

hte

Zeitschrift für Ideengeschichte
Heft XII/3 Herbst 2018

ICH

Herausgegeben von
Ulrich Raulff & Stephan Schlak

Herausgeber:

Ulrich Raulff

(Deutsches Literaturarchiv Marbach)

Hellmut Th. Seemann

(Klassik Stiftung Weimar)

Peter Burschel

(Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel)

Luca Giuliani

(Wissenschaftskolleg zu Berlin)

Hermann Parzinger

(Stiftung Preußischer Kulturbesitz)

Beirat: Kurt Flasch (Bochum), Anthony Grafton

(Princeton), Dieter Henrich (München),

Wolf Lepenies (Berlin), Glenn W. Most (Chicago/Pisa),

Krzysztof Pomian (Paris), Jan Philipp Reemtsma

(Hamburg), Quentin Skinner (London),

Barbara M. Stafford (Chicago)

Geschäftsführende Redaktion:

Stephan Schlak (v.i.S.d.P.)

Redaktion «Denkbild»: Jost Philipp Klenner

Redaktion «Konzept & Kritik»: Tim B. Müller

Mitglieder der Redaktion: Philip Ajouri, Sonja Asal, Martin Bauer, Franziska Bomski, Warren Breckman, Ulrich von Bülow, Jan Bürger, Carsten Dutt, Petra Gehring, Ulrike Gleixner, Jens Hacke, Christian Heitzmann, Markus Hilgert, Martin Hollender, Alexandra Kemmerer, Ingolf Kern, Reinhard Laube, Ethel Matala de Mazza, Michael Matthiesen, Markus Messling, Martin Mulsow, Robert E. Norton, Wolfert von Rahden, Stefan Rebenich, Hole Rößler, Astrit Schmidt-Burkhardt, Daniel Schönplüg, Andreas Urs Sommer, Carlos Spoerhase, Martial Staub, Thorsten Valk, Jörg Völlnagel

Redaktionsadresse:

Zeitschrift für Ideengeschichte

Wissenschaftskolleg zu Berlin

Wallotstrasse 19

14193 Berlin

Die Zeitschrift für Ideengeschichte erscheint im Rahmen des Forschungsverbunds Marbach Weimar Wolfenbüttel (MWW). Der Forschungsverbund MWW wird gefördert vom Bundesministerium für Bildung und Forschung.

Umschlagabbildung: Selfie des Schopfmakaken Naruto mit der Kamera des Tierfotografen David J. Slater, Sulawesi 2011

Die Zeitschrift für Ideengeschichte erscheint viermal jährlich und ist auch im Abonnement erhältlich.

Bezugspreis:

Einzelheft: € 14,00 [D]; sFr 20,90; € 14,40 [A];

zzgl. Vertriebsgebühren von € 1,45 (Inland); Porto (Ausland)

als E-Book: € 9,99

Jährlich: € 48,00

inkl. Vertriebsgebühren (Inland); zzgl. € 18,00 (Ausland)

Sonderpreis: € 39,00

inkl. Vertriebsgebühren (Inland); zzgl. € 18,00 (Ausland)

Der Sonderpreis gilt für Mitglieder der mit den Herausgeber-Institutionen und ihren Museen, Archiven, Bibliotheken und Instituten verbundenen Vereine gemäß der Liste auf www.z-i-g.de, für Mitglieder des Verbands der Historiker und Historikerinnen Deutschlands e.V. und des Verbands der Geschichtslehrer Deutschlands e.V. sowie für Abonnenten der Marbacher Magazine.

Abo-Service:

Telefon (089) 3 81 89-750 • Fax (089) 3 81 89-402

E-mail: bestellung@beck.de

Gestaltung:

vsp-komm.de

Layout und Herstellung:

Simone Decker

Druck und Bindung:

Kösel, Krugzell

ISSN 1863-8937 • Postvertriebsnummer 74142

ISBN gedruckte Ausgabe 978-3-406-71863-2

ISBN e-book Ausgabe 978-3-406-71867-0

Alle Rechte an den Texten liegen beim Verlag C.H.Beck.

Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Verlags.

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2018

Verlag C.H.Beck, Wilhelmstr. 9, 80801 München

Besuchen Sie auch unsere Website
www.z-i-g.de !

