dem Sammeltitel «Zeichnungen vom Frühjahr MDCCCXLVIII» geordnet, eigenhändig mit Legenden in sorgfältiger Kalligraphie und mit einem passenden mittelalterlichen Preislied auf die Stadt Rom als Motto versehen haben. Es erübrigt sich, sie hier im einzelnen vorzustellen, nachdem Werner Kaegi sie in ihrer Thematik und in ihrem Gehalt präsentiert und die dokumentarische Bedeutung jedes einzelnen Blattes für Burckhardts Biographie so wirkungskräftig charakterisiert hat[19] (vgl. Abb. 8 und 9). Nicht kann bezweifelt werden, daß wir in diesem Konvolut die eigentliche Klimax von Burckhardts Zeichenkunst, und dies wohl auch nach seiner eigenen Einschätzung, vor uns haben. Vermutlich besitzen wir damit nur einen Teil seiner damaligen zeichnerischen Produktion, nämlich das gut Konzipierte und wirklich zu Ende Gebrachte. Denn neben der nicht geringen Anzahl der Blätter überrascht ihre ausnahmslos vorhandene Qualität. Man wird sich dabei gewisse Voraussetzungen vor Augen halten müssen, welche diesem glücklichen Schaffen zugute gekommen sind. Trotz ständigem Kunststudium stand Burckhardt damals nicht unter eigentlichem Arbeitsdruck, war vielmehr gewillt, in Erwartung eines herannahenden politischen Umsturzes in Rom, das, was die Stadt bot, noch voll zu genießen, solange dies möglich war. An anregender Geselligkeit hat es ihm damals so wenig gefehlt wie seinerzeit im Kreis der Bonner Freunde, nur daß es diesmal hauptsächlich Künstler und Kunstfreunde waren, mit denen er im Café del Greco zusammenkam. Hier hat er wohl gelegentlich einen Wink oder eine Anregung empfangen, die seiner technischen Fertigkeit zugute gekommen ist. Im übrigen sind die Standorte, die er für seine Skizzen wählte, so trefflich und originell, daß schon allein daraus die heutige historische Topographie ihren Nutzen zieht. Nachdem aber der Autor des «Cicerone» in völliger Unbeschwertheit uns der brieflichen Mitteilungen an seinen Vater beraubt hat, bildet die Sammlung seiner römischen Skizzen neben der Serie seiner Notizbücher und seinen gelegentlichen Zeitungsberichten für die Kenntnis seiner römischen Existenz eine um so unentbehrlichere Quelle[20].

Man wäre keineswegs überrascht, wenn dieser Höhepunkt im Bereich von Burckhardts zeichnerischer Betätigung zugleich auch deren Abschluß gebracht hätte und auf diese Weise eine Parallele gezogen werden müßte zu derjenigen seines poetischen Schaffens. Allein im Gegensatz zum Dichten war ja, wie wir gesehen haben, Zeichnen für Burckhardt nicht nur Selbstzweck. Je eindringlicher sein Kunststudium wurde, je systematischer er sich über den gesamten Bestand des italienischen Kunstgutes Rechenschaft ablegte, desto unentbehrlicher wurden für ihn lückenlose Notizen über jedes von ihm besichtigte Bauwerk und alle nach Werken von Rang durchmusterten Bildersammlungen. Was bei Gemälden kaum möglich war, das konnte wenigstens bei unzähligen Werken der Architektur geschehen, nämlich die Ergänzung der verbalen Beschreibung durch ein paar wenn auch noch so flüchtige Striche. Wir finden daher solches hie und da, meistens unregelmäßig angeordnet, in den zahllosen Notizbüchern der italienischen Reisen. Bei aller Raschheit, mit der sie hingeworfen sind, geben sie doch immer einen Haupteindruck des betreffenden Gebäudes wieder, sofern nicht der Zeichner sich sogar die Zeit nahm, ein plastisches Detail, etwa bei Skulpturen, ganz präzis darzustellen. So stößt man in den gegen 50 Notizbüchern aus den etwa acht Jahren vor Erscheinen des «Cicerone», hauptsächlich wo von Architektur die Rede ist, immer wieder auf derartige zeichnerische Stützen der visuellen Erinnerung.

