REIHE DER VILLA VIGONI Band 13

Deutsch-italienische Studien
Herausgegeben vom Verein Villa Vigoni e .V.

Christine Tauber

Jacob Burckhardts ›Cicerone‹

Eine Aufgabe zum Genießen

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 2000

Gedruckt mit Unterstützung des Vereins Villa Vigoni e.V.
und der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Tauber Christine:
Jacob Burckhardts ›Cicerone‹: eine Aufgabe zum Genießen / Christine Tauber. – Tübingen: Niemeyer, 2000
(Reihe der Villa Vigoni; Bd. 13)

ISBN 3-484-67013-4 ISSN 0936-8965

© Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 2000
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Printed in Germany.
Satz: LinsenSpektrum, Mössingen
Einband: Buchbinderei S. Geiger, Ammerbuch

Inhaltsverzeichnis

I. Vorwort 1

II. Der lange Weg zum kleinen dicken Buch. Burckhardts Italienerlebnis und die Redaktion des *Cicerone* 7

1. Der *Cicerone* – ein *Baedeker* für Arkadien? 9
2. »Und dann will ich vor Allem arbeiten« 18
3. Gambinis *Guida di Perugia* als »Reisenotizheft« Burckhardts 21
4. Correggio: »... der erste ganz verbuhlte Maler« 29
   4.1. Die frühen kunstgeschichtlichen Arbeiten: Brockhaus, die Malereivorlesung und Kuglers Handbücher 29
   4.2. Parma 1854: die späteren Reisenotizen und der *Cicerone*-Text 41
   4.3. Der moderne Künstler zwischen Wahrheit und Wirklichkeit . . . 43
5. Burckhardts italienische Initiation: liebliche Madonnen und idyllische Landschaften 48

III. Romano par Sehnsucht – Burckhardt und Rom 59

1. Sedimente der Vergangenheit: Römische Topographie 62
2. »Ewigungen der Kunst« 68
   2.1. Differenzierungen einer Dichotomie: Raffael und Michelangelo 69
   2.2. Burckhardts Versuch einer Annäherung: Michelangelo, der dämonische Beherrscher des Raums 73
   2.3. Raffael, der sittliche und ästhetische Maßstabsetzer 78
3. Einbruch der Moderne: die Zerstörung des römischen Stadtorganismus 84
4. Flucht zu Claude 88

IV. Nachrevolutionärer Klassizismus: die ästhetischen Grundlagen des Kunsturteils im *Cicerone* 94

1. Traditionslinien einer »Ästhetik von unten« 94
2. »... eine Art künstlerischer Ergänzung zu den Reisehandbüchern« 99

3. Der Hang zur Anschauung 107
4. Die Kraft der Phantasie und der Kunstgenuß 111
4.1. Die ergänzende Kraft 114
4.2. Anleitung zur richtigen Phantasietätigkeit 117
4.3. Die belebende Kraft 121
4.4. Phantasiearbeit und Genuß 124
5. Der *Cicerone* als Ordnungsversuch in der Anschauungsvielfalt 127
5.1. Das antike Skulpturenmuseum: Burckhardt versus Karl Otfried Müller 131
5.2. Der *Cicerone* als Thesaurus der italienischen Kunstformen und der Verzicht auf die Kulturgeschichte 137

V. Der lange Schatten aus Weimar – Burckhardt und Goethe 142

1. Burckhardt unter Goethes Ägide 143
2. »Unter der Einwirkung Göthe's jung gewesen«: die Goethe-Stilisierung der frühen Italienreisen 146
3. Burckhardts goethische Ästhetik 149
3.1. Spurensuche: Die *Italienische Reise* im Werk Burckhardts 149
3.2. Strukturelle Filiation in der nachrömischen Ästhetik 156
3.3. Leonardo als Meister des guten Gedankens und sein »Abendmahl« 163
3.4. Allegorie und Symbol 175
3.5. Noch einmal: Raffael 183

VI. Die »Kunst nach Aufgaben« als Burckhardts Schutzschild gegen den modernen Künstler 191

1. Burckhardts Konzeption einer »Kunstgeschichte nach Aufgaben« im *Cicerone* 191
1.1. Die Harmonie des Daseins und der Kunst, »wie sie sein sollte« 192
1.2. Rumohr als Vordenker der »Aufgaben« 196
2. Burckhardts »Aufgaben« als kulturgeschichtliche Kategorie 199
3. Burckhardts Invektiven gegen das moderne Künstlertum: In Geschichte... 203
4. ... und Gegenwart: Burckhardts Verhältnis zur zeitgenössischen Kunst 211
4.1. Die Besprechung der Berliner Akademieausstellung von 1842 212
4.2. Burckhardt und Böcklin 216

VII. Der *Cicerone* als Geschmacksvormund im Reich des Schönen 225

1. »Die falschgenannte Renaissance der heutigen Meisten«: die Renaissancemode als Signum des 19. Jahrhunderts 226
2. Vom Nutzen und Nachteil der Moderne für die Architektur 235
3. Von der Ethik des richtigen Bauens 246
4. Der Architekturteil des *Cicerone* als Musterbuch für zeitgenössische Architekten 253

VIII. Literaturverzeichnis 263

A. Abkürzungen häufig zitierter Quellen und Literatur 263
B. Quellen 264
1. Jacob Burckhardt:
a) Handschriftlicher Nachlaß 264
b) Gedrucktes 264
c) Die zehn Auflagen des *Cicerone* und weitere deutsche Ausgaben 265
d) Englische, amerikanische, französische und italienische Ausgaben 267
2. Sonstige Quellen:
a) Handschriftliches 267
b) Gedrucktes 267
c) Rezensionen des *Cicerone* in seinen deutschen und fremdsprachigen Ausgaben 270
C. Forschungsliteratur 272

IX. Appendices 286

Anhang 1: Burckhardts »Bibliothèque imaginaire« zur Zeit der Redaktion des *Cicerone* 286
Anhang 2: Erster Entwurf der Vorrede zum *Cicerone* 299
Anhang 3: Burckhardts Italienreisen 302
3.1.: Überblick 302
3.2.: Die Reisen vor dem *Cicerone* (1837–1854) 304
3.3.: Itinerare der Italienreisen Burckhardts 307

Personenregister 309

I. Vorwort

Am 8. November 1830 schrieb Felix Mendelssohn Bartholdy aus Rom an seine daheimgebliebene Familie:

> Wenn ich Morgens früh nur in's Zimmer komme, und die Sonne so hell auf das Frühstück scheint (Ihr seht ich bin zum Poeten verdorben), da wird mir gleich unendlich behaglich zu Sinn; denn es ist doch eigentlich Spätherbst, und wer kann da noch Wärme, heitern Himmel, oder Trauben und Blumen bei uns beanspruchen? Nach dem Frühstück geht es an's Arbeiten, und da spiele und singe und componire ich denn bis gegen Mittag. Dann liegt mir das ganze unermeßliche Rom wie eine Aufgabe zum Genießen vor; ich gehe dabei sehr langsam zu Werke, und wähle mir täglich etwas Andres, Weltgeschichtliches aus [...].[1]

Vormittags an protestantischen Chorälen oder an der *Ersten Walpurgisnacht* arbeiten, nachmittags Inspiration aus römischen Ruinen schöpfen – so sah Mendelssohns italienischer Alltag aus. Vor Antritt seiner Reise hatte er den Ritterschlag für Italien in Weimar empfangen, wo er den wohl berühmtesten Vor-Reisenden ins Land der blühenden Zitronen aufsuchte. Dieses Vorbild exemplarischer Italienaneignung schlug auch Mendelssohn in den Bann. Er wußte sehr wohl, welche Last die *Italienische Reise* im Gepäck bedeutete: Goethe, dem »Kunst- und Menschengeschichte« in Rom »synchronistisch«[2] vor Augen gestanden hatten und der dort – glaubte man seiner rückblickenden Selbststilisierung – zum Künstler gereift war, wurde den nachfolgenden Generationen zum Meister der »schauenden und genießenden Bewunderung«.[3] Mendelssohn, als gelehriger Schüler, richtet nun seine Tageseinteilung nach dieser doppelten Anforderung von künstlerischer Selbstfindung und Kunstgenuß aus und ist streng darauf bedacht, die Sphären nicht zu vermischen. Gerade in der Trennung aber wandelt sich der Genuß zum Pflichtpensum, zur »Aufgabe«, die notwendig ihr Ziel verfehlt. Es wäre freilich ein verführerisches Gedankenexperiment zu fragen, ob eine richtige »Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens«, ein kundiger »Cicerone« ihn wieder auf den rechten Pfad des integralen Genusses hätte zurückführen können.

Die folgende Untersuchung von Jacob Burckhardts *Cicerone*, die im Sommersemester 1997 von der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn als Dissertation angenommen wurde, entlehnt ihren Untertitel bewußt Mendelssohns Brief, da er eine Haltung im Umgang mit Italien charakteristisch zusammenfaßt, von der die Intention des *Cicerone* einerseits deutlich abge-

---

[1] *Reisebriefe von Felix Mendelssohn Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1832*, 50.
[2] IR, 543.
[3] IR, 641.

grenzt werden muß, der das Buch andererseits aber auch – freiwillig oder unfreiwillig – Vorschub leistete: Nicht nur der Künstler Mendelssohn wurde nachmittags zum reisenden »Bildungsbürger«, der sein Besichtigungsprogramm absolvierte. Ganze Generationen von Italienreisenden nach ihm folgten dem Imperativ der bildungsmäßigen Einstimmung auf ein Erlebnis, das gerade dadurch in seiner Authentizität fraglich wurde – viele mit dem *Cicerone* in der Hand. Burckhardts »Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens« steht noch in derselben ästhetischen Tradition wie die *Italienische Reise*, sie wurzelt im klassizistischen Wertekanon edler Einfalt und stiller Größe. Aber Burckhardt erbrachte zugleich bei der Redaktion seines Buches eine genuin neue Ordnungsleistung: eine umfassende Kategorisierung der italienischen Kunstschätze. Eine integrale Behandlung der italienischen Kunstgeschichte, die gleichzeitig die riesigen Formenbestände dieses Landes ordnete und dem Leser Grundlage eines echten Kunsterlebens werden konnte, gab es nämlich bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht.

Liest man den *Cicerone* ganz und als kunstgeschichtlichen Inventarisierungsversuch, beschränkt man sich also nicht auf eine Blütenlese einzelner Beschreibungen herausragender Kunstwerke, so relativiert sich auch das Pathos der »Anschaulichkeit« Burckhardtscher Kunsturteile ein wenig. Burckhardt ließ seiner meisterlichen Beschreibungskunst gar nicht so häufig freien Lauf; er unterwarf sich vielmehr dem selbstgestellten Anspruch einer klassifikatorischen Synthese größten Ausmaßes, die in ihrer bewußten Strukturierung den gesamten italienischen Kunstbestand einer neuen, selbst fast museal zu nennenden Anordnung unterwarf. Einen kritischen Rezensenten des *Cicerone* in der *Illustrierten Zeitung* scheint gerade die Abstraktheit dieser durchkomponierten Ordnung gestört zu haben, als er 1855 schrieb, dieses Buch »dürfte dem Studirenden viel eher als dem Genießenden zu empfehlen sein«. Für letzteren nämlich sei

> der Ton etwas zu gelehrt, abstrakt und philosophisch ausgefallen, etwa so wie man im berliner Sand, nicht aber wie man im schönen üppigen Süden genießen mag, wo man des »trockenen Tons« bald satt zu werden pflegt, und die Pulse viel zu heiß schlagen, als daß man noch so trübselig bei einer Michel Angelo'schen Sibylle oder einer Titian'schen Venus die kulturhistorischen Vorgänge und Nachwirkungen, die sich an dieselben knüpfen, erwägen möchte, sondern sich lieber frischweg ihrer Hoheit oder ihrem Reiz hingeben, sich in das himmlische Gefühl der Bewunderung verlieren mag, anstatt lange auf gut schulmeisterlich daran herumzunergeln.[4]

Doch für Genüßlinge, die sich danach sehnten, wie weiland Heinse rauschhaft im Kunstwerk aufzugehen, war der *Cicerone* ohnehin nicht geschrieben. Genuß setzt für Burckhardt Bildung und Anstrengung des Betrachters voraus, sowie eine diszipliniert gehandhabte Phantasietätigkeit, die im anschauenden Nachvollzug vergangene Kulturbilder wieder aufleben läßt. Zu dieser restaurierenden Tätigkeit möchte der *Cicerone* seine Leser anleiten. Und so wird Burckhardt sich von seinem französischen Überset-