Abonnenten haben kostenlosen Zugriff auf die Beiträge aller bisher erschienenen Hefte. Registrierte Nutzer können alle Beiträge, die älter sind als zwei Jahre, kostenlos lesen.

ZUM THEMA	Ulrich Raulff, Stephan Schlak: Zum Thema	4
ICH	Henning Ritter: Nachmittag mit dem Chef. Fragmente aus dem Vita-Buch	5
	Ulrich Bröckling: Ich, postheroisch	21
	Daniel Deckers: Motu Proprio. Amt und Ich des Papstes.....	33
	Wolfram Hogrebe: Die Achensee-Frage	42
	Karl Heinz Bohrer: Ich ohne Ideen. Virginia Woolf, André Gide und Franz Kafka	48
	Gerhard Falkner: Zerknüllt zu diesem einen. Selbstreflexionen	57
ESSAY	Peter Strohschneider: POTUS als Twitterer	61
DENKBILD	Lukas Burkart: Aus dem Rahmen. Jacob Burckhardt als Bildregisseur	76
ARCHIV	Anna Kinder: Ereignis und Eigensinn. Wie Silvia Bovenschen über 1968 erzählt	93
KONZEPT & KRITIK	Valentin Groebner: Identität. Anmerkungen zu einem politischen Schlagwort	109
	Ulrich Raulff: Die Fakten und die Faten. Robert Leners Leben des Historikers Ernst Kantorowicz	116
	Anke Jaspers: Onkel Tommys Hütte. Erinnerungen Klaus Hubert Pringsheims an Pacific Palisades	120
	Die Autorinnen und Autoren	128

*Im nächsten Heft: Keile. Mit Beiträgen von Stefan Maul, Raoul Schrott,
Wolfgang Ullrich und einem Essay von Heinz Schlaffer.*

Denkbild

LUCAS BURKART

Aus dem Rahmen

Jacob Burckhardt als Bildregisseur

Zu seinem siebzigsten Geburtstag im Mai 1888 hatte sich Jacob Burckhardt alle öffentlichen Ehrungen vehement verboten. Einzig der Dekan und wenige vertraute Kollegen wagten es, schriftlich Glückwünsche zu übermitteln, und seitens der Basler Regierung traf ein Dankschreiben ein «für die zahlreichen und glänzenden Leistungen, durch welche Sie um Basel und seine Universität sich verdient gemacht haben.»¹

Die Anekdote bestätigt unser Bild des Basler Gelehrten: Den überschaubaren Verhältnissen seiner Vaterstadt und der Bescheidenheit seines eigenen Lebensstils verdankte Burckhardt seine historische Weitsicht und die Schärfe seiner Gegenwartsanalyse – vermeintlich abseits der Umwälzungen europäischer Großpolitik hatte er am Schreibtisch in seiner «Zelle über dem Rhein» seinen archimedischen Punkt gefunden. Seit Werner Kaegis siebenbändiger Biographie prägt dieses Erzählmuster die Forschung und verbindet sich mit einer Vorstellung von Understatement, das für die traditionsbewusste Basler Elite («Daig») bis heute gerne als typisch bezeichnet wird. Dabei gerät in Vergessenheit, dass wir es hier auch mit der Stilisierung der wissenschaftlichen Persona Burckhardts zu tun haben – mit «Arbeit am Mythos», die freilich er selbst bereits sehr bewusst betrieben hat.

¹ Werner Kaegi: Jacob Burckhardt. Eine Biographie, Bd. VI, 2, Basel 1977, S. 814 f.

- 2 Peter Burke: Die Geschicke des Hofmann. Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten, Berlin 1996.
- 3 Jacob Burckhardt: Briefe, hg. v. Max Burckhardt, 11 Bde., Basel 1949–1994. Hier: IV, S. 32.
- 4 Burckhardt: Briefe V, S. 225.
- 5 Burckhardt: Briefe V, S. 266.
- 6 Burckhardt: Briefe VII, S. 274.