Die Publikation immer neuer kunstgeschichtlicher Bildwerke hat mit der Zeit das Beifügen solcher Skizzen teilweise entbehrlich gemacht. Bei den Gemälden, wo Nachzeichnen seit je ein mangelhafter Notbehelf war, hat Burckhardt in der Folge die Hilfe der photographischen Reproduktion dankbar angenommen. An sich konnte er sich auf sein visuelles Gedächtnis verlassen. Das, was er beim Augenschein des Originals festgestellt hatte, schien ihm so zuverlässig, daß er dieselben oder ähnliche Formulierungen in Vorlesungspräparationen oder Büchern verwendete. Wenn die Zahl der von ihm gekauften photographischen Blätter schließlich dennoch in die Tausende ging, so tat er dies seinem Vorlesungspublikum zuliebe. Es mußte eine ganz besondere Situation eintreten, wenn einmal das Abzeichnen eines Gemäldes als einziger Ausweg übrigblieb. Einen solchen Spezialfall stellt die flüchtige und unfertige Kopie von Leonardo da Vincis Kartonstudie zur «Heiligen Anna selbdritt» dar. Das Bild befand sich 1879, als Burckhardt in London weilte, in der Royal Academy am Piccadilly, war aber noch nirgends reproduziert. Burckhardt beeilte sich, an Ort und Stelle sofort eine Skizze anzufertigen, bis er dabei gestört wurde. Er schildert den Vorgang im Brief vom 21. August 1879 an Robert Grüninger: «Ein Gott gab mir ein, dieses *noch nie gestochene und nie photographierte* Wunderwerk sogleich in gräßlicher Verunstaltung zu skizzieren, denn nach 10 Minuten kam der Aufseher und verbot mit größter, in London sonst ganz ungewohnter Härte alles Zeichnen – als ich eben notdürftig fertig war ...[21] »

Die Vorbereitung des «Cicerone» hat Burckhardts Kraft im Sammeln von Kunstnotizen jahrelang intensiv in Anspruch genommen. Nachdem diese Arbeit hinter ihm lag und noch bevor ein neuer Plan volle Konzentration erforderte, gab es einzelne Ruhepausen. Eine solche stellt das Jahr 1857 dar, wo er im September eine Ferienreise in das Tessin und das benachbarte Mailand und dessen Umgebung unternahm (Abb. 10). Wenige Jahre vorher hatte es ihn schon einmal in ziemlich genau dieselbe Gegend gezogen[22]. Jetzt kaufte er sich ein neues Skizzenbuch kleineren Querformats und wies ihm eine eindeutige Funktion dadurch an, daß er es in den Jahren 1861 und 1862 nochmals mit Studien aus derselben Region bereicherte[23]. Die Veränderungen, die man beim Durchblättern etwa gegenüber den römischen Skizzenbüchern feststellt, sind erstaunlich. Ohne im einzelnen weniger sorgfältig zu sein, haben fast alle Zeichnungen einen bisher kaum vorhandenen Schwung, wirken rascher entstanden und leidenschaftlicher als früher. Die pflanzlichen Staffagen sehen modelliert und bewegt aus; es fehlt nicht an Versuchen, durch Wischen mit dem Radiergummi eine graue Farbtönung zu erzielen. Dazu kommt die Wandlung der Thematik: kein einziges altertümliches Motiv, sondern nur Zentralbauten und Säulenhallen der Renaissance und schon ganz unverhohlen Portale und Kuppeln in blühendem Barock. Temperament des Zeichners und Charakter der gerundeten und geschwungenen Formen scheinen sich gegenseitig anzuziehen (Abb. 11). Es kündet sich alles an, woran der ältere Jacob Burckhardt mit ganzem Herzen hing. Wohl ebenfalls nicht zufällig hat er später einmal bekannt, daß ihm gerade diese Gegend Italiens besonders zusage: «Ich kann mich drein fügen, nie mehr nach Florenz, Rom und Neapel zu gelangen, aber nach Mailand und was darum ist, möchte ich immer wieder[24]. »

Von der definitiven Rückkehr nach Basel an und seit dem Erscheinen der «Cultur der Renaissance» hat Burckhardt volle anderthalb Jahrzehnte die Kunstgeschichte etwas auf der Seite gelassen und ist nicht mehr viel gereist; einzelne Touren wurden in größern Abständen unternommen, aber ohne festes System. Als es aber seit 1875 wieder zu regelmäßigen Studienaufenthalten in den wichtigsten Galerien kam, war das Skizzieren für ihn zur Nebensache geworden. Die paar kleinen Blätter von der Reise über den Brenner zu Anfang August 1876 sind Gele-

genheitsprodukte[25]. Wir verdanken sie den heiteren Bummeltagen in Gesellschaft des Freundes Robert Grüninger. Normalerweise war der Arbeitstag des kunstreisenden Gelehrten voll ausgenützt.

So bedeutet es eine Überraschung, daß wir aus den späten 1870er Jahren noch einmal ein beinahe zu drei Vierteln ausgenutztes Skizzenbuch besitzen. Diesmal, 1878, ging es nach den Städten der Emilia und in die Romagna und weiter bis nach Ancona, und der Zweck der Tour war das Studium der «Architectur, Stuccatur, Fresken u. dgl.[26]». Das unbeschwerte Zeichnen scheint Burckhardt nicht mehr ganz leicht gefallen zu sein[27]. Zwischenhinein verging ihm die Lust dazu gänzlich, worauf er gleich wieder das Verpassen einer Gelegenheit bereute. Doch dann setzte er in Bologna nochmals an, wenn es auch nur noch «hie und da krumm und krüpplich» vonstatten ging[28]. Wie keines seiner Vorgänger präsentiert sich das Büchlein als eine Sammlung von stilistisch einheitlichen Raum- und Skulpturmotiven, seien es Fassaden, Hallen, Treppenhäuser, Decken oder Gewölbenischen[29]. Die Linienführung wird weicher und verschwommener, sie gleitet ab ins Spinnwebartige, bei gleichzeitiger sorgfältiger Pflege der perspektivisch erfaßten Hintergründe. In gewissem Sinn hat Burckhardt hier – ein typischer Vorgang – seinen eigenen Altersstil entwickelt.