---

[4] Der Zeitungsausschnitt mit dieser anonym erschienenen Rezension aus der *Illustrierten Zeitung* befindet sich im StABS, PA 207, 176.

zer August Gérard wohl eher verstanden gefühlt haben, der 1885 in seiner Einleitung zu *Le Cicerone. Guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie* die folgenden Sätze zur Charakterisierung des Buches fand:

> Le *Cicerone* présente ainsi un tableau complet de l'art antique et moderne en Italie, et un répertoire des œuvres d'architecture, de sculpture, de peinture depuis les temples de l'ancienne Poseidonia, les restes de la vieille statuaire étrusque et les fresques du Musée de Naples, jusqu'aux architectures de Borromini, aux statues du Bernin, aux peintures des Carrache et du Caravage. Le vaste et magnifique Musée d'Italie est tout entier décrit et classé. [...] Il ne veut que nous placer devant [les œuvres d'art], et il attend qu'en leur présence s'éveille le sentiment qu'elles doivent inspirer. Cette liberté, ce loisir laissé à l'impression spontanée, n'est déjà pas, le voyageur en conviendra, d'un cicerone ordinaire: c'est la marque d'un psychologue et d'un critique. [...] Telle est l'œuvre de Jacob Burckhardt: elle est bien d'accord avec sa vie elle-même, avec les études et les influences de la jeunesse, avec les opinions et les goûts qui en sont résultés. C'est une harmonie de plus chez cet esprit si jaloux de la proportion, de la mesure, si pénétré de cette belle pensée des anciens, que la vie est aussi une œuvre d'art, et que, selon la parole d'un des derniers Alexandrins, chacun sculpte sa propre statue.[5]

In den folgenden Kapiteln werde ich versuchen, in exemplarischer Vorgehensweise die verschiedenen geschmacks- und urteilsbildenden Komponenten der Kunstbeschreibung und Kunstkritik herauszuarbeiten, die der *Cicerone* in seinen raffinierten Strategien der Blicklenkung und Geschmacksbildung vereint. Die Diskussion des jeweiligen Forschungsstandes der reichen Burckhardt-Literatur bleibt hierbei den einzelnen Kapiteln vorbehalten. Jeder »Querschnitt« eines Kapitels wird einen anderen Blickwinkel auf den *Cicerone* als Schlüsseltext des 19. Jahrhunderts eröffnen, und in jedem dieser Kapitel wird dem Leser ein anderer Burckhardt gegenübertreten: der eifrige Schüler und Mitarbeiter Franz Kuglers; der jugendlich-enthusiastische Italienpilger; der erklärtermaßen unsystematische Ästhetiker; der würdige Goethe-Nachfahre und -Fortschreiber; der Bändiger wild waltender Künstlersubjektivität und kriterienfeste Berater junger Nachwuchskünstler; schließlich der unbestechliche Zeitdiagnostiker und Modernitätskritiker. Hierbei soll nicht durch Zitatenmontage am Ende *der* Burckhardt des *Cicerone* erscheinen. Die Arbeit bemüht sich vielmehr, in einer

---

[5] Gérard, *Jacob Burckhardt. Sa vie et ses œuvres*, in: *Le Cicerone. Guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie*, I, XIXf.; ähnlich auch die Rezension von Wurm im *Literarischen Handweiser* (1908), Sp. 873: »Betrachten wir nun den Boden Italiens als ein ungeheures Museum, von dem die großen Sammlungen von Mailand, Venedig, Florenz, Rom, Neapel und alle die anderen Stapelplätze von Kunstschätzen, alle die gewaltigen Dome, S. Peter an der Spitze, und die weniger berühmten und doch kunstgesättigten Kirchen, alle diese trotzigen, glänzenden und halbverfallenen Paläste, die neuerweckten antiken Städte und Ruinen nur begrenzte Abteilungen sind, und denken wir die einzelnen bedeutenden Erzeugnisse dieses gewaltigen Museums in eine knappe, aber klare kunstgeschichtliche Darstellung verarbeitet, so haben wir den Riesenplan des Burckhardtschen ›Cicerone‹. Es gehörte ein Geist von einer enormen Spannweite und ruhig, aber mächtig ordnender Kraft, nicht zuletzt auch von einer leicht und sicher das Positive und Einzelne festhaltenden Tendenz dazu, um bei einem solchen Unterfangen trotz aller Vorarbeiten anderer nicht völlig Fiasko zu machen.«

kritisch würdigenden Sichtweise die Widersprüche, emotionalen Verwerfungen, Ironisierungen und Selbstberuhigungen vorzustellen, die sich als charakteristisch für ein mögliches neues Burckhardt-Bild erwiesen. Die leitenden Fragen waren hierbei:

In welche ästhetikgeschichtlichen Traditionen der Kunstliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts läßt sich Burckhardt einordnen, und in welchen Komponenten geht der *Cicerone* gerade über die »schon etwas bejahrte ästhetische Sprache«[6] seiner Zeit hinaus?

Welches sind die Spezifika der Burckhardtschen Kunstbetrachtung, die sich zwischen Kennerschaft, Dilettantismus und dem Wissenschaftsanspruch einer sich gerade erst herausbildenden und professionalisierenden universitären Disziplin behaupten muß?

Gelingt Burckhardt die Gratwanderung zwischen Materialbändigung und -ordnung einerseits, individuellem Kunstgenuß andererseits? Wird also der *Cicerone* seinem Untertitel gerecht, eine »Anleitung zum Genuss« zu sein?

Wie wird die »Sehnsucht nach dem goldenen Zeitalter, nach der Harmonie der Dinge«,[7] zu der sich Burckhardt nach seiner hesperischen Augenöffnung rückhaltlos bekennt, für seine kunsthistorische Darstellung fruchtbar?

Wie wird subjektive Anschauung in nachvollziehbare Darstellung transformiert; ist die Genese von Burckhardts Kunsturteil aus dem Geiste seines Italien*erlebnisses* rekonstruierbar?

Welche darstellerischen Qualitäten des »Künstlers« Burckhardt, der sein Italienerlebnis auch als Kompensation für den Verzicht auf eigene Kunstausübung stilisiert, sind in den *Cicerone* eingeflossen?

Welche Sicht Burckhardts auf künstlerisches Handeln resultiert aus diesem Verzicht auf ein selbstgelebtes Künstlertum, und wie prägt diese Sicht das ästhetische Urteil einerseits, sein Bild vom Künstler und seinen Umgang mit zeitgenössischen Künstlern andererseits?

Wie ordnet sich Burckhardt als »gebildeter Bürger« mit seinem Italienbild ein in eine Tradition ästhetischer Urteilsbildung des 19. Jahrhunderts, die mit dem nicht unproblematischen Begriff des »Bildungsbürgertums« umschrieben werden kann?

Die Rezeptionsgeschichte des *Cicerone* zu schreiben, muß einer anderen Arbeit vorbehalten bleiben. Das letzte Kapitel bietet einen Ausblick in diese Richtung, indem es versucht, die mögliche Leserschaft des *Cicerone* näher zu klassifizieren und exemplarische Fälle der Bezugnahme auf das Buch durch spätere Autoren vorzustellen. Auf den methodisch unsicheren und steinigen »Weg des *Cicerone* in die Bücherschränke« habe ich mich nicht begeben. Auch die zehn Neuauflagen und Neubearbeitungen des *Cicerone* aus den Jahren 1869–1909/10 sind unberücksichtigt geblieben. Die Verdienste eines Albert von Zahn, Otto Mündler oder gar Wilhelm Bode zu würdigen, konnte hier nicht die Aufgabe sein. Es war somit auch weniger eine Frage der Verehrung

---

[6] Cic., III.

[7] Brief an Hermann Schauenburg vom 27. 2. 1847 aus Berlin, Briefe III, Nr. 193, 55.

einer Inkunabel als vielmehr ein Postulat der methodischen Beschränkung auf Burckhardt als Autor des *Cicerone*, den »Urcicerone« von 1855 als Textgrundlage zu wählen.[8] Daß diese Textfassung »erster Hand« zugleich auch den größten Lesegenuß gewährt, muß hier nicht eigens betont werden. Ulrich Cosack schrieb in diesem Sinne 1908 in seiner Rezension des Nachdrucks der Urausgabe des *Cicerone*: »Der Italienreisende und der Forscher wird nach wie vor zu den neuesten *à jour* gebrachten Auflagen greifen, der Kunstfreund aber und der Verehrer der so eigenartigen und unnachahmlichen Darstellungsweise Jacob Burckhardts wird mit Vorliebe den Urtext zur Hand nehmen, für dessen Wiederherstellung der Verlagshandlung aufrichtiger Dank gebührt.«[9]

Aufrichtiger Dank von meiner Seite gebührt all denen, die diese Arbeit unterstützt und mitgetragen haben. Hier sei zuerst mein Doktorvater, Professor Dr. Bernd Roeck, genannt, der die entscheidenden Weichen für ihre Entstehung gestellt hat. Ein Schlüsselerlebnis war die von ihm initiierte Burckhardt-Tagung des Bonner Graduiertenkollegs »Die Renaissance in Italien und ihre europäische Rezeption« in Basel, der ich viele prägende Bekanntschaften aus den Reihen der Burckhardt-Forscher verdanke. Besonders wichtig war hier Professor Dr. Peter Ganz, dem diese Arbeit eine Vielzahl von Anregungen verdankt. Ich bin sehr froh, nur einen einzigen seiner Ratschläge nicht befolgt zu haben, als er mir nämlich einmal schrieb: »Take my advice, but don't follow it.«

Ich hatte das Glück, Förderung von verschiedenen Seiten zu erfahren: Die Studienstiftung des deutschen Volkes, deren Stipendiatin ich von 1989–1993 war, unterstützte die Startphase meiner Dissertation. Von 1993–1995 war ich Mitglied des genannten Graduiertenkollegs, das mehrere meiner Archivaufenthalte finanziell förderte. Die ideelle Prägung durch diese Zeit im Kolleg, die ich insbesondere seinem im November 1997 verstorbenen damaligen Sprecher, Professor Dr. Gunter Schweikhart, verdanke, ist gar nicht hoch genug einzuschätzen. Kunsthistorische »Schützenhilfe« erhielt ich nicht nur von ihm, sondern auch von Professor Dr. Andreas Tönnesmann, weiterhin von Professor Dr. Wilhelm Schlink und Professor Dr. Andreas Beyer.

Bei meinem ersten Basel-Aufenthalt durfte ich Max Burckhardt noch persönlich kennenlernen. Die freundliche Aufnahme, die ich bei ihm erfuhr, hat auch ferner alle meine Forschungen in Basel begleitet. Hierfür danke ich herzlich, allen voran dem Präsidenten der Jacob Burckhardt-Stiftung, Professor Dr. Marc Sieber, der stets auch um die kulinarische Hinterfangung meiner Archivaufenthalte bemüht war. Professor Dr. Andreas Cesana, Dr. Hans Berner, den Mitarbeitern des Staatsarchivs Basel-Stadt und der Paul-Sacher-Stiftung danke ich herzlich für ihre Hilfsbereitschaft.

---

[8] Im Hinblick auf die in Kürze erscheinende Neuedition des *Cicerone* im Rahmen der »Jacob Burckhardt Werke. Kritische Gesamtausgabe«, die auf dem Text der Erstausgabe von 1855 basiert, wird im folgenden ebenfalls nach diesem Urtext zitiert.

[9] *Neue Philologische Rundschau Nr. 5* (1908), 113.

Für Lektüre, Ermutigung und Hinweise möchte ich Professor Dr. Günter Oesterle, Professor Dr. Ulrich Oevermann, Professor Dr. Arnold Esch, Professor Dr. Christoph Thoenes, Professor Dr. Ernst Osterkamp, Professor Dr. Dieter Jähnig, Dr. Yvonne Boerlin-Brodbeck, Dr. Simona Slanicka, Dr. Robert Cramer, Dr. Ulrich Rehm, Florian Illies und ganz besonders Patrick Bahners danken, für die Erstellung des Personenregisters Dorothee Walter, schließlich für akribische Korrektur Martina Bretz, Annette Kranz und erneut Dr. Robert Cramer.