Das Modell, dem Burckhardt hierfür folgte, hatte er in Baldasare Castigliones Traktat zum Hofmann und dessen Fähigkeit ausgemacht, sich im Gestus unangestrenzter Eleganz als Individuum selbst zu verwirklichen. Bekanntlich war diesem Text der italienischen Renaissance eine europaweite Erfolgsgeschichte beschieden, die weit über die höfischen Gesellschaften Italiens hinaus wirkte.² Im Falle Jacob Burckhardts verdichtete sich dieses Ideal in der mühelosen Erscheinung des Gelehrten als eines säkularen Asketen. Nirgendwo zeigt sich dies deutlicher als in Burckhardts Umgang mit demjenigen Medium, dessen Bedeutung für die Wissenschaft und die Wissenschaftler er als einer der Ersten seines Faches erkannt hatte: der Fotografie.

«Die Photographien gehören fortan zu den Dii tutelares meiner kleinen Zelle über dem Rhein», bemerkte er bereits 1859, nachdem er im Jahr zuvor vom Zürcher Polytechnikum an die Universität Basel zurückgekehrt war.³ Bedankte sich Burckhardt hier noch für die freundschaftliche Übersendung zweier fotografischer Porträts, erhielt die Fotografie als junges Medium für Burckhardts Arbeit systematische Bedeutung, als er 1873 zusätzlich zur Geschichtsprofessur auch das «kunsthistorische Amt» übernahm. Nun begann er eine Abbildsammlung anzulegen, die bis zu seinem Tod 1897 auf etwa 10000 Abbildungen anwachsen sollte und die neben Fotografien auch Zeichnungen, Stiche und Lithografien umfasste.

Den weitaus größten Teil der Fotografien erwarb Burckhardt auf Reisen. Im Mai 1874 schrieb er an seinen langjährigen Freund Friedrich von Preen: «Im April war ich 16 Tage in Paris, um Stiche, Lithographien und Photographien zu kaufen für mein neues kunsthistorisches Amt [...]»⁴. Neun Monate später kündigte er an, nach Rom zu reisen, denn «[...] ich muss meine Eindrücke auffrischen und mich mit Photographien für meine Curse versehen.»⁵ Der Kauf von Fotografien wurde zu einem festen Bestandteil seiner Galeriereisen und nahm zuweilen obsessive Züge an. Aus Florenz schrieb er seinem Neffen Carl Lendorff-Berri 1881: «Heute waren wegen Mariä Himmelfahrt alle Butiken zu, aber von morgen an wird das Handeln mit den Photographien anfangen, welches nun einmal zu meinem Erdenschicksal gehört.»⁶ In Paris, London, Berlin, Florenz und Rom kannte er nicht nur die

Sammlungen und Museen, sondern auch die «Photographieläden» und ihre Inhaber. Auf seinen Einkaufstouren ärgerte sich der sparsame Burckhardt über hohe Preise ebenso wie er es genoss, einem seiner Meinung nach halsabschneiderischen Händler ein Schnäppchen zu schlagen oder als treuer Kunde bevorzugt behandelt zu werden. «Nachdem ich in den verschiedensten Photographiebuden schwer geblutet (doch noch nicht über 250 Fr.), ist jetzt die Zeit der kalten Besinnung eingetreten, da ich die Photographen auch kann darben lassen wenn sie zu begehrt sind.»⁷ Zugleich kommentierte er in seiner Korrespondenz die eigene Passion selbstironisch. «Heute, da das Museum geschlossen ist, begann meine Irrfahrt bei den Photographieläden. Thut mich in Gottes Namen unter Curatel! aber gekauft *muß* Vieles werden und sehr teuer.»⁸

Auf der Grundlage der bis heute erhaltenen Abbildsammlung einerseits und der Korrespondenz andererseits hat die Forschung bisher meist drei Facetten von Burckhardts Verständnis und Umgang mit der Fotografie beleuchtet: ihre Bedeutung als Arbeitsinstrument für seine Forschung, ihre Verwendung im kunsthistorischen Unterricht sowie als Korpus, aus dem sich das Psychogramm eines Sammlers erstellen lässt, der seiner Passion ebenso ungehemmt frönte wie er an ihr litt.⁹ 1892 schrieb Burckhardt: «In der letzten Zeit habe ich aus Italien eine Masse von Photographien bezogen, hauptsächlich Malereien; ein Luxus, welcher meine alten Tage erheitert und den ich mir auch noch weiter zu gönnen entschlossen bin. Für meine Erben macht ja das nichts aus wenn ich ein paar 100 Liren weniger hinterlasse».¹⁰