Und dann ist es nochmals zu einem allerletzten Ausklang gekommen, als Burckhardt auf seiner Reise in die Toscana von 1881 bereits ins Piemontesische eingefahren war. «... In Turin habe ich alter Esel mir hierauf wieder ein Skizzenbüchlein gekauft», mußte er bekennen unter dem Eindruck der Fahrt durch das hochmalerische Tal von Susa[30]. Dieses stattliche, in rohe Leinwand eingeschlagene Album mit elastischem Schließband und einer Zugabe getönter Folien ist leider leer geblieben bis auf zwei Seiten am Anfang[31]. Aber gerade diese Zeichnungen beweisen, daß sein Besitzer, hätte er gewollt, zu manch zeichnerischem Wurf noch fähig gewesen wäre. Mit der Fassade der Visitandinnenkirche in Turin hat Burckhardt nochmals seiner Liebe zur barocken Formenwelt bildlichen Ausdruck verliehen[32]. Bei dem Blatt mit dem Blick über den Po muß man sich aber der minuziösen Kopien des Gymnasiasten erinnern, deren Entstehung nun ein halbes Jahrhundert zurückliegt. Wie unvermittelt steht man jetzt vor etwas völlig anderem, Neuartigem[33]. Sacht geführte weiche Bleistriche und der verschwommene Duft der graugetönten Baumgruppen bringen das herrliche Grundmotiv zur Geltung, in dem sich Architektur und große Landschaft aufs glücklichste vereinigen (Abb. 12). Mit diesem vom ausgereiften Stil des Alters unverkennbar geprägten Bild verabschiedet sich der Zeichner Burckhardt; auf den letzten Reisen können wir dem großen Basler nur noch

---

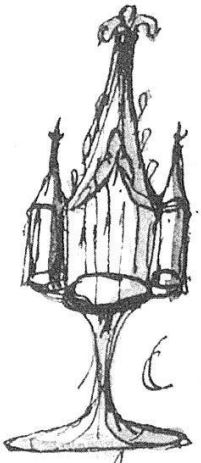
## LEGENDEN ZU DEN FOLGENDEN 12 ZEICHNUNGEN JACOB BURCKHARDTS

*1 Stücke des Basler Münsterschatzes. Vielleicht Arbeit des Schülers aus dem Sammelband «Alterthümer» von ca. 1834. Unveröffentlicht.*
*2 Florenz vom Kloster Al Monte aus. Sommer 1838. Vgl. Anm. 9.*
*3 Das Bodetal im Harz. August 1840. Aus dem ersten deutschen Skizzenbuch.*
*4 Studienblatt mit Motiven aus Braunschweig. Spätsommer 1840. Skizzenbuch wie 3. Unveröffentlicht.*
*5 Grab der heiligen Elisabeth in der St. Elisabethkirche in Marburg. Herbst 1841. Aus dem zweiten deutschen Skizzenbuch. Unveröffentlicht.*
*6 Die Mainlust in Frankfurt. April 1843. Skizzenbuch wie 5.*
*7 Das Kapitol in Rom. Frühjahr 1846. Aus dem ersten italienischen Skizzenbuch.*
*8 Aussicht von der Kirche Santi Quattro Coronati, Rom. Frühjahr 1848. Aus dem großen Skizzenbuch. Unveröffentlicht.*
*9 An der Straße nach Muzzano im Tessin. Mai 1848. Skizzenbuch wie 8. Unveröffentlicht.*
*10 Ponte dell'ospedal maggiore in Mailand. Herbst 1857. Absichtlich ungleichmäßig ausgearbeitete Skizze. Vgl. Anmerkung 6. Unveröffentlicht.*
*11 Certosa von Pavia, südliches Querschiff. 1861.*
*12 Ponte del Po in Turin. 1881.*

*Sämtliche Aufnahmen von der Repro-Photographie der Universitätsbibliothek Basel.*

⊙ blech
1 3/4 Zoll

König David



2 3/4 Zoll.

☾

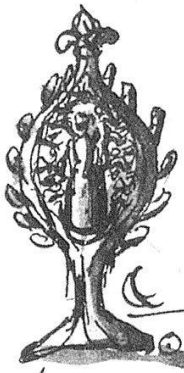
Monstranz

4"

Kleines Marienbild
Das Gewand ist einem Gottsel
nicht gold. Das Gesicht
goldbraun. Das Gesicht
ist wieder lamel.

⊙ blech.
1 1/4 Zoll.