II. Der lange Weg zum kleinen dicken Buch. Burckhardts Italienerlebnis und die Redaktion des *Cicerone*

Franz Kugler hat seinen *Kleinen Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, erschienen 1853/54 in Stuttgart bei Ebner und Seubert, ein Widmungsschreiben »An Jakob Burckhardt in Basel« vorangestellt. Hierin überreicht er nicht nur sein Buch dem Schüler, Freund und Mitarbeiter in wohlabgewogenen Widmungsworten, sondern nutzt auch die Gelegenheit, in gelehrten Anspielungen Italien zu evozieren. Der Landsitz »Bellevue bei Cöpenick«, den ihm sein Freund Bernhard von Lepel zur zurückgezogenen Arbeit überlassen hat, wird ihm zu einem zweiten Landgut des Horaz, das märkische Tiefland verwandelt sich in »klassischen Boden«. Nur an Kunstschätzen ist die Gegend nicht eben reich, doch der Sammlerfleiß des Hausbesitzers schafft auch hier die Illusion, dem geliebten Süden nahe zu sein: »Aber das stille Schlößchen ist drinnen, an Wänden, Schränken, Gesimsen, angefüllt mit den mannigfaltigsten künstlerischen Erinnerungen an Rom und Neapel, die unerwartet tausend heitre italienische Träume wach rufen; und der Moses [dessen Kopie als inspirierender Genius »über dem Schreibtische steht«[1]] ist ein Bildwerk, daran das Gemüth des Betrachtenden sich immer und immer auf's Neue aufzuerbauen vermag.«[2]

Die Erwiderung auf die Beschwörung des Landes, an das Burckhardt sich »durch unzerstörbare geistige Bande« gekettet fühlte[3] und dessen Kunstwerke ihn und Kugler so oft zu gemeinsamer Emphase verleitet hatten, ließ nicht lange auf sich warten.[4] Burckhardt widmete im Gegenzug seine »Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens«, seinen *Cicerone*, dem Lehrer der Berliner Jahre und schrieb darin »An Franz Kugler in Berlin«:[5]

---

[1] Kugler, *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte,* Stuttgart, Bd. I (1853), III.

[2] Ibid., VI.

[3] So formuliert im ersten Entwurf zur *Cicerone*-Vorrede, PA 207, 155, fol. 2 [vgl. die Transkription des Textes im Anhang 2]: »Der Verfasser, der sich durch unzerstörbare geistige Bande an Italien gekettet fühlt, hat aufrichtig danach gestrebt, diesem Verhältniß keine Unehre zu machen.« – Dieser Schlußsatz muß Burckhardt dann doch zu pathetisch erschienen sein, denn er wurde nicht in die spätere Druckfassung übernommen, wo es stattdessen distanzierter heißt: »Wenn [dieses kleine dicke Buch], weit entfernt alle Wünsche zu befriedigen, wenigstens Vielen Etwas gewährt, so wird der Verfasser glauben, nicht umsonst gearbeitet zu haben« (Cic., X).

[4] Burckhardt hatte bereits seinen »Belgischen Cicerone« von 1842 »Herrn Dr. Franz Kugler, Professor an der königlichen Akademie der Künste in Berlin« gewidmet; GA I, XXIX.

[5] Irritierenderweise ist diese Widmung im Nachdruck des »Urcicerone« in der Kröner-Ausgabe von 1986 erst *nach* der Vorrede abgedruckt, während sie sowohl in der Erstausgabe

> Die Frucht eines abermaligen längern Aufenthaltes in Italien, welche ich Dir, liebster Freund, hier überreiche, gehört Dein von Rechtes wegen. Ich könnte sie Dir widmen, weil ich vier Jahre in Berlin als ein Kind deines Hauses gelebt und grosse Arbeiten von Dir anvertraut erhalten habe, oder weil ich überhaupt den besten Theil meiner Bildung Dir verdanke; am liebsten aber soll diese Widmung Dich erinnern an unsere friedlichen Spaziergänge durch den sommerlichen Flugsand wie durch die Winternässe und den Schnee eurer Umgegend. Ich weiss, dass mir nichts mehr die geistige Mittheilung ersetzen wird, deren ich damals theilhaftig wurde. (Cic., III)[6]

Doch die befruchtenden Gespräche mit dem nur zehn Jahre Älteren, von dem Burckhardt so viele entscheidende Anregungen erhielt, ja, der ihn letztlich wohl zur Kunstgeschichte bekehrte,[7] sind mittlerweile verstummt. Burckhardt, der allein nach Italien reist, um von dort seinen Thesaurus italienischer Kunst mitzubringen, vermißt im nachhinein »einen theilnehmenden Reisegefährten« (Cic., IV), der im Gespräch sein eigenes Urteil hätte modifizieren können. So muß der *Cicerone* Selbstgespräche führen, die der Wahl dieses Buchtitels zugleich eine Nuance geben, die wie so oft bei Burckhardt zwischen Selbstironie und Selbstbewußtheit schwankt: Auf den ersten Blick wird hier nur auf einen italienischen Reiseführer angespielt, der den Betrachter unter ständigem Geplapper zu den zu besichtigenden Monumenten geleitet. Gleichzeitig ist aber auch auf den antiken Altmeister der Redegewandtheit und Urvater dieses Berufsstandes, Cicero, verwiesen. Diese etymologische Ableitung hatte bereits der Artikel »Cicerone« im Brockhaus Conversations-Lexikon von 1833 vorgeschlagen: »Cicerone heißt in Italien, besonders in Rom, Derjenige, der den Fremden die Merkwürdigkeiten und Alterthümer zeigt und erklärt. Weil diese Leute gewöhnlich sehr redselig sind, so mag vielleicht ihr Name durch eine scherzhafte Anspielung auf Cicero, den Berühmtesten der röm. Redner, entstanden sein. Doch haben auch mehrere bedeutende Archäologen und Kunstkritiker, wie Fernow, Hirt, Reifenstein, Åkerblad und Andere, es nicht verschmäht, als Cicerone Andern durch ihre Kenntnisse und Einsichten zu nützen, während sie selbst durch die wiederholte Betrachtung der Kunstwerke sich immer vertrauter mit denselben machten.«[8] Burckhardt selbst, der ja öfter den »Cicerone« für illustre Reisende gespielt

---

von 1855 als auch in der ersten Gesamtausgabe davor steht und somit denselben Platz einnimmt wie in Kuglers *Kleinen Schriften* die Widmung an Burckhardt.

[6] Zum geselligen Freundesgespräch als Instrument differenzierender Urteilsbildung vgl. auch Burckhardts Äußerung im Brief vom 5. 4. 1841 an seine Schwester Louise: »Es giebt kein edleres Bildungsmittel als Unterredung mit einem Gleich*gesinnten* von ungleichen *Ansichten*«; Briefe I, Nr. 50, 166.

[7] In Burckhardts post mortem zu verlesender Selbstbiographie wird Kuglers entscheidender Einfluß auf die geistige Entwicklung des Verfassers an zentraler Stelle hervorgehoben: »Außer der Geschichte aber hatte ihn auch die Betrachtung der Kunst von jeher mächtig angezogen, und neben den reichen geistigen Anregungen jeder Art, welche Berlin ihm gewährte, waren die dortigen Museen von Anfang an eine Quelle des Lernens und des ersehnten Genusses. Es wurde ihm die Lehre und der nahe Umgang Franz Kuglers zuteil, welchem er im wesentlichen seine geistige Richtung zu verdanken haben sollte. Eine edle Persönlichkeit öffnete ihm Horizonte weit über die Kunstgeschichte hinaus«; GA I, VIII.

[8] *Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände (Conversations-Lexikon) in 12 Bdn.*, 8. Originalaufl., Bd. 2 (1833), 667.

hat,[9] setzte dann an die Stelle des Führers aus Fleisch und Blut seine »Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens«, die dem Reisenden nicht minder nützte durch ihre Kenntnisse und Einsichten. Und so ist wohl auch die Bitte an den Leser am Ende der ersten Fassung des *Cicerone*-Vorwortes als augenzwinkernde Selbstzügelung zu verstehen, wenn Burckhardt dort schreibt: »Möge dieses kleine dicke Buch mit seinem bunten Inhalt als ein nicht unangenehmer, nicht aufdringlicher Reisegesellschafter erscheinen.«[10]

1. Der *Cicerone* – ein *Baedeker* für Arkadien?

Ein Reise*gesellschafter*, kein Reise*führer* im landläufigen Sinne möchte der *Cicerone* demjenigen sein, der die Pilgerfahrt in den Süden antritt. Nicht für die Kuriositätenjäger unter den Bildungsbeflissenen will er sorgen, »welchen nur das Rarste und Unzugänglichste Freude macht« (Cic., X), sondern er ist geschrieben für den Kenner, den »in der Kunstgeschichte Erfahrenen«.[11] Dem Connaisseur soll durch die Lektüre der »Anleitung zum Genuss der Kunstwerke« in einer Schule des vergleichenden Sehens ein neuer Blickwinkel gegeben, das Auge geöffnet werden für die italienische Formenwelt. Und er muß im doppelten Wortsinn ein »erfahrener« Leser sein, setzt doch die Lektüre des *Cicerone* eigentlich eine oder mehrere Italienreisen bereits voraus – der ideale Leser von Burckhardts italienischer Kunstgeschichte wäre derjenige, der denselben Bestand an italienischen Kunstwerken wie der Autor gesehen hätte und diesen während der Lektüre in der Erinnerung wieder »abrufen« könnte, oder der nach der Lektüre erneut nach Italien führe, um dort das Erlernte in der Anschauung zu überprüfen. Damit aber markiert der *Cicerone* einen tiefgreifenden Wandel der Italienreise nach dem Ende der Kunstperiode. Er kann nicht mehr dem Leser von Nutzen sein, der *die* einmalige italienische Reise im goethisch-emphatischen Sinne unternimmt, sondern setzt voraus, daß es im Leben des Reisenden durchaus häufigere Besuche im Süden geben kann. Die Künstlerreise mit ihrem inspirativen Höhepunkt in Italien wird nach und nach abgelöst durch die Forschungsreise des

---

[9] So bei seinem ersten Romaufenthalt 1846 oder auch als »Cicerone« seines Freundes Paul Heyse während dessen Romaufenthalts 1853 (Rehm [1961:137f.]; Heyse, *Jugenderinnerungen und Bekenntnisse*, 160). Wilhelm Bode beschreibt in seinen Lebenserinnerungen die amüsante Szene, wie Burckhardt 1875 in Florenz zum »Cicerone wider Willen« – nämlich entgegen seinen großdeutschen Idealen und Sympathien – für den preußisch-deutschen Kronprinzen Friedrich wird (*Mein Leben*, Bd. I, 116). – Man vergleiche zu Burckhardts Ideal eines ironischen Gebildeten, der die naiven Touristen zum besten hält, auch seinen Text »Aus Saltimbanck's politisch-moralischen Schriften«, erschienen im *Maikäfer IV*, als Beilage zur Nr. 52 vom 26. 12. 1843, (ed. 1984: Bd. III, 202–207); der Text wurde bereits zusammen mit den »Saltimbanck-Briefen« an Gottfried und Johanna Kinkel publiziert bei Meyer-Krämer (1921).

[10] PA 207, 155, fol. 2.

[11] So lautete schon die Formulierung im Vorwort zur ersten Auflage von Kuglers *Handbuch der Geschichte der Malerei* (1837), IX.