Nach seinem siebzigsten Geburtstag, den er so bescheiden hatte begehen wollen, drängten Familie und Bekannte den weit über Basel hinaus geschätzten Gelehrten, sich von einem Fotografen porträtieren zu lassen. Nach längerem Widerstand ließ sich Burckhardt schließlich breitschlagen und vereinbarte einen Termin bei einem Fotografen. Zum besagten Zeitpunkt begab er sich zum Atelier und klingelte. Als der Fotograf an der Tür erschien und fragte, was der Besucher denn wünsche, meinte Burckhardt, dass er sich gerne fotografieren lassen wolle. «Das geht leider nicht, mein Herr», antwortete der Fotograf. «Wissen

7 Burckhardt: Briefe, VII, S. 276. «Empörende Theuerung der Photographien besonders aus der Glyptothek, weil der Hofphotograph Böttiger das Monopol hat.» Briefe, VII, S. 172, S. 190.

8 Burckhardt: Briefe VIII, S. 56.

9 Edith Struchholz: Von der Anschauung ausgehen – Jacob Burckhardts Fotosammlung und seine kunsthistorischen Texte, in: Costanza Caraffa (Hg.): Photo Archives and the Photographic Memory of Art History, S. 169–180.

Nikolaus Meier: Der Mann mit der Mappe. Jacob Burckhardt und die Reproduktionsphotographie, in: Maurizio Ghelardi (Hg.): Jacob Burckhardt. Storia della cultura, storia dell'arte, Venedig 2002, S. 259–297.

10 Burckhardt: Briefe X, S. 20.

Abb. 1

«Wissen Sie, ich erwarte heute nämlich einen weltberühmten Historiker.»
 Porträtfotografie von Hans Lendorff, 1892.



Sie, ich erwarte heute nämlich einen weltberühmten Historiker.» *Se non è vero, è ben trovato*. Entscheidend ist jedoch, dass die Anekdote, die bis heute kursiert, sich beinahe zwingend mit einer Porträtfotografie verbindet, die Hans Lendorff 1892 von seinem Großonkel angefertigt hat (Abb. 1). Porträt und Anekdote bestätigen sich gegenseitig und verfestigen somit das eingangs skizzierte Bild des bescheidenen Gelehrten, der aus seinem Basler «Krähwinkel» die Geschichte kritisch analysierte und die Gegenwart ironisch kommentierte. Sie formen gemeinsam das Bild, das sich die Nachwelt bis heute von Jacob Burckhardt macht. Dessen eigentlicher Produzent ist aber nicht etwa Werner Kaegi, sondern Jacob Burckhardt selbst.

Die 1892 in Burckhardts Wohnung in der St. Alban-Vorstadt entstandene Fotografie diente zunächst als Vorlage für eine Zeichnung, die ihrerseits einem gemalten Porträt zugrunde lag, wie es Lendorff als Privatauftrag für die gute Basler Gesellschaft häufig ausführte (Abb. 2) Eine Notiz von unbekannter Hand auf

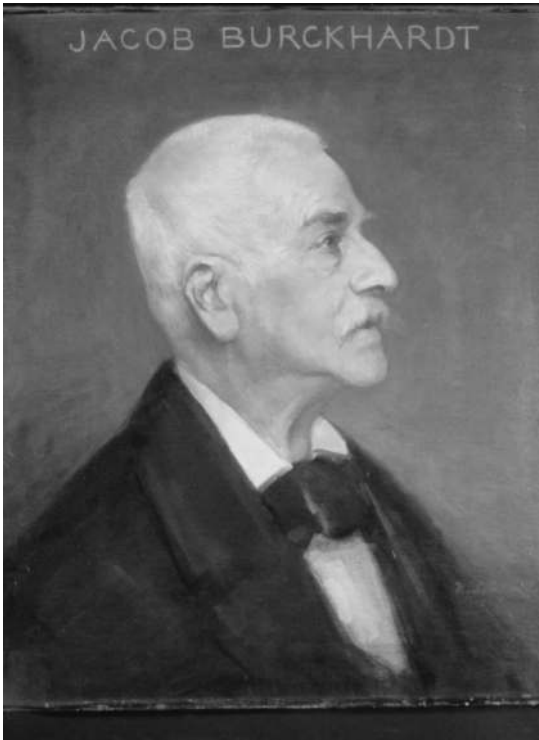


Abb. 2
Nach der Fotografie von
Hans Lendorff.