St Ursula

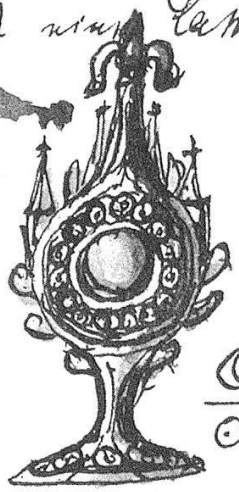


☾
⊙

Kleinere
Monstranz

6 Zoll.

Kleinstes ganz ⊙
Monstranzchen
darin ein Brodlaw.



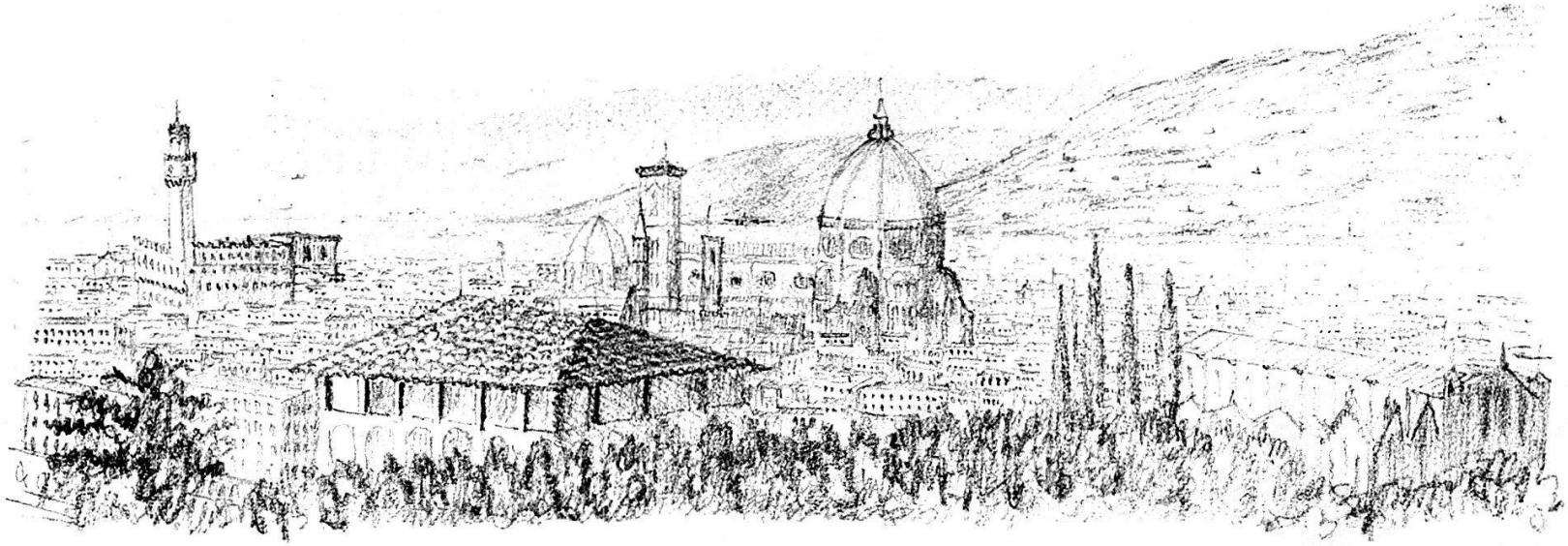
1 1/2"

☾/⊙ mit
hinten
Lucoil

Monstranz

⊙

Pestine



FLORENZ

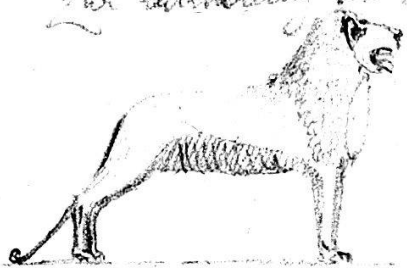
vom Kloster di Monte ave

a rivedere!

Bodethal

Braunschweig.

Der 4 Löwe auf dem Domplatz zur Erinnerung an den Löwen Heinrich.