Kunsthistorikers, der sich das gesamte italienische Formenrepertoire erst in mehrmaligen Anläufen wirklich aneignen kann. Die Anschauung wird zum regulativen Prinzip wahrer Erkenntnis in der italienischen Formenmorphologie. In der Vorrede zum *Cicerone* (Cic., V) heißt es daher: »[...] sonst rechnete ich durchgängig darauf, dass der Leser das in Rede Stehende gesehen habe oder sehen werde.« In guter »Ciceronimanier« setzt der Text in seinen langen Aufzählungen und kaum deskriptiv untermauerten Lobreden und Verurteilungen die Kenntnis des jeweiligen Kunstwerks voraus – nicht notwendig die direkte Präsenz, zumindest aber die Revokation vor dem erinnerungsfähigen geistigen Auge des Lesers. Daher muß vorab genau definiert werden, auf *welchen* italienischen Formenbestand sich Burckhardts Morphologie bezieht. Hieraus erklärt sich die skrupulöse »Liste des Nichtgesehenen« im Vorwort:

> Nun ist es meine erste Pflicht, die wesentlichsten Lücken des Werkes zu bezeichnen. Diejenigen Orte und Gegenden, welche ich entweder gar nicht, oder nur aus flüchtiger Durchreise, oder in unreifem Alter besucht habe, sind folgende: Turin und ganz Piemont. Cremona, Lodi, Pavia. Mantua, Treviso, Udine. Imola, Faenza, Cesena, Rimini. Pesaro, Urbino, Loreto. Volterra, S. Gimignano, Monte oliveto, Pienza. Subiaco, Palestrina. Vom Königreich Neapel alles was südlich über Pästum, östlich über Capua und Nola hinaus liegt. (Cic., VI)

Burckhardts Drang, in diesem Punkt dem Leser gegenüber möglichst aufrichtig zu sein, die Lücken seiner Autopsie zu beichten und so vorab die Grenzlinien der zu behandelnden Kunsttopographie festzulegen, zeigt sich auch in den häufigen Verweisen im Text, wenn er über Kunstwerke spricht, die er nicht aus eigener Anschauung kennt;[12] die feine sprachliche Grenzziehung zwischen »ist« und »soll sein« bei Zuschreibungen markiert den Unterschied zwischen selbst Gesehenem und Angelesenem. In der Entwurfsfassung der *Cicerone*-Vorrede hatte er auf dieses Verfahren ausdrücklich hingewiesen:

> Ich bedaure, etwas häufig in der ersten Person reden zu müssen. Es geschieht ausschließlich um zu bekennen, daß ich dieses oder jenes Kunstwerk nicht gesehen habe, oder um irgend eine besondere Ansicht pflichtgemäß zu vertreten. [...] Diese Gründe mögen den meisten Lesern gleichgültig erscheinen, allein dem Kunstforscher welcher das Buch benutzen will, bin ich schuldig zu sagen, ob ich das jedesmal genannte Werk zwischen dem Merz 1853 und dem April 1854 noch an der betreffenden Stelle selber gesehen habe oder nicht [...]. Bei der Behandlung der Architektur habe ich mich nur im seltensten Falle der Kupferwerke und Abbildungen bedient. [...] Was man selbst gesehen hat, kommt einem in der Abbildung, zumal im geometrischen Aufriß, so seltsam und fremdartig entgegen, daß man den Muth verliert, nach solchen Quellen (auch nach den besten) über den Eindruck zu reden, den das Nichtgesehene vermuthlich machen müsse.[13]

---

[12] Z.B. Cic., 31: »Der Verfasser gesteht, keinen heidnischen Sarcophag an der ursprünglichen Stelle gesehen zu haben« und Cic., 368: »Der Verfasser bekennt, Juvara's Hauptbau, die Superga bei Turin, gar nicht, und Vanvitelli's Schloss Caserta nur von aussen gesehen zu haben.« – Vgl. auch Cic., 107, 153, 180, 199, 211, 262, 275, 303, 312, 316, 343, 358/59, 360 u.ö.

[13] PA 207, 155, fol. 1v°/2r°; vgl. Anhang 2.

Erst wenn der zu behandelnde Thesaurus der Kunstwerke genau erfaßt ist, kann der *Cicerone* anleitend tätig werden. Am Anfang der Vorrede formuliert Burckhardt programmatisch drei mögliche Aufgaben seines Buches:

> Die Absicht des Verfassers ging dahin, eine Übersicht der wichtigern Kunstwerke Italiens zu geben, welche dem flüchtig Reisenden rasche und bequeme Auskunft über das Vorhandene, dem länger Verweilenden die nothwendigen Stylparallelen und die Grundlagen zur jedesmaligen Local-Kunstgeschichte, dem in Italien Gewesenen aber eine angenehme Erinnerung gewähren sollte. (Cic., V)

Dem Eiligen ein Reiseführer im herkömmlichen Sinne zu sein, ihm einen Überblick zu liefern über den anzutreffenden italienischen Kunstbestand; dem Kunstforscher vertieften Einblick in die Formenmetamorphosen der italienischen Schulen zu geben; schließlich im Kenner Genuß zu erwecken in der Erinnerung an Altbekanntes und im Wiedererkennen von Gesehenem – dies sind drei ganz unterschiedliche Aufgaben, deren Erfüllung man von einem Reiseführer à la Baedeker[14] nicht erwarten würde. Der *Cicerone* entzieht sich hiermit eigentlich der gattungsmäßigen Festlegung, er siedelt sich selbst zwischen dem kunsthistorischen Handbuch in lesbarem Stil und einem Erinnerungsbuch für Italienliebhaber an. Am wenigsten aber erfüllt er den erstgenannten Anspruch, dem Schnellreisenden einen raschen Zugriff auf Italien zu ermöglichen. Aus diesem Grund verweist Burckhardt dann auch explizit auf »die Reisehandbücher« (Cic., VII) zur schnellen (topographischen) Orientierung, die der Reisende komplementär zum *Cicerone* benutzen muß, will er Hinweise auf den üblichen Besichtigungskanon erhalten.

Wie ein versierter »Cicerone« seine Reisenden führen soll, könnte Burckhardt schon aus einem bekannten französischen Reisebuch des Jahres 1829 erfahren haben. Nach mehrmaligen Aufenthalten in Rom hatte Stendhal mit seinen *Promenades dans Rome* einen Text vorgelegt, der nicht nur dem Literaturfreund im Norden angenehme Unterhaltung bieten sollte, sondern auch dem Reisenden im Süden ein Füh-

---

[14] Der Anachronismus in der Benutzung des Begriffs »Baedeker« für einen *Italien*reiseführer wurde hier bewußt hingenommen, da zwar der erste ausschließlich Italien gewidmete Baedeker erst 1861 erschien (*Ober-Italien bis Bologna, Genua, Nizza, nebst Eisenbahn- und Hauptpost-Straßen aus Deutschland nach Italien*), die Gattung »Baedeker's Reisehandbücher« aber seit 1828 existierte – der erste Band dieser Reihe führte den Reisewilligen an den Rhein (*Rheinreise von Mainz bis Köln*, 1. Aufl. von Prof. J.A. Klein, Verlag Röhling; 2. Aufl. bearb. v. Karl Bädeker, Verlag Bädeker, Coblenz, 1835). Allerdings behandelte die zweite Auflage des Bandes *Handbuch für Reisende durch Deutschland und den Oesterreichischen Kaiserstaat* von 1844 bereits Mailand und Venedig, und der Schweiz-Baedeker wurde bereits in seiner 6. Auflage von 1856 erweitert um die Beschreibung der *italienischen Seen, Mailands, Genuas und Turins*; vgl. Hinrichsen (1979:11, 22 u. 24 und 1981:13 u. 31). Die Gattungsspezifika des typischen Reiseführers für Italien erfüllten in den 50er Jahren vor allem die beiden *Handbooks for Travellers in Northern/Southern Italy* von John Murray (1842/1843) und Ernst Försters *Handbuch für Reisende in Italien* (1841 u.ö.). – Murray charakterisiert seinen Norditalienführer (1842) im Vorwort gattungsspezifisch eindeutig als »complete Guide Book« und »Itinerary«, das dem Reisenden nicht nur eindeutig sage »what *may* be seen, but what *ought* to be seen.«

rer sein konnte: Neben literarischen Schilderungen der römischen Zustände und Sitten finden sich immer wieder Passagen, die als Anleitungen zur genußreichen Kunstbetrachtung rezipiert werden konnten. In der Vorbemerkung schildert Stendhal die Entstehung seines Buches und gibt zugleich eine mögliche Benutzungsanleitung:

> Ce qui m'a déterminé à publier ce livre, c'est que souvent, étant à Rome, j'ai désiré qu'il existât. Chaque article est le résultat d'une promenade, il fut écrit sur les lieux ou le soir en rentrant. Je suppose que quelquefois on prendra un de ces volumes dans sa poche en courant le matin dans Rome. C'est pourquoi j'ai laissé quelques petites répétitions plutôt que de faire des renvois qui pourraient se rapporter au volume que l'on n'a point avec soi. D'ailleurs, ce livre-ci n'a point l'importance qu'il faut pour que l'on se donne la peine d'aller au renvoi. Je conseille d'effacer chaque article avec un trait de crayon, à mesure qu'on aura vu le monument dont il parle.[15]

Der Autor der *Promenades* wird in der Fiktion zum Führer einer kleinen Reisegruppe,[16] deren Besichtigungsprogramm der doppelten Anforderung von Belehrung und hedonistisch-sensualistischem Genuß entsprechen soll. Der gute »Cicerone« weiß hierbei das richtige Gleichgewicht zwischen Anleitung und Zurückhaltung zu wahren: »Pour m'acquitter avec un peu de dignité de mes fonctions de cicérone, j'indique les choses curieuses; mais je me suis réservé très expressément le droit de ne point exprimer mon avis. Ce n'est qu'à la fin de notre séjour à Rome que je proposerai à mes amis de voir un peu sérieusement certains objets d'art dont il est difficile d'apercevoir le mérite, quand on a passé sa vie au milieu des jolies maisons de la rue des Mathurins et des lithographies coloriées.«[17] Zwar werden kanonische Besichtigungsobjekte zuvor durchaus festgelegt, indem jedes Gruppenmitglied in seinem Reisenotizheft diejenigen Kunstwerke notiert, die es unbedingt sehen möchte, so daß eine 6-Punkte-Liste absoluter »musts« entsteht, die der kundige »Cicerone« um sechs weitere Attraktionen ergänzt.[18] Doch diese Ordnung dient primär dazu, etwas Struktur in die überwältigende Vielfalt zu bringen, denn »avec un peu d'ordre, on se reconnaît bien vite au milieu du nombre immense des choses curieuses que renferme la Ville éternelle«.[19] Die konkrete Tagesgestaltung orientiert sich dann doch stärker an dem jeweiligen »genre de beauté auquel on se trouve sensible en se levant«.[20] Das Itinerar der Besichtigung wird nicht von vornherein festgelegt, sondern ergibt sich formenmorphologisch-assoziativ: Jedes besichtigte Kunstwerk enthält eine Vielzahl möglicher Verweise auf inhaltlich oder formal Ähnliches, das man im riesigen Museum Rom anschließend aufsuchen könnte. So sieht der Besichtigungscursus der Reisegruppe am 19. August 1827 etwa folgendermaßen aus: Man

---

[15] Stendhal, *Promenades dans Rome*, 598; zu Burckhardt und Stendhal vgl. Ghelardi (1997).
[16] Stendhal, *Promenades dans Rome*, 599: »Nous avons traversé rapidement Milan, Parme, Bologne; en six heures on peut apercevoir les beautés de ces villes. Là ont commencé mes fonctions de *cicerone*.«
[17] Ibid., 600.
[18] Ibid., 600–01.
[19] Ibid., 600.
[20] Ibid., 604.

beginnt den Tag, der unter dem Obertitel »Fresken« steht, mit Guido Renis »Aurora« im Palazzo Rospigliosi, geht dann zu Domenichinos »Hl. Sebastian« in S. Maria degli Angeli und wird von dort weitergeführt nach S. Andrea della Valle. Die Frauenfiguren auf diesem Fresko Domenichinos erinnern an seine »Diana« in der Galleria Borghese, die man anschließend aufsucht, um dann den Tag mit einem Höhepunkt der Freskokunst, Raffaels Farnesina-Fresken, ausklingen zu lassen.[21] Die von Stendhal immer wieder in den Text eingestreuten morphologischen Gerüste – nach Kunstschulen geordnete Malernamen[22] oder Schemata der unterschiedlichen Kirchengrundrisse[23] – können so mit immer neuen konkreten Beispielen aufgefüllt werden, und ebendies tut Burckhardt dann im *Cicerone*, indem er nicht nur den römischen, sondern den gesamtitalienischen Formenbestand einer Inventarisierung unterwirft. An der Stendhalschen Besichtigungspraxis, die zwischen genußorientierter Freiheit und kunstimmanenter Notwendigkeit der Abfolge pendelt, orientiert sich auch der Aufbau seines Reisebuches. Ähnlich viele Genera der Reise- und Kunstliteratur verarbeitend wie der *Cicerone*, bedienen sich die *Promenades* ebenfalls anderer Orientierungsmechanismen als der der strengen topographischen Anordnung, um den reisenden Leser zum Genuß zu führen:

> Voici la manière de se servir de cet itinéraire: on peut faire les mêmes courses que nous, et alors lire le livre de suite. Ou bien, on peut chercher dans les titres courants, au haut des pages, la description du monument que l'on se sent la *curiosité de voir ce jour-là*. Tout le talent du *cicérone* consiste à conduire les voyageurs dont il s'est chargé aux monuments qui, dans un instant donné, doivent leur faire le plus de plaisir.[24]