dem Umschlag, in dem Abzüge der Fotografie enthalten sind, erklärt: «Diese Photographie von Jak. Burckhardt ist in den ersten 1890er Jahren im Logis in der St. Albanvorstadt 64 von Hans Lendorff gemacht worden. Sie ist v. Bruckmann in München als Photogravur vervielfältigt. Nach Mitteilung v. Herrn Hans Lendorff vom 22. VIII «35».¹¹ Das fotografische Porträt Burckhardts stand mit anderen Worten am Ursprung der Vervielfältigung seines Bildnisses, die weit über das Atelier Lendorffs hinausreichen sollte und bis heute in zahlreichen Medien erhalten ist. Es bildete die Vorlage für ein Reliefporträt, eine Memorialplakette von Hans Frei aus dem Jahr 1898 (*Abb. 3*), für die Gedenkmünze zum 100. Geburtstag Burckhardts 1918 von der Hand desselben Künstlers sowie eine Reihe von Plastiken wie eine von August Heer geschaffene Gipsbüste (*Abb. 4*) – in einem Wort: die Porträtfotografie Burckhardts von 1892 erweist sich als die Ikone seiner Memoria.

All dies ließe sich leicht als Auswüchse lokaler Devotion abtun, zu der etwa auch die wiederholten Bemühungen zählen, die letzte Ruhestätte Burckhardts in den Kreuzgang des Basler Münsters zu verlegen¹² – der Universitätsprofessor und Begrün-

11 Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 207a 4, 4.

12 Marc Sieber: Jacob Burckhardts gestörte Grabesruhe, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 95 (1995), S. 191–205.



Abb. 3
Memorialplakette nach der
Fotografie von Hans Len-
dorff von Hans Frei, 1898.



Abb. 4
Gipsbüste von August Heer
nach der Fotografie von
Hans Lendorff, frühes 20. Jh.

der der Kulturgeschichte als «Heiliger» im reformierten Basel ... Gäbe es da nicht eine zweite Fotografie, die noch deutlicher darauf hinweist, dass Burckhardt selbst als Schmied seines eigenen Nachlebens im Bild agierte und sich dabei sehr bewusst der Möglichkeiten der Reproduktionsfotografie bediente. Erstaunlicherweise wurden die beiden hier untersuchten Fotografien bisher nie im Kontext von Burckhardts Passion für die Fotografie oder der kunsthistorischen Bedeutung seiner Abbildsammlung untersucht. Doch Sammeltätigkeit, Abbildsammlung als Arbeitsinstrument und die Rolle der Reproduktionsfotografie, ja überhaupt des Bildes im Allgemeinen lassen sich bei Burckhardt weder voneinander noch von seinem Geschichtsverständnis trennen.

1878 fotografierte Fritz Burckhardt-Brenner, der damalige Rektor aus dem Fenster des immer noch in diesen Gebäuden domizilierten Gymnasiums, wie Jacob Burckhardt mit einem schwarzen Hut auf dem Kopf und der blauen Bildermappe unterm Arm am Münster vorbei zur Universität geht, die sich damals noch am Rheinsprung befand (Abb. 5). Im Hintergrund ist die architektonische Struktur des Seitenschiffs zu sehen, die dem Bild ei-



Abb. 5
Der Gelehrte mit der Mappe.
Beschnittene Fotografie von
Fritz Burckhardt-Brenner,
Basel 1978.