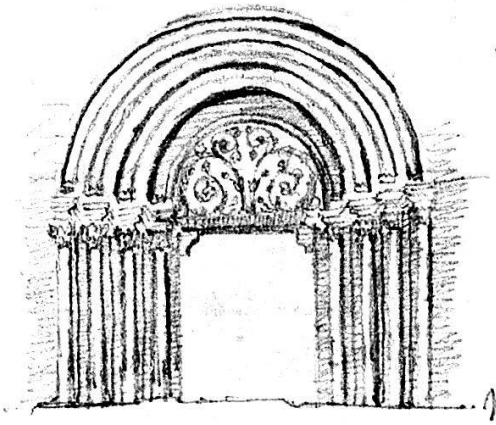
Die Augen liegen oben auf dem Kopfe

Strang

Durchschnitt des abgeschrägten Gesimses etwa in der Mitte

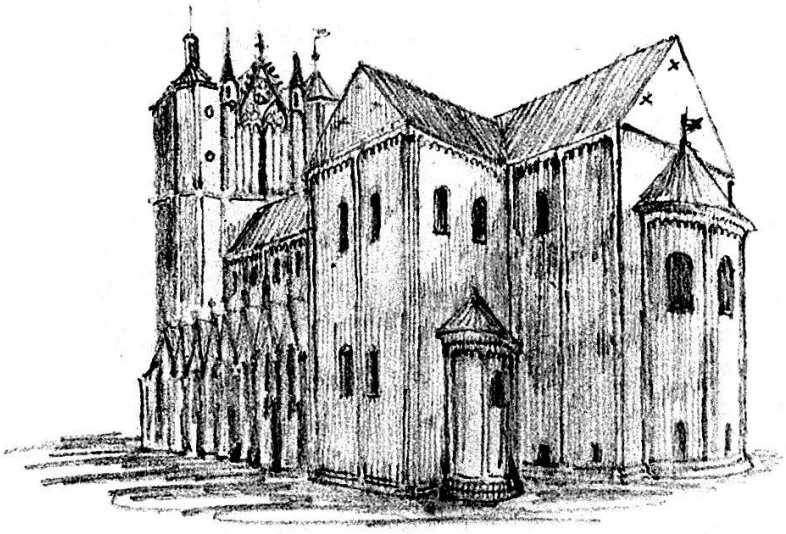
Bloß diese noch byzantinisch, Aufsatz u. Kiedestäbe ott. ornament.

Portal der Katharinenkirche



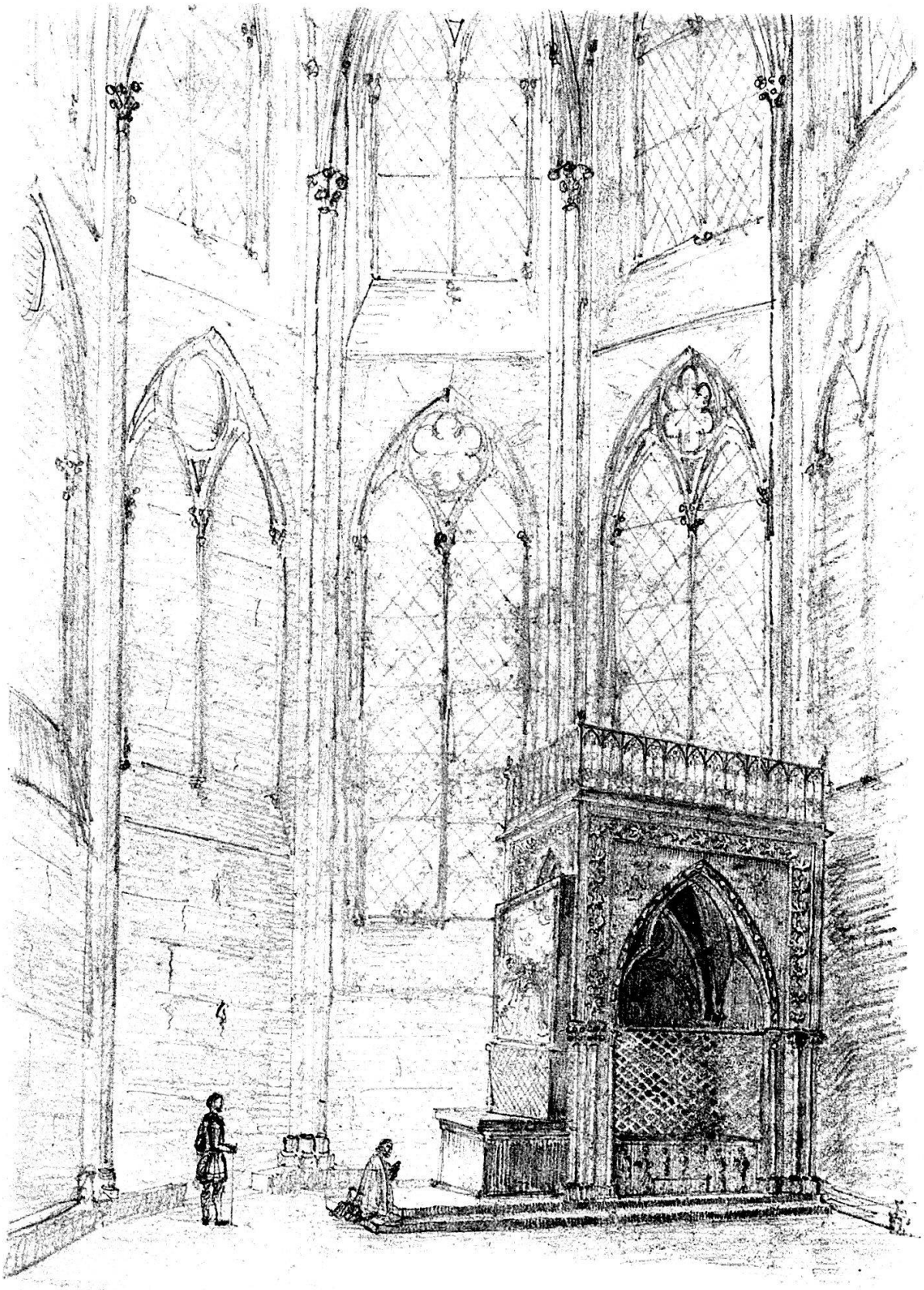
Katharinen, der Dom St. Martin haben wie die Kirchen von Halberstadt hohe Seitenschiffe mit reichgeth. Fenstern vor u. hinten.