Auch Burckhardts »Anleitung zum Genuss« ist bewußt nicht topographisch nach Städten geordnet und als Reiseführer eigentlich nur im mühsamen Rückgriff auf das Register benutzbar. Dieses wird dann auch ab der 2. Auflage des *Cicerone* merklich erweitert und übernimmt die Funktion eines »Wegweisers«,[25] indem im Ortsregister die zu besichtigenden und im Text beschriebenen Kunstwerke detailliert aufgeführt werden.[26] Der – wie er schreibt – »Hauptzweck« des *Cicerone* hingegen wird eindeutig im Sin-

---

[21] Ibid., 634–35.
[22] Ibid., 630.
[23] Ibid., 641–42.
[24] Ibid., 620.
[25] Vgl. Burckhardts Brief an den Bearbeiter der 2. Auflage des *Cicerone*, Albert von Zahn, vom 22. 10. 1868: »Außerordentlich wünschbar ist der ›Wegweiser‹ sammt den übrigen Zugaben« (Briefe V, Nr. 503, 35); nach meiner Interpretation wäre mit dem »Wegweiser« weniger die »Übersicht des Inhaltes« und das Künstlerregister gemeint, wie Max Burckhardt vermutet (ibid., 285), als das erweiterte Ortsregister. Den »wegweisenden« Charakter dieses Registers hebt auch Möller in seiner Rezension der 8. Auflage des *Cicerone* hervor: »Der Registerband ist nichts weniger als der übersichtlichste ›Bädeker‹ für Kunstwerke, der alle weiteren Handbücher und Kataloge überflüssig macht und an Zuverlässigkeit und Vollständigkeit übertrifft.«
[26] Hier scheint sich Burckhardt an Kuglers Handbücher angelehnt zu haben. Man vergleiche das Vorwort zur 1. Auflage des *Handbuchs der Kunstgeschichte* (1842:XIII): »Vielleicht giebt dies Orts-Verzeichniss dem Handbuche zugleich die Eigenschaft eines brauchbaren

ne eines Handbuchs der Kunstgeschichte definiert: »die Behandlung der Denkmäler nach ihrem Kunstgehalt und ihren Bedingungen« (Cic., VII). Als Adressaten des Buches nennt der erste Entwurf zur Vorrede ausdrücklich den »Kunstforscher«, während »der Reisende« von Burckhardt nach anfänglichem Zögern wieder aus dem Text gestrichen wurde.[27] In einem Brief an den jungen Theologen Friedrich Salomon Vögelin, der 1862 eine Italienreise plante und Burckhardt um apodemische Tips und Literaturhinweise bat, ordnet der Autor des *Cicerone* sein Werk selbst in eine Aufzählung kunst- und kulturhistorischer Titel ein, von denen er anschließend die Reiseführer absetzt. Diese doppelte Literaturliste spiegelt auch Burckhardts eigene Arbeitsweise beim Abfassen des *Cicerone*. Er stützte sich gleichermaßen auf Reisehandbücher und Lokalguiden wie auf monographische und systematische Darstellungen zur italienischen Kunstgeschichte:

> Quoad Koffer: Ich stimme jetzt erst recht für den bloßen Nachtsack: den Gregorovius finden Sie zu Rom in der deutschen Bibliothek auf dem Capitol; – die Geschichte der Malerei ist sehr entbehrlich, das chronologische draus steht auch im Cicerone, auch für die Mosaiken; – für Kirchengeschichte genügt die neuste Ausgabe von Hase, und auch darin werden Sie wenig lesen. – Als Handbuch thut Förster bei aller Flüchtigkeit doch seinen Dienst, der große Murray ist viel zu voluminös. (Kaufen Sie irgend eine ältere Ausgabe von Förster und schneiden Sie dieselbe je nach den Städten in Stücke, probatum est!) – Für Rom speciell müssen Sie doch den einbändigen Platner und Urlichs kaufen (erst in Rom, der deutsche Buchhändler Spithöver hats vorräthig).[28]

Der *Cicerone* ist eine Kunstgeschichte, eine Morphologie italienischer Formenschönheit,[29] die aus der direkten Anschauung hervorgegangen ist, nicht jedoch den Leser durch ihre Anordnung notwendig wieder zur Betrachtung des Einzelkunstwerkes hinführt. Burckhardts redaktionelle Arbeitsweise am *Cicerone*-Text zeigt dies deutlich: Die Kunstnotizen, die im Moment der Autopsie vor dem Kunstwerk niedergeschrieben sind, werden in mehreren Stufen der Reinschrift durch verschiedene Ordnungsschemata gegliedert und aus dem topographischen Zusammenhang in einen systematischen übertragen.[30] So kann der Leser durch die Lektüre des *Cicerone* zwar Orientierung in der Formenvielfalt des italienischen Kunstbestandes gewinnen, doch diese

---

Begleiters auf Reisen« und das Vorwort zur 1. Auflage des *Handbuchs der Geschichte der Malerei* (1837: Bd. I, IX): »Es war der Wunsch des Verlegers, dem Buche zugleich den Charakter eines *Reisehandbuches* zu geben, welches auf das Wichtigere, was sich von Werken der Malerei an den verschiedenen Orten befindet, aufmerksam machen könne. Das *Ortsverzeichniss* am Schluss der beiden Bände ist vornehmlich für eine solche Benutzung des Buches ausgearbeitet.«

[27] PA 207, 155, fol. 1v°/2r°.

[28] Briefe IV, Nr. 386, 118.

[29] Als ein Beispiel unter vielen sei hier auf den morphologischen Typenvergleich der gotischen Sakralbauten in den unterschiedlichen italienischen Lokalschulen »nördlich vom Po« verwiesen; Cic., 149f.

[30] Auf die unterschiedlichen Ordnungsschemata, die im *Cicerone* wirksam sind, geht Kapitel IV.5. näher ein. – Zu Burckhardts Arbeitsweise vgl. Kapitel II.2.–II.4. sowie Kaegi (III, 654ff. u. 666ff.) und Maikuma (1985:305; 317ff.).

Orientierungsleistung besteht nicht darin, ihn an die Hand zu nehmen und vor das einzelne Kunstwerk zu stellen. Er soll einen *panoramatischen* Überblick erhalten, der ihm die vergleichende Einordnung seiner Seheindrücke in ein genetisch-geschlossenes Gesamtbild ermöglicht – wer sehen lernen will, muß das ganze Buch lesen und kann sich nicht mit Auszügen wie bei einem Reiseführer begnügen. Der Genuß kann sich bei ihm einstellen, indem er den *Cicerone* als ein Buch liest, das ihm geordnete Erinnerung an Gesehenes präsentiert. Der ideale Rezipient allerdings würde der Chronologie folgen, die Burckhardt auf der letzten Seite des *Cicerone* vorschlägt: »Der dieses schreibt, hat die Erfahrung gemacht. Er wünscht denen, die ihn lesen, billigen und [anschließend!] zum Begleiter über die Alpen mitnehmen, das ruhige Glück der Seele, welches er in Rom genossen hat, und dessen Erinnerung ihm selbst aus den schwachen Nachbildungen jener hohen Meisterwerke so übermächtig entgegenkömmt« (Cic., 1055). Erst der Gesamtüberblick ermöglicht die erneute Routenplanung zum Genuß: *Nach* der integralen Lektüre mag der nunmehr instruierte Leser ihn gerne mit über die Alpen tragen, um sich vor dem Kunstwerk an den wortgewandten Beschreibungen seines »Cicerone« zu erfreuen.

Auffällig sind die häufigen Querverweise und Mehrfachnennungen einzelner Kunstwerke innerhalb des *Cicerone*-Textes. Sie sind deutliche Indizien für die einzig angemessene Methode der Urteilsbildung, die einer morphologischen Betrachtung italienischer Kunst gerecht werden will – den Vergleich. »Ohne Vergleichung giebt es eben doch keine volle Erkenntniß«, hatte Burckhardt in der Vorrede des *Cicerone* ursprünglich geschrieben,[31] und auch das Motto aus Alexander von Humboldts *Kosmos*, das Franz Kugler seinem *Handbuch der Geschichte der Malerei* vorangestellt hatte, verwies bereits auf diese vergleichende Methode, die bekanntermaßen im 18. Jahrhundert in den Naturwissenschaften als Mittel der Klassifikation entwickelt worden war.[32] Die Übertragung dieser ursprünglich primär deskriptiven Methode auf die Typologisierung von Kunstformen läßt Normativität entstehen: Solange nämlich die Naturform der regulative Maßstab der Kunstform bleibt, kann sich in einer Auffassung, in der Bewegung als Korruption gilt, eine wertende Unterscheidung zwischen organischen und abgeleiteten Stilen, zwischen Klassizität und Manierismus herausbilden. Im möglichst umfassenden Formenvergleich erarbeitet

---

[31] PA 207, 155, fol. 2 v°.

[32] Kugler reflektiert in seinem Vorwort der 1. Auflage des *Handbuchs der Geschichte der Malerei* mögliche Schwierigkeiten einer solchen Übertragung, wenn er schreibt: »Schwieriger möchte es sein, die Charakteristik der Gruppen, in welche [der Verfasser] die Geschichte der Malerei abgetheilt hat, überall genügend zu rechtfertigen. Der Mensch ist – Gott sei Dank! – keine Pflanze, dass er nach Blättern und Staubfäden in Classen zu rubriciren wäre; die Freiheit des Einzelnen spottet dieser philosophischen Ansicht und leicht sind die Ausnahmen häufiger als die Regel. Aber zur Uebersicht eines Ganzen sind einmal einzelne Unter-Abtheilungen nötig, und so mag es denn immerhin gewagt sein«; vgl. hierzu auch Ghelardi (1991:38ff.). – Ein detaillierter Vergleich von Goethes naturwissenschaftlichen Schriften zur Morphologie mit der kunstwissenschaftlichen Methode Kuglers und Burckhardts wäre sicher lohnend.

sich der Betrachter ein ästhetisches Urteil, das die künstlerische Individualleistung am Formenkanon mißt und würdigt. Einem derart gebildeten Leser präsentiert sich in jeder Einzelform ein klar abgrenzbares, »bestimmtes Stylbild«,[33] er kann den »Kunstgehalt der Denkmäler« abschätzen und beurteilen – der Vergleich wird zum Hilfsmittel der Deskription, aber auch zur normativen Meßlatte des Kunstrichters.[34] Anläßlich seiner Behandlung des Barockstils formuliert Burckhardt seinen Imperativ der möglichsten Vollständigkeit an Kunstkenntnissen zum Zwecke des einordnenden Vergleichs:

> Man wird fragen: wie es nur einem Freunde reiner Kunstgestaltungen zuzumuthen sei, sich in diese ausgearteten Formen zu versenken, über welche die neuere Welt schon längst den Stab gebrochen? Und woher man nur bei der grossen Menge des Guten in Italien Zeit und Stimmung nehmen solle, um auch an diesen späten Steinmassen einige mögliche Vorzüge zu entdecken? Hierauf ist zu antworten wie folgt: Wer Italien nur durchfliegt, hat vollkommen recht, wenn er sich auf das Allerbeste beschränkt. Für diejenigen, welche sich einige Zeit gönnen, ist es bald kein Geheimniss mehr, dass der Genuss hier bei weitem nicht bloß in dem Anschauen vollkommener Formen, sondern grössemtheils in einem Mitleben der italienischen Culturgeschichte besteht, welches die schönern Zeiten vorzieht, aber keine Epoche ganz ausschliesst. Nun ist es nicht unsere Schuld, dass der Barockstyl ganz unverhältnissmässig vorherrscht und im Grossen den äussern Eindruck wesentlich bedingt, dass Rom, Neapel, Turin und andere Städte mit seinen Gebilden ganz angefüllt sind. Wer sich irgend eines weitern Gesichtskreises in der Kunst rühmen will, ist auch dieser Masse einige Aufmerksamkeit schuldig. Bei dieser Beschäftigung des Vergleichens wird man vielleicht auch dem wahren Verdienst gerecht werden, das manchen Bauten des fraglichen Styles gar nicht abzusprechen ist, obwohl es ihnen bisweilen in Bausch und Bogen abgesprochen wird. (Cic., 366f.)[35]

Und in einem Brief aus den späten 60er Jahren an Friedrich Keller wird jeder »kunsthistorische Entscheid« untrennbar mit der vergleichenden Methode verbunden: »Ich muß nun auch Ihnen die Erklärung geben die ich schon nach mehrern Seiten habe geben müssen: daß ich nämlich auf die Kunstforschung völlig verzichtet habe, weil mein Amt geradezu *alle* meine Kräfte in Anspruch nimmt. Ich kann wohl froh sein, wenn ich noch hie und da etwas *ansehen* kann, aber vom vergleichenden *Studium*, auf welchem allein der kunsthistorische Entscheid beruhen darf, ist nicht mehr die Rede.«[36]

---

[33] Cic., 124.