- 13 Achatz von Müller: Das Geheimnis der Kollegmappe, in: Sebastian Egenhofer, Inge Hinterwaldner, Christian Spiess (Hgg.): Was ist ein Bild? Antworten in Bildern. Gottfried Boehm zum 70. Geburtstag, München 2012, S. 14–17.
- 14 Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 207a 4, 3.
- 15 Burckhardt: Briefe IX, S. 325.

ne vertikale Dynamik verleiht, die ihrerseits den gelassenen Gang Burckhardts an der Kirche vorbei kontrastiert – beide Achsen weisen weit über den Rand der Fotografie hinaus. Das gilt auch für die Äste der Bäume, die schon damals auf der Pfalz standen und von dort gleichsam ins Bild hineinragen. Alles in Allem ein in der Fotografie gebannter Augenblick, der Burckhardts Geschichtskonzeption kongenial einzufangen scheint.¹³ Die Datierung der Fotografie ist umstritten. Auf dem Umschlag, in dem die Abzüge in Burckhardts Nachlass verwahrt werden, steht «ca. 1890/92».¹⁴ Diese Notiz ist nachträglich mit Schreibmaschine verfasst und ihr Urheber ist unbekannt. Die beiden besten Kenner von Burckhardts Leben und Nachlass, Werner Kaegi, der Verfasser der monumentalen Biografie, und Max Burckhardt, der Herausgeber der Briefe, datieren die Fotografie hingegen beide um 1878.

Im Zentrum der Fotografie steht das Motiv der Kollegmappe. Diese war für Burckhardt selbst derart bedeutsam, dass er in Briefen an eng vertraute Personen von sich als «ce vieux monsieur au portefeuille» sprach oder sich «der alte Mann mit dem Portefeuille» nannte. Der betrübliche Anlass für diese Briefe war, dass Burckhardts Arm nach einem Sturz von der steilen Treppe im Haus an der St. Alban-Vorstadt derart lädiert war, dass er die Mappe nicht mehr selbst tragen konnte. «Ich trage jetzt meine Mappe nicht mehr selber,» schrieb er 1891 an seine Schwester, «sondern habe einen Vertrag abgeschlossen mit der Dienstmänner-Anstalt in der Barfüsser Kirche; es wäre auch ohne den Unfall mit meinem Arm Zeit dazu gewesen, und ich fiel den Leuten doch auf als «der alte Mann mit dem Portefeuille». Mein besagter Arm übrigens behält einen Rest von Unbequemlichkeit, obgleich er nicht im Mindesten steif geworden ist, und das wird nicht mehr anders werden bis an mein Ende.»¹⁵ Schließlich fing ihn auch Hans Theodor Bissegger Ende der 1880er-Jahre in einer Bleistiftzeichnung mit dem charakteristischen Accessoire ein. Mit anderen Worten: Burckhardt sah sich in dieser Fotografie so treffend dargestellt wie in keinem anderen Bild. Diese Wirkung trat allerdings nicht ohne sein eigenes Zutun ein; er selbst legte Hand an die Fotografie, manipulierte sie im Wortsinn, indem er sie verschiedentlich beschnitt.



Zunächst verwendete er für seine Bild-Visitenkarte den Ausschnitt, der nur ihn zeigt, wie er vom Trottoir steigt (Abb. 6). Mit solchen fotografischen «billets» pflegte man sich damals in besseren Kreisen anzumelden. Doch während der ovale Ausschnitt des Passepartout dem damaligen Geschmack für solch gehobene Gesten entsprach, wich der von Burckhardt gewählte Ausschnitt markant von den im Bürgertum weit verbreiteten Karten ab; diese zeigten üblicherweise ihre Besitzer im klassischen Porträt, die in aller Regel als Studiofotografie entstanden waren. Für Burckhardt gab das Bild des «monsieur au portefeuille» offensichtlich wider, was das fotografische Porträt solcher Karten gemeinhin offenbarte: die Person, die sich im gängigen Verständnis in ihren Gesichtszügen zu erkennen gibt. In der Fotografie der damaligen Zeit – und bereits etwas früher – zeigte sich das aber nicht nur in solchen «billets», sondern ebenso in der Ausweis- und polizeilichen Fahndungsfotografie, wo es sich übrigens bis heute so bewahrt hat.

In Burckhardts Nachlass haben sich nicht weniger als sieben solcher Visitenkarten erhalten – ob er sie in hoher Zahl hatte anfertigen lassen, (auch) damit sparsam umgegangen war, oder ob

Abb. 6
Bild-Visitenkarte von
Jacob Burckhardt nach
der Fotografie von Fritz
Burckhardt-Brenner.