Boden stark aufgefüllt.



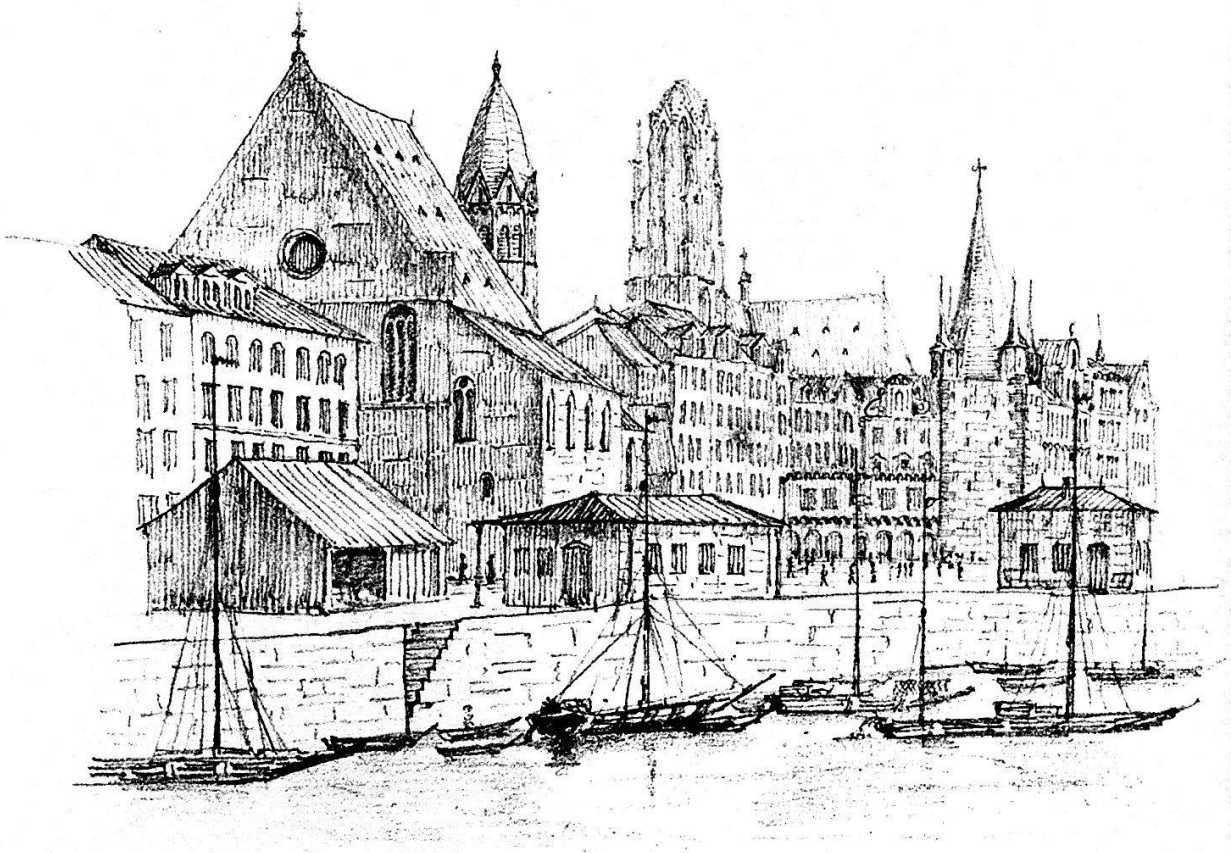
an den 3 Schiffen über dem Gewölbe zieht sich Rundbogenfries