[34] Beispiele für Vergleiche sind gerade im Architekturteil des *Cicerone* zahlreich zu finden, z.B. Cic., 51, 66, 72, 103, 177, 193, 227, 234, 235, 254, 274, 325, 364, 369, 406 u.ö.

[35] Ähnlich Cic., 525. – Vgl. hierzu auch Goethes Raisonnement über den Vergleich in *Maximen und Reflexionen*, Nr. 783, HA XII, 476f.: »Die Frage, ob man bei Betrachtung von Kunstleistungen vergleichen solle oder nicht, möchten wir folgendermaßen beantworten: Der ausgebildete Kenner soll vergleichen; denn ihm schwebt die Idee vor, er hat den Begriff gefaßt, was geleistet werden könne und solle; der Liebhaber, auf dem Wege zur Bildung begriffen, fördert sich am besten, wenn er nicht vergleicht, sondern jedes Verdienst einzeln betrachtet: dadurch bildet sich Gefühl und Sinn für das Allgemeinere nach und nach aus. Das Vergleichen der Unkenner ist eigentlich nur eine Bequemlichkeit, die sich gern des Urteils überheben möchte.«

[36] Briefe V, Nr. 490, 17.

Der vergleichende Überblick über den Formenbestand leistete gleichzeitig jedoch Burckhardts Neigung zu Projektionen Vorschub: Häufig überträgt der Autor des *Cicerone* nämlich frühe ästhetische Prägungen und eindrucksvolle Seherfahrungen aus den ersten Italienreisen auf die Objekte späterer Urteile. Als ein Beispiel sei hier die Beschreibung von S. Frediano in Lucca herangezogen, wo die Abweichung zwischen den Darlegungen im *Cicerone* und dem realen Baubestand den Leser stutzen läßt:

> Der auffallend hohe Oberbau, die Fassade und die jetzige Tribuna werden einem Umbau des XII. Jahrhunderts wohl mit Recht zugeschrieben, allein die beiden letztern mit ihren *geraden* Gebälken über den Wandsäulchen, und die Aussenseiten der Nebenschiffe mit ihren Consolen und Wandstreifen (statt Bogenfriesen und Pilastern) weichen so weit von dem pisanisch-lucchesischen System des XII. Jahrhunderts ab, dass man annehmen dürfte, der Umbau habe etwa die Formen der alten Kirche reproducirt. Gerade diese abweichenden Elemente sind aber das Wohlgefälligste am ganzen Gebäude und ein vielleicht fruchtbringendes Motiv für unsere Baukunst. (Cic., 86)

In der Autopsie und im Vergleich mit anderen Luccheser Kirchen ist weder dieses Beharren auf den Abweichungen noch der Rat an den Architekten, diese Bauelemente fruchtbringend für zeitgenössische Bauten zu übernehmen, verständlich. Erst der folgende Satz erschließt die Hintergründe des Urteils: »Schon Brunellesco hat die genannte Eintheilung der Seitenwände an der Kirche der Badia bei Fiesole unverhohlen nachgeahmt.« Hier, an der Badia, hatte Burckhardt die beschriebenen Konsolen gesehen, die man in Lucca vergeblich sucht. Und über diesen Bau schreibt er dann auch im *Cicerone* emphatisch: »Architekten, welche wenig Zeit übrig haben, dürfen eher Fiesole selbst als dieses Gebäude übergehen.« (Cic. 176f.) So projiziert er die »absichtlichste Einfachheit« der Badia auf die einzige Kirche in Lucca, die ihn nicht sogleich durch bizarre Formbildung und übertrieben-effektvolle Wandgestaltung abschreckt – wie dies in den Beschreibungen von S. Michele zum Beispiel der Fall ist.[37] In einem ähnlichen Mechanismus wird auch bei der Beschreibung von S. Maria di Carignano ein Hauch von Rom in das antikelose, florenzlose und überladene Genua gebracht und die Alessi-Kirche durch die Erinnerung an den Petersdom nobilitiert.[38]

Der universale Stilvergleich unterstützt Projektionen des Betrachters, er verhilft demjenigen, der vielleicht gar nicht so genau auf beunruhigende Stilbrüche sehen

---

[37] Cic., 108: »Der Aussenbau von *S. Micchele* [...]: die Chornische reich und gut, die Fassade dagegen (XIII. Jahrhundert) mit absichtlicher Übertreibung des pisanischen Princips stark über die Kirche vorragend, spielend reich; das ganze Erdgeschoss um eines vermeintlich höhern Effectes willen nicht mit Wandpilastern, sondern mit vorgelehnten Säulen bekleidet, die sich verjüngen und damit unförmlich hoch erscheinen.«

[38] Vgl. Cic., 333f., 351, 377; Burckhardts Bemerkung, Alessi habe »in Rom mit Michelangelo in Verkehr gestanden« (Cic., 350) stützt sich auf Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, vol. II, 7; auf einen ähnlichen Mechanismus der Projektion florentinischer Sehgewohnheiten auf venezianische Architektur und ihre Beschreibung im *Cicerone* hat Forssman (1971:74–85) hingewiesen.

möchte, zu harmonistischen Nivellierungen: Der Kunstkenner, der souverän über sämtliche italienischen (und nordischen) Kunstformen im enzyklopädischen Zugriff verfügt, bewegt sich nicht nur mit Genuß im Kosmos der vorhandenen Formen, er erkennt nun auch die Harmonie, die in diesen unendlichen Formmetamorphosen waltet: »Rom überliess es dem Ausland, aus dem grossen urchristlichen Gedanken des perspectivischen Langbaues die weitern Consequenzen zu ziehen. Nach einer Reihe von Umbildungen, die in der Kunstgeschichte zuerst nach Jahrhunderten, später nach Jahrzehnden nachzuweisen sind, ging aus der Basilica ein Kölner Dom hervor« (Cic., 80). Die gesamte Kunstentwicklung verschmilzt zu einem harmonischen Ganzen, und mit einem Griff in die Schatztruhe des verfügbaren Formenmaterials lassen sich selbst störende Risse – deren Wahrnehmung bei Burckhardt zumeist auf antimodernistischen Projektionen beruht – in diesem abendländischen Kulturkontinuum kitten: Derjenige, der über vergleichende Anschauung verfügt, kann Zerstörtes sinngemäß ergänzen, nicht mehr Vorhandenes wieder aufleben lassen, Lücken füllen,[39] so daß ihm in der kunst*geschichtlichen* Rekonstruktion, zu der der *Cicerone* anleitet, der italienische Kunstkörper intakt und vollständig vorliegt. Burckhardts Buch ermöglicht so seinem Leser die Konstruktion eines idealen historischen Italien, das – allen Fährnissen entrückt – jederzeit auch im feindlichen Norden als Gegenbild zur bedrängenden Gegenwart evozierbar ist.

2. »Und dann will ich vor Allem arbeiten«[40]

Doch kehren wir zurück zu Burckhardts Widmungsschreiben an seinen Berliner Lehrer: Nicht nur vom geselligen Freundesgespräch war dort die Rede, sondern vor allem auch von »großen Arbeiten«, die Kugler ihm anvertraut hatte.[41] Gemeint waren hiermit Burckhardts Bearbeitungen von Kuglers beiden monumentalen Darstellungen der Kunstgeschichte, dem *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen* (1. Aufl. 1837) und dem *Handbuch der Kunstgeschichte* (1. Aufl. 1842) für die Neuauflagen von 1847 bzw. 1848.[42]

---

[39] Vgl. z.B. Cic., 212: »Die fehlende Fassade [des Palazzo Scrofa] mag man sich ergänzen durch die äußerst zierliche des *Pal. Roverella* (der dafür nur einen unbedeutenden Hof hat).«

[40] Burckhardt in einem Brief an Heinrich Schreiber am 18. 12. 1852, Briefe III, Nr. 259, 173, bezugnehmend auf seinen *Cicerone*-Plan.

[41] Der für das persönliche Verhältnis von Burckhardt und Kugler sicherlich sehr aufschlußreiche Briefwechsel der beiden ist bedauerlicherweise nicht erhalten: Beide Seiten vernichteten die an sie gerichteten Briefe, um der Nachwelt keinen Einblick in diesen sehr privaten Austausch zu gewähren; vgl. Briefe IV, Nrr. 322, 328, 329, 333 u. 401, Briefe VII, Nrr. 921 u. 922; zu Kugler vgl. Waetzoldt (1921–24:II, 143–172) und Markwart (1920:366–372).

[42] Zu Burckhardts Mitarbeit an diesen beiden Werken vgl. Rehm (1942), Kaphan (1942), Kaegi (III, Kap. II), Ghelardi (1991, Kap. II: »Franz Kugler e Jacob Burckhardt«) und Noll (1997:416–436).

Als Burckhardt 1846 von seiner Romreise nach Berlin zurückgerufen wurde, um diese ehrenvolle, aber zugleich strapaziöse Arbeit zu übernehmen, war er schon kein Neuling mehr in der redaktionellen Umgestaltung kunstgeschichtlicher Texte, hatte er sich doch seine erste Romfahrt durch die Neubearbeitung der kunsthistorischen Artikel in der 9. Auflage von Brockhaus Conversations-Lexikon verdient. Auch diese Tätigkeit verdankte er Kugler, der selber die Artikel bis zum Buchstaben D bearbeitet hatte, bis er, durch anderweitige Arbeiten von der Fortsetzung abgehalten, Burckhardt die Buchstaben E–Z überließ. Walther Rehm charakterisiert den pädagogischen Effekt dieser Kärrnerarbeit als Voraussetzung der immensen synthetischen Leistung, die Burckhardt im *Cicerone* vollbringen mußte:

> Gerade in den Artikeln, in denen mit wenigen Zeilen auf knappem Raum Leistung und Gestalt eines großen oder eines kleinen Künstlers zu umreißen waren, hat sich Burckhardt die schriftstellerischen Mittel erworben oder anerzogen, die ihn späterhin, scheinbar mühelos, jene über tausend Seiten sich hinziehenden, immer wieder bewunderten Stil- und Künstlercharakteristiken des südlich-italienischen Kunstganzen seit der Spätantike bis zu Canova und Mengs niederschreiben ließ.[43]

Doch der Sprung von den redaktionellen Arbeiten am Conversations-Lexikon und an Kuglers Handbüchern zu Burckhardts Kunsturteilen im *Cicerone* ist ein gewaltiger. Zwar ist Burckhardt so freundlich, Kugler gegenüber zu beteuern, auch »in diesem Buche« sei »das Gute, was man finden mag, eine Frucht Deiner Anregung« (Cic., III), doch geht der *Cicerone* in zwei entscheidenden Komponenten über die Handbücher hinaus: Zum einen entwickelt er ein stark subjektiv geprägtes Urteil über einzelne Künstler und Kunstwerke, eine Vorgehensweise, die Burckhardt schon während der Arbeit an seinen *Kunstwerken der Belgischen Städte* von 1842 ausprobiert hatte: »Ich fand den rein sachlichen Gesichtspunkt der gewöhnlichen Reisehandbücher ungenügend und scheute mich deßhalb nicht, einmal zur Probe die völligste Subjectivität walten zu lassen.«[44] 1852, drei Jahre vor Erscheinen des *Cicerone*, wird die Subjektivität im Urteil dann zum antihistoristischen Programm erhoben: »Es ist für mich die höchste Zeit, von dem allgemeinen, falsch-objectiven Geltenlassen von Allem und Jedem endlich frei und wieder recht intolerant zu werden.«[45] Die zweite durchgreifende methodische Neuerung Burckhardts besteht in der direkten Verarbeitung des selbst Gesehenen, der auf seinen zahlreichen Italienreisen in den 40er und 50er Jahren gewonnenen Kunstanschauung. Zwar hat schon Max Burckhardt darauf hingewiesen, daß der von Burckhardt neu verfaßte Brockhaus-Artikel über italienische Kunst im Hinblick auf die Urteilsfreudigkeit sozusagen einen »Cicerone in nuce« darstelle, da bereits dieser Text »in der Verteilung der Akzente wie eine Vorwegnahme des Cicerone« wirke, »zugleich aber dank der sum-

---

[43] Rehm (1941:107). Zu Burckhardts Mitarbeit am Brockhaus-Lexikon vgl. auch Rehm (1938).
[44] Brief vom 1. 7. 1842 an Heinrich Schreiber, Briefe I, Nr. 64, 210.
[45] Brief vom 13. 8. 1852 an Paul Heyse, Briefe III, Nr. 255, 161.

marischen Formulierung bedeutend schärfer«.[46] Aber im Vergleich hierzu erhalten die Urteile im *Cicerone* doch noch eine ganz spezifisch neue Qualität.

Viel hatte Burckhardt zum Zeitpunkt seiner Arbeit an den Brockhaus-Artikeln allerdings von Italien noch nicht gesehen, das seine Pauschalurteile durch die Begeisterung über das Gesehene hätte mildern können – eine illegale Grenzgängerei an den Lago Maggiore im Sommer 1837; Oberitalien, immerhin mit Mailand, Genua, Pisa, Florenz und Bologna im folgenden Sommer 1838; schließlich 1839 Lugano.[47] Diese frühen, stark vom Landschaftserlebnis geprägten Eindrücke reichten noch nicht aus, um die im *Cicerone* so auffällige Ausgewogenheit zwischen Verdikt und anschauender Würdigung herzustellen. In dem genannten Artikel über italienische Kunst wird noch munter aus einer angelesenen, recht konservativen ästhetischen Position heraus vom Leder gezogen. Die einzelnen Künstler werden vor allem dann mit nichtssagenden Epitheta belegt, wenn Burckhardt noch keine durchgreifenden Seheindrücke an Originalen gewinnen konnte, so beim »genialen, glühend begeisterten Tintoretto«, beim »phantastischen, prachtliebenden Paul Veronese« oder beim »gefühlvollen, lieblichen Correggio«.[48] Nach ihrem Höhepunkt im Cinquecento wird in der Kunstentwicklung pauschal allerorten nur noch Dekadenz und Entartung konstatiert. Wie man den Literaturangaben entnehmen kann, bezog Burckhardt seine Kenntnisse hauptsächlich aus Werken wie Speths *Die Kunst in Italien* (1823), Lanzis *Geschichte der italienischen Malerei* in der deutschen Übersetzung von Wagner (1830–33) und schließlich Seroux d'Agincourts *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe* (1811–23).[49] Noch 1845 hatte er – anknüpfend an diese Arbeitsweise – Gottfried Kinkel einen entsprechenden Plan für eine kunstgeschichtliche Arbeit unterbreitet: »Ich gedenke das nächste Jahr *ganz* auf diese Art von Forschungen zu verwenden und daraus eine Kunstarchäologie von Constantin bis auf den Übergangsstyl *ausschließlich aus den Autoren* zusammenzustellen.«[50] Erst seine italienischen Erlebnisse der Jahre 1846–48 ermöglichten Burckhardt, über eine fixierte ästhetische Position hinauszugelangen, die noch zwischen winckelmannbegeistertem Klassizismus und Kuglerscher Spätromantik pendelte.[51] Die Klage im Widmungsschreiben an Kugler, daß der Autor des *Cicerone*

---

[46] Briefe II, Anm. zu Nr. 129, 277; vgl. auch Rehm (1941:132), der die Beiträge Burckhardts zum Conversations-Lexikon folgendermaßen charakterisiert: »[sie stellen] als Gesamtheit, eine nicht unwesentliche Station auf dem Weg des Gelehrten zu seiner späteren epochalen Leistung, zum ›Cicerone‹ [dar]: sie sind – cum grano salis – ein ›Cicerone‹ im kleinen [...]«.

[47] Eine Zusammenstellung von Burckhardts sämtlichen Italienreisen mit den anhand seiner Reisepässe rekonstruierten Itineraren der Reisen von 1846, 1847/48 und 1853/54 und zwei »Routenpläne« der für den *Cicerone* ausschlaggebenden Reisen finden sich in Anhang 3 dieser Arbeit.

[48] Brockhaus Conversations-Lexikon, 9. Aufl., Bd. 7 (1845), 539.

[49] Ibid., 541; 545.

[50] Briefe II, Nr. 161 vom 1. 11. 1845, 182; mit den »Autoren« sind hier die Quellentexte gemeint.

[51] Kugler erkennt seine spätromantische Prägung im Vorwort der zweiten Auflage des Malerei-

»mit unserer schon etwas bejahrten ästhetischen Sprache gekämpft« habe (Cic., III), deutet gerade seine Abwendung von fest formulierten ästhetischen Urteilen an,[52] die noch aus der »Kunstperiode« datierten, und fordert programmatisch ihre Modifikation durch die eigene Anschauung.

3. Gambinis *Guida di Perugia* als »Reisenotizheft« Burckhardts

Die Chronologie der Kunsteindrücke Burckhardts bietet die Möglichkeit, die Genese seines Kunsturteils aus dem Geist des Italienerlebnisses zu rekonstruieren. Hauptquelle hierfür sind die bislang größtenteils unpublizierten Notizhefte seiner Italienreisen,[53] in denen er – direkt vor dem jeweiligen Kunstwerk stehend – erste Seheindrücke formuliert hat. Zweifach ist die Funktion dieser Notizen: Einerseits dienten sie Burckhardt als Erinnerungsmittel für das Gesehene, das anhand der Beschreibung in der nachträglichen textlichen Verarbeitung wieder vor das innere Auge gerufen werden konnte, wenn das Original längst dem optischen Zugriff entrückt und bestenfalls noch eine unzulängliche Schwarzweißabbildung davon greifbar war. Andererseits nutzte Burckhardt diesen gleichsam »privaten Raum« des Zwiegesprächs mit dem betrachteten Kunstwerk, um oft drastische Urteile und Verurteilungen zu formulieren – und Burckhardts Lust am Urteil war bekanntlich groß.

---

handbuchs durchaus an, wo er schreibt: »Ohne dass wir es uns deutlich bewusst waren, standen wir damals [d.h. zum Zeitpunkt der Redaktion der ersten Auflage] noch am Ausgange derjenigen Periode, welche das für die gesammte künstlerische Auffassungsweise so einflussreiche Buch, die ›Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders‹ (1797), eingeleitet hatte«; ibid., Bd. I, V.

[52] Kugler hatte bereits im Vorwort zur ersten Auflage seines Malereihandbuchs – nicht ganz überzeugend – versucht, das Erbe des Klassizismus und der Spätromantik abzustreifen und damit seine Subjektivität im Urteil zu legitimieren: »Indess war, obschon das compilatorische Element im Ganzen und auch in den letztgenannten Beziehungen vorherrscht, die Absicht des Verfassers zugleich dahin gerichtet, soviel als möglich seine eigenthümliche Ansicht und Auffassungsweise zu bewahren. Vielleicht ist hiedurch manche Schroffheit, Einseitigkeit oder – wenn man es gelinder bezeichnen will – manche Subjektivität im Urtheil erzeugt worden; vielleicht fühlt sich Mancher, der einer anderen Auffassungsweise folgt, hiedurch mehrfach verletzt. Doch dürfte eine solche Einseitigkeit einen andern, unangenehmeren Mangel, der nur zu häufig bei Compilationen ähnlicher Art hervortritt, wiederum gut machen: den nemlich, das dergleichen Arbeiten, charakterlos ihren verschiedenen Quellen folgend, auf der einen Seite dem romantischen, auf der andern dem classischen Elemente huldigen, hier in der Naivetät jugendlicher Epochen, dort bei der Regelrichtigkeit späterer Akademiker das einzige Heil finden. In solcher Behandlungsweise verliert der noch unerfahrene Leser leicht den Faden, der ihn durch das Labyrinth verschiedenartiger Kunstrichtungen hindurchführen sollte. Wo er es dagegen mit einer bestimmten Persönlichkeit zu thun und sich mit deren Sinnesweise vertraut gemacht hat, wird er ohne Mühe das fremde Urtheil in das eigne zu übersetzen im Stande sein«; ibid., VII.

[53] JBA im StABS, PA 207, 36; eine erste, detailliertere und differenziertere Interpretation der venezianischen Kunstnotizen, die über die reine Darstellung bei Kaegi hinausgeht, bietet Roecks Aufsatz »Jacob Burckhardt und die venezianische Renaissance« (1990).

Werner Kaegi hat in gewohnter Präzision eine Gesamtwürdigung der Reisenotizhefte bis hin zur Beschreibung ihrer Papierqualität vorgelegt.[54] Auf die Auswertung einer besonders interessanten Quelle aus ihrem Umfeld hat er allerdings verzichtet.[55] In Burckhardts Bibliotheksbeständen ist nämlich der Reiseführer überliefert, den er in Perugia benutzt hat: Raffaele Gambinis *Guida di Perugia con prospetto istorico di detta città* von 1826. Burckhardt hatte die Angewohnheit, auf seinen Italienreisen jeweils am Ort die einschlägigen und neuesten Lokalguiden zu erwerben – analog zum Perugia-Führer kann man für alle wichtigen italienischen Städte die Lokalguiden ermitteln, die Burckhardt bei seinen Besuchen benutzt hat, z.B. den *Nouveau Guide de Florence* von Federico Fantozzi (1832 u.ö.), die *Beschreibung Roms* von Ernst Platner und Ludwig Urlichs (1845), Ettore Romagnolis *Cenni storico-artistici di Siena e suoi suburbii* (1852), die *Nuova Guida per Napoli e suoi contorni* von Giuseppe Maria Galanti (1845), Antonio Quadris *Otto giorni a Venezia* (1844), die anonym erschienene *Guida per la Città di Bologna e suoi sobborghi* (1845), Francesco Sossajs *Descrizione della città di Modena nell'anno MDCCCXXXIII*, Giuseppe Bennassutis *Verona colla sua provincia descritta al forestiere e guida dell'amenissimo Lago di Garda* (1848), Federigo Alizeris *Guida artistica per la città di Genova* (1846–47) und Giannantonio Moschinis *Guida per la città di Padova all'amico delle belle arti* (1817).[56] Das auf der Basler Universitätsbibliothek aufbewahrte Exemplar von Gambinis Führer mit dem handschriftlichen Eintrag auf dem Titelblatt »Perugia, Juli 1846 / J. Burckhardt«[57] erhält nun seinen besonderen Quellenwert dadurch, daß Burckhardt es mit einer Vielzahl handschriftlicher Notizen versehen, es sozusagen glossierend als »Reisenotizbuch« benutzt hat.[58] Die Notizen zeigen nicht nur exemplarisch seine Arbeitsweise bei der Kunstbetrachtung vor Ort,[59] sie demonstrieren auch anschaulich, wie sich Burckhardt vor dem Kunstwerk über das Niveau der zeitgenössischen Guidenliteratur ebenso wie über die stereotypen Urteile aus der Kunstliteratur von Vasari bis Milizia hinausarbeitet.

Burckhardt hat Perugia vor der Redaktion des *Cicerone* zweimal besucht und – wie aus seinen Annotationen hervorgeht – intensiv besichtigt. Der erste Aufenthalt in der umbrischen Stadt datierte vom 11. bis 14. Juli 1846,[60] der zweite Besuch fand

---

[54] Kaegi (III, v.a. Kap. VI.2).

[55] Wie er in einer Fußnote ergänzt, wurde er auf sie erst durch einen Hinweis Max Burckhardts aufmerksam; Kaegi (III, 34, Anm. 90).

[56] Vgl. hierzu Anhang 1.

[57] Signatur AE VI 45.

[58] Dasselbe gilt für Burckhardts Venedig-Führer von Antonio Quadri, *Otto giorni a Venezia*. Ottava ed. dell'opera e quinta italiana, Venezia 1844, den man auf der Basler Universitätsbibliothek unter der Signatur Et 132 findet. Dieser Führer ist, wie der Titel schon vermuten läßt, wie der von Gambini nach Besichtigungstagen gegliedert. Allerdings weist dieses Exemplar weniger Marginalien auf als der Perugia-Führer.

[59] Die hier behandelten Notizen können als paradigmatisch für Burckhardts italienische Kunstnotizen herangezogen werden – alle im folgenden zu benennenden Charakteristika der Gambini-Notizen finden sich in den übrigen Notizheften wieder.