Dom

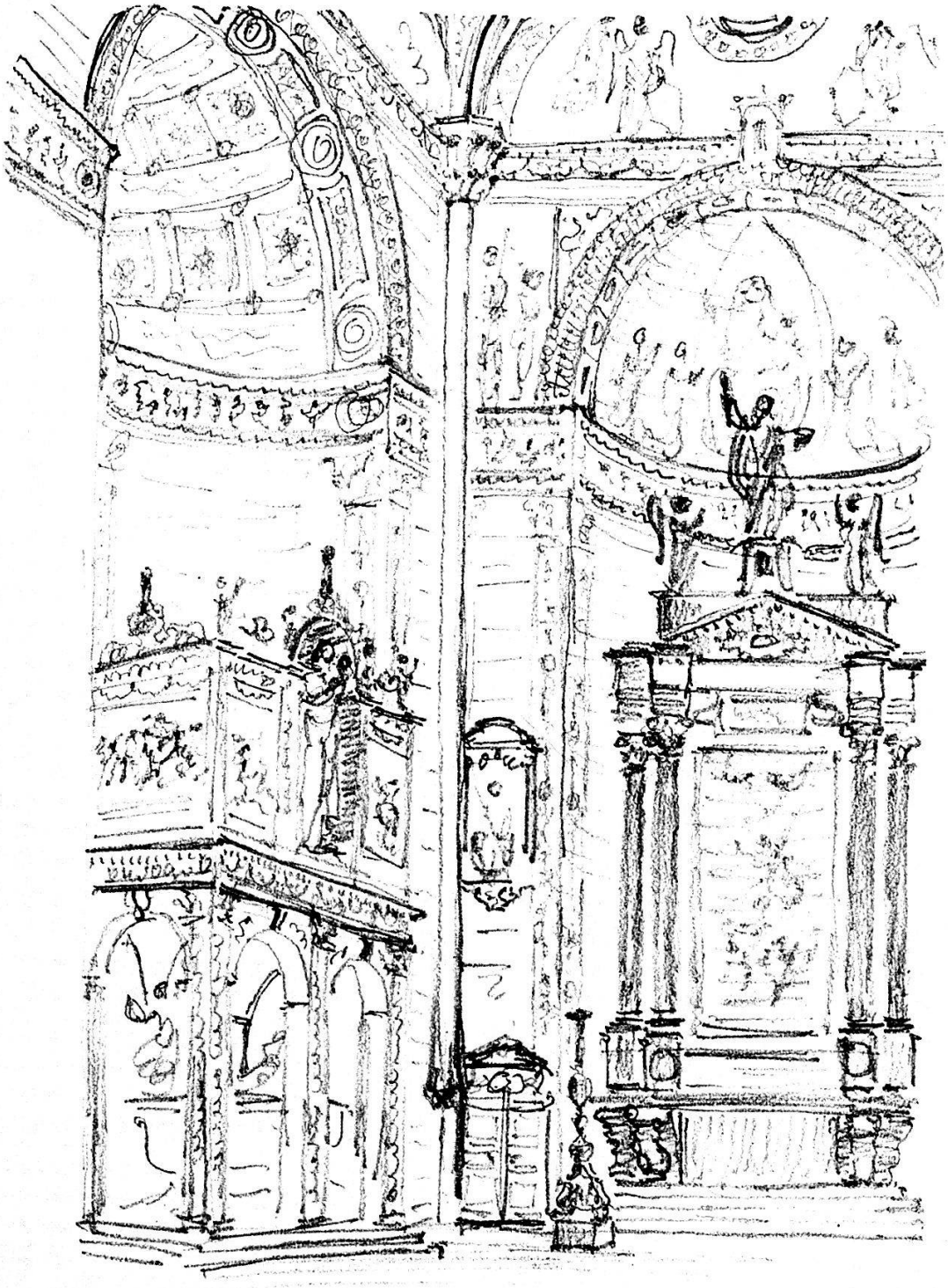


Grab der Hl. Elisabeth — Marburg

Mainlust in Frankfurt
5 Apr. 49



Capitol



Cordova

Fr. St. Zwerdtschiff

in seinen Briefen folgen, einer Mitteilungsform, deren er sich glücklicherweise bis an das Ende seiner Tage bedient hat.

ANMERKUNGEN

[1] Lichtdruck nach dem verschollenen Original im Nachlaß, Staatsarchiv Basel-Stadt, Privatarchive 207 (Eigentum der Jacob Burckhardt-Stiftung), unter 4/5. Jacob Burckhardts Autorschaft steht nicht sicher fest.

[2] Über die «Alterthümer» ausführlich Werner Kaegi, Jacob Burckhardt, Eine Biographie, Bd. I, S. 223ff. Im Nachlaß 207, 60.

[3] Kaegi, a.a.O., S. 236. Da es so viele Objekte sind, darf man wohl annehmen, Burckhardt habe sie gruppenweise nach mehrmaligem Augenschein gezeichnet, eine Voraussetzung, die für ihn als Sohn des Basler Obersthelfers ohne weiteres annehmbar ist.

[4] Nachlaß 207, 60, S. 57: aus der Kirche St. Theodor; S. 86/87: Grabplatten aus dem Münster; S. 93: das Tabernakel im Münster von Freiburg i. Br.

[5] Nachlaß 207, 60, S. 125: Börse in Palma auf Mallorca; S. 132: Hof des Palazzo Vecchio in Florenz.

[6] Die unvollendete Zeichnung mit der Darstellung einer Partie des Schiffbauerdamms und der Legende «Abreise von Berlin Donnerstag 23 Merz 1843» (Skizzenbuch, Nachlaß 207, 28, Bl. $24^v/25^r$); die absichtlich nicht völlig gleichmäßig ausgearbeitete Skizze «Ponte dell'ospedal maggiore» (in Mailand) vom Herbst 1857 (Skizzenbuch 207, 32, Bl. $13^r$). Vgl. Abb. 10.