[60] Diese genaue Datierung ist möglich mit Hilfe von Burckhardts »Kunstnotizen zur Reise

um den 20. April 1848 statt, was der Aufschrift einer Zeichnung Burckhardts zu entnehmen ist.[61] Ebenso wie er – laut Kaegi[62] – seine Reisenotizen ergänzte, erweiterte Burckhardt dann wohl auch bei diesem zweiten Perugia-Aufenthalt die bereits vorhandenen Notizen in Gambinis Führer. Aufgrund seiner Handschrift in den Glossen läßt sich zwar nicht definitiv unterscheiden, welche Passagen auf den ersten und welche auf den zweiten Aufenthalt zurückgehen, dennoch kann man zwei deutlich unterschiedene Stadien erkennen: Die mit Bleistift geschriebenen Passagen scheinen (nach der ungelenken Schreibart zu urteilen) im Stehen vor den Kunstwerken entstanden zu sein, während die umfangreicheren und in sauberer Handschrift geschriebenen Einträge wohl nachträglich hinzugefügt wurden – aus den Schilderungen Heinrich Wölfflins[63] wissen wir, daß Burckhardt auf Kunstreisen nachmittags nach geleisteter Besichtigungsarbeit im Hotel seine Notizen nochmals durchging, ordnete, ergänzte und ins Reine schrieb.

---

von Rom nach Florenz (Zu Florenz aus der Erinnerung niedergeschrieben) Juli 1846«, die sich in PA 207, 36 b, IV befinden. Das Deckblatt dieses Konvoluts ist von Burckhardt mit dem genauen Itinerar seiner Reise beschriftet. Dort findet sich der Eintrag: »Ankunft in Perugia 11 Juli Abends Abreise 14 Juli Abends«. Auf Seite 8 dieser Zusammenstellung notierte Burckhardt: »Perugia, s. Gambini's Guida di Perugia, von mir mit Randglossen versehen.«

[61] Es handelt sich um die Zeichnung »Perugia / 20. Apr. 1848«, abgebildet in: *Skizzenbücher* (1994), Kat.nr. F 21, 418; vgl. auch Kaegi (III, 188); die Bemerkung Max Burckhardts in seinem Kommentar zu den Burckhardt-Briefen (Briefe VIII, 419), die von einem weiteren Besuch in Perugia auf der Cicerone-Reise auszugehen scheint, ist quellenmäßig nur zu stützen, wenn man der Datierung des Reisenotizheftes XXXI aus PA 207, 36 e auf das Jahr 1853 folgt, die eine spätere Hand [Kaegi?] mit Bleistift auf dem Deckel dieses Notizbuchs angebracht hat. Zeitlich erscheint mir dies schwierig, da Burckhardts Reisepässe erkennen lassen, daß er am 18. 9. 1853 in Foligno, am 20. 9. in Terontola und am 22. 9. bereits in Florenz war. Die reichhaltigen Peruginer Notizen im obengenannten Notizheft [S. 24 v. vorne – S. 41 v. vorne: Pal. del Commune; Brunnen; Dom; S. Francesco de' Convent[uali]; Fassade der Confraternità; S. Angelo; S. Agostino; S. Maria nuova; Pal. Conestabile; S. Domenico; Porta S. Pietro; S. Pietro de' Cassinensi; am Schluß: »dießmal übergangen; S. Severo, Cambio und Academie«] lassen auf einen längeren Aufenthalt in Perugia schließen, der eher ins Frühjahr 1848 zu datieren ist, zumal die Abfolge der Städte im Notizbuch dem Itinerar dieses Jahres folgt: Narni, Spoleto, Tempel des Clitumnus, Foligno, Spello, Assisi, Perugia, Cortona, Arezzo, Prato, Fiesole, Florenz. 1853 wird Burckhardt Perugia höchstens auf der Durchreise passiert haben, ein längerer Aufenthalt dort ist auszuschließen. – Die Präzisierung »von vorne«, »von hinten« ist bei den Reisenotizheften notwendig, weil Burckhardt diese Hefte von beiden Enden her beschrieben hat.

[62] Kaegi (III, 188): »[...] eine längere Pause in Perugia [...], während deren die vorher nur flüchtig mit Bleistift festgehaltenen Eindrücke mit Tinte ergänzt wurden«; Kaegi bezieht sich hier auf das Reisenotizheft »Umbrien«, PA 207, 36 d, XXII.

[63] Heinrich Wölfflin (1941e:161): »Anno 53 – das war die Zeit, als Burckhardt am Cicerone arbeitete. Er erzählte gern, wie er sich die Arbeit damals eingeteilt habe. Früh sechs Uhr fing er an mit seinen Gängen, machte ein paar Stationen mit Caffè nero und Caffè latte, hielt aber durch bis elf Uhr, wo ein Gläschen süßer Wein genommen wurde [...]. Nachmittags machte er sich's auf seinem Zimmer bequem und schrieb gleich alle Notizen ins Reine.«

Burckhardts erster Perugia-Aufenthalt im Juli 1846 dauerte drei Tage – ebendiese Zeit sah Gambinis *Guida* für eine gründliche Besichtigung der Stadt vor. Der Titel seiner »Parte Seconda«, die an einen »Prospetto istorico-politico« zur Stadtgeschichte Perugias anschließt, lautet dementsprechend: »Guida di Perugia divisa in tre giornate di giro tutto eseguibile in carrozza«. Für jeden Tag wird ein umfangreiches Besichtigungsprogramm angegeben, das Burckhardt aber (nach der Dichte seiner Notizen zu urteilen) nur teilweise nachvollzogen hat. Bei der Auswahl der tatsächlich zu besichtigenden Monumente und Sehenswürdigkeiten half ihm ein Cicerone, den er auf seinen Italienreisen stets bei sich trug: das »trefflichste« der Reisehandbücher, wie es Burckhardt später im *Cicerone*-Vorwort titulieren sollte, das *Handbuch für Reisende* von Dr. Ernst Förster.[64] In seinen »Schilderungen aus Rom« in der *Kölnischen Zeitung* vom 19./20. Juli 1846 hatte Burckhardt Försters Führer anerkennend und ironisch zugleich charakterisiert:

> Bei dieser Gelegenheit vergönnen Sie mir noch ein Wort über E. Förster's Handbuch, welches bei jeder neuen Auflage vollendeter zu werden verspricht und schon jetzt mustergültig zu nennen und deshalb in allen Händen ist [...]. Förster war vielleicht am meisten befähigt, ein Handbuch über Italien zu schreiben, welches neben den Reiseregeln die Geschichte und die Kunst im richtigen Verhältnisse mit berücksichtigte. Besonders die kurzen kunstgeschichtlichen Überblicke sind in ihrer Art klassisch zu nennen und stehen hoch über der trockenen Einseitigkeit, womit Murray, Richard und andere Führer dergleichen abmachen. Auch die Aufzählung des Einzelnen in Kirchen, Galerien etc. abstrahiert mit richtigem Takte von allem Unbedeutenden, welches die gewöhnlichen Handbücher so dick anschwellen macht. Ganz vorzüglich aber wundert man sich über die vortrefflichen Angaben aus dem Gebiete des Komforts und der Feinschmeckerei, über diese Speisezettel, womit Förster dem Leser den Mund wässern macht, und mancher fragt: »Woher hat der Mann diese ausgezeichneten Notizen über das, was es in allen Städten Gutes zu essen und zu trinken gibt? Der Doktor Förster ist doch kein notorischer Gourmand?«[65]

Burckhardt verweist dann schalkhaft auf Försters französische Quelle für diese Gourmettips – Valérys *Italie confortable* – und decouvriert ihn so als einen Prätendenten des guten Geschmacks, der an fremden Töpfen genascht hat. Hiermit nimmt er wohl auch stilvoll späte Rache für Försters indirekte Angriffe gegen seine *Kunstwerke der belgischen Städte* Anfang der 40er Jahre im *Kunstblatt*.[66]

Försters *Handbuch* ist halb Volkmann in der umfassenden Behandlung aller Aspekte von Kunst und Leben in Italien, halb Baedeker im Hinweis auf zu besichtigende Objekte, die durch unterschiedliche Hervorhebungen in Fettdruck, Sperrung oder Kursivierung ausgezeichnet werden. Es übernimmt damit die Funktion, die Burckhardts *Cicerone* gerade nicht erfüllen sollte: dem Leser eine rein topographisch gegliederte Besichtigungsverordnung an die Hand zu geben,[67] der der Bildungsbe-

---

[64] Die von Burckhardt benutzte 2. Auflage erschien 1842 in München. Burckhardts eigenes Exemplar befindet sich auf der Basler Universitätsbibliothek unter der Signatur EV XII 6.

[65] *Oswald*, 148f.

[66] Vgl. hierzu Kaegi (II, 239ff.).

[67] Burckhardt verweist an mehreren Stellen im *Cicerone* auf die komplementär zu seiner »Anleitung zum Genuss« zu benutzenden Reisehandbücher: Cic., 10, 44, 103, 543, 785,

flissene in seiner Pirsch auf italienische Schönheiten blind folgen konnte. In den Randnotizen zu Gambinis *Guida di Perugia* findet man mehrere Stellen, an denen Burckhardt Informationen aus dem »Förster« ergänzt[68] oder sich kritisch mit Försterschen Behauptungen auseinandergesetzt hat.[69]

Will man die Burckhardtschen Glossen einer ordnenden Klassifikation unterziehen, so lassen sie sich in einer ersten Annäherung in Beschreibungen einerseits und (Geschmacks)Urteile andererseits unterteilen. Die beschreibenden Anmerkungen dienen der detaillierteren Ergänzung von Gambinis Text,[70] den sie an manchen Stellen auch korrigieren. So schreibt Burckhardt zum Beispiel beim »Arco della Via Vecchia detto di Augusto«, an dem Gambini »Triglifi« in der Attika zu erkennen meint: »Es sind keine Triglyphen sondern ion[ische] Pilasterchen (cannelirt) und dazwischen *Schilde*.«[71] Hier wie an verschiedenen anderen Stellen veranschaulicht er das Beschriebene durch eine Skizze – in diesem Fall des Augustusbogens.[72] Gerade dieses Skizzieren verdeutlicht die mnemotechnische Funktion der Randnotizen, die den Seheindruck in späteren Situationen wieder abrufbar machen sollen – die kleinen Zeichnungen dienen dem anschauungslos gewordenen nördlichen Heimkehrer als visuelle Erinnerungsstützen.[73] Auffällig sind in diesem Zusammenhang auch die zahlreichen Farbnotizen,[74] die in den Malereibeschreibungen häufig die Kurzfixierung der Komposition und der dargestellten Personen ergänzen. So präzisiert Burckhardt die sehr allgemein gehaltenen Angaben Gambinis über ein Altarbild in S. Caterina wie folgt: »Das Bild des mittlern Altars der rechten Seite ist ein wundervolles Werk: Madonna in trono mit S. Magd[alena], S. Cat[erina], 1 Bischof und 1 Papst. Etwa Bonfigli? Doch schon zu frei und zu gut. Sehr viel Gold in den Gewändern. Die 2 Fräulein das

---

911 u.ö.; vgl. auch den Brief an F. Th. Vischer vom 16. 1. 1855, Briefe III, Nr. 281, 207: »[...] ich habe mich mit Unrecht darauf vertröstet, daß ja doch Jedermann seinen Förster mitschleppe [...].«

[68] So bei der ikonographischen Beschreibung der Skulpturen am Pisano-Brunnen (*Gambini*, 9), wo Burckhardt die nicht genannte Personifikation der Grammatica – wenn auch mit einem Fragezeichen versehen – aus Förster (347) ergänzt; ebenso *Gambini*, 10, wo die Erläuterung, daß es sich bei Arnolfo di Lapo um »Arnolfo del Cambio« handle, Förster (ibid.) entnommen scheint, falls Burckhardt hier nicht direkt auf Vasari zurückgeht.

[69] Die Auseinandersetzung mit Förster zeigt sich z.B. in der Diskussion um die Datierung der Porta Augusta und der Porta Marzia (antik oder etruskisch?), *Gambini*, 16; die Randglosse auf p. 10, erneut bezogen auf den Pisano-Brunnen »Hier wohl am ehesten polit. Sinn« nimmt Bezug auf Försters Bemerkung (346): »Dem ganzen scheint ein historisch-politischer Gedanke zu Grunde zu liegen.«

[70] *Gambini*, 4, 5, 42: »Tavola di *Benedetto Bonfigli* rappresentante Gesù morto nelle braccia della Vergine« ergänzt durch »nebst S. Hieron[imus] und S. Leonhard.«

[71] *Gambini*, 16; die hier notierten Details werden später in den *Cicerone* (35) übernommen, wo es dann heißen wird: »Sehr alterthümlich, obschon erst aus der Zeit des Augustus, ist die Decoration der *Porta Augusta* in *Perugia*, ionische Pilaster an der Attica und Schilde dazwischen«.

[72] *Gambini*, 17.

[73] So ibid., 3, 6, 16, 17, 24, 46, 55, 69.

[74] Z.B. ibid., 6, 19, 21, 30, 33, 43, 94.