[7] Kaegi, a.a.O., Bd. I, Abb. Nr. 23.

[8] Wie das vorher genannte Blatt im Nachlaß, Staatsarchiv Basel, Privatarchive 207, 26; Aufzählung der einzelnen Blätter bei Kaegi, a.a.O., Bd. I, S. 521.

[9] Kaegi, a.a.O., Bd. I, Abb. Nr. 26.

[10] Nachlaß 207, 27.

[11] Nachlaß 207, 28.

[12] Nachlaß 207, 28, Bl. $24^v/25^r$ mit der Notiz «Abreise von Berlin Donnerstag 23 Merz 1843»; vgl. oben Anm. 6.

[13] Zur Reise Bonn–Paris im Frühsommer 1843 vgl. Kaegi, a.a.O., Bd. II, S. 253ff.

[14] Nachlaß 207, 29.

[15] Kaegi, a.a.O., Bd. II, S. 257f. und Abb. Nr. 29.

[16] Diese Skizzenblätter stehen heute also auf den Blättern 34 bis 39 des Bandes im Nachlaß 207, 28. Der Tatbestand ergibt sich nicht nur aus dem identischen Format, sondern kann dank den Bleistiftspuren, die auf zwei der im Bändchen 207, 29, stehengebliebenen Randstreifen der herausgeschnittenen Blätter noch sichtbar sind, nachgewiesen werden. Drei oder vier Seiten sind nicht mehr vorhanden. Als Schlußvignette für das Bändchen 207, 28, beliebte eine kleine Gesamtansicht von Trier (Jacob Burckhardt, Briefe, Gesamtausgabe, Bd. II, Abb. 2).

[17] Briefe, a.a.O., Bd. II, Nr. 166 vom 24. Januar 1846 an Eduard Schauenburg, S. 195: «... die malerischen Nester, ein gesundes Fressen für mein Skizzenbuch.»

[18] Nachlaß 207, 30. Eine charakterisierende Übersicht aller Blätter bei Kaegi, a.a.O., Bd. III, S. 156f.

[19] Nachlaß 207, 31; Kaegi, a.a.O., Bd. III, S. 189–191. Mit wenigen Ausnahmen sind sie in demselben Band der Biographie und im Band III der Briefausgabe reproduziert.

[20] Briefe, a.a.O., Bd. III, Nr. 333 vom 23. Januar 1859 an Paul Heyse: «Wir sind hier eben im Begriff, für die Briefe meines seligen Vaters einen Ofen zu rüsten»; Kaegi, a.a.O., Bd. III, S. 462 und 670. Im Alter über die Fixierung seiner italienischen Reiseerinnerungen befragt, bezeugte er: «Meine Eindrücke sind niedergelegt in den Briefen an meinen Vater.» Ludwig v. Pastor, Tagebücher – Briefe – Erinnerungen, Heidelberg 1950, S. 275.

[21] Briefe, a.a.O., Bd. VII, Abb. 5, mit Brief Nr. 829 vom 21. August 1879 an Robert Grüninger.

[22] Über diese Fahrt von 1850 Kaegi, a.a.O., Bd. III, S. 431.

[23] Nachlaß 207, 32; Kaegi, a.a.O., Bd. III, S. 660. Reproduktionen daraus ebenda, Abb. 31, und Briefe, a.a.O., Bd. IV, Abb. 3, 5, 8, 10, 11, 13, 15.

[24] Briefe, a.a.O., Bd. VIII, S. 231, Nr. 1069 vom 18. August 1884 an Gustav Stehelin.

[25] Es sind dies die Aussicht von St. Nepomuk in Innsbruck (Briefe, a.a.O., Bd. VI, Abb. 4), das Gasthaus in Trient («Albergo del Robertino», skizziert am 4. August 1876) und der Blick vom Giardino Giusti auf Verona (Briefe, a.a.O., Bd. VI, Abb. 5).

[26] Briefe, a.a.O., Bd. VI, Nr. 777 vom 7. Juli 1878 an Friedrich von Preen.

[27] Briefe, a.a.O., Bd. VI, Nr. 779 vom 30. Juli 1878 an Max Alioth.

[28] Briefe, a.a.O., Bd. VI, Nr. 787 vom 18. August 1878 an Robert Grüninger. Mitten auf der Heimreise gab er das Zeichnen auf; Briefe, a.a.O., Bd. VI, Nr. 790, an Carl Lendorff vom 26. August 1878.

[29] Nachlaß 207, 33; Kaegi, a.a.O., Bd. IV, Abb. 29 und 30; Briefe, a.a.O., Bd. VI, Abb. 6–17. Ausführliche Würdigung der ganzen Reise bei Kaegi, a.a.O., Bd. IV, S. 448–464.

[30] Briefe, a.a.O., Bd. VII, Nr. 929 vom 2. August 1881 an Robert Grüninger.

[31] Nachlaß 207, 34.

[32] Kaegi, a.a.O., Bd. IV, Abb. 31.

[33] Briefe, a.a.O., Bd. VII, Abb. 16.