- 16 Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 207a 4, 3.
- 17 von Müller: Das Geheimnis der Kollegmappe, S. 16.
- 18 Kaegi: Jacob Burckhardt, IV, Abb. 4. Simon Strauß: Lob des Dilettanten. Eine Bildbeschreibung, in: Zeitschrift für Ideengeschichte 1 (2018), S. 5–10.

sie ihm so wertvoll waren, dass er gleich mehrere Exemplare bis zu seinem Tod zurückbehielt – wir werden es nicht erfahren. Fraglos ist hingegen, dass Burckhardt sich aktiv dafür entschieden hat, exakt dieses Bildnis von sich zirkulieren zu lassen.¹⁶

Doch es ging Burckhardt nicht nur um das Bild seiner Person, sondern auch um den «Moment», der für sein Geschichtskonzept von herausragender Bedeutung war, denn darin zeigte sich das eigentlich Geschichtliche als das Unabsichtliche und Zufällige, gleichsam im Rücken der Dinge.¹⁷ Der «Schnappschuss» des Schuldirektors bannt exakt einen solchen Moment, der zwar keinen Blick in die Geschichte offenbart, jedoch ein Bild dafür liefert. Man könnte versucht sein, Burckhardts Schritt vom Trottoir herunter mit demjenigen von Neil Armstrong zu vergleichen, der für diesen bekanntlich ja auch ein kleiner war; beiden ist er eine Pose der Inbesitznahme, jenem der alten, diesem der neuen (Mond-)Welt. Ohne diese Analogie auch nur im Entferntesten geahnt zu haben, muss Burckhardt das Potential der Fotografie als eines Geschichtsbildes doch erkannt haben, sodass er sie ein zweites Mal manipulierte. Denn auf der Fotografie, die Burckhardt-Brenner geschossen hatte, war zunächst noch eine zweite Figur zu sehen (*Abb. 7*): ein Mann, in dessen Rücken Burckhardt wenige Sekunden zuvor vorbeigegangen sein musste, steht ganz in sich gekehrt am Gehsteig und würdigt den prominenten Passanten keines Blickes. Diese Figur verteilt die Aufmerksamkeit des Betrachters in ganz anderer Weise als das bekannte Bild, weil dieses alle Blicke auf den Basler Gelehrten zieht und dieses Sujet zugleich zu einem Geschichtsbild werden lässt.

Bezeichnenderweise hat sich in Burckhardts Nachlass von dem Bild mit dem unbeteiligten Zeitgenossen weder ein Abzug, geschweige denn die Glasplatte der Aufnahme erhalten, wie es für andere Fotografien durchaus der Fall ist. Bis auf ihre erste und bis ins Jahr 2018 einzige Veröffentlichung – ausgerechnet in Werner Kaegis auf den Helden zugeschnittener Biographie – wurde dem Bild bisher keinerlei Aufmerksamkeit beigemessen.¹⁸ Von hier hat sie wohl auch den Weg ins Internet gefunden. Der Bildnachweis bei Kaegi verliert sich im Tessin, sodass es keinen verlässlichen Hinweis auf die ursprüngliche Aufnahme gibt.



Doch auch die bei Kaegi publizierte Version mit dem unbeteiligten Zeitgenossen beschneidet die ursprüngliche Aufnahme – hier nun horizontal. Fügt man jedoch beide Versionen zusammen, lässt sich der ursprüngliche Kameraausschnitt der Fotografie rekonstruieren (Abb. 8). Es deutet nichts darauf hin, dass dieser Ausschnitt noch grösser war, auch wenn es natürlich denkbar ist. Fotografiehistorisch gilt es festzuhalten, dass die Aufnahme ihrer Zeit einen Schritt voraus war; denn der weitaus größte Anteil damaliger Porträtfotografie war Studiofotografie. Burckhardt war das aus seiner Passion für Fotografie mit Sicherheit bewusst. Umso deutlicher werden in Umgang, Nutzung und Manipulationen der Aufnahme Burckhardts Absichten und die Konsequenzen seiner eigenen Bildregie sichtbar. Aus einem mehr oder weniger gelungenen Schnappschuss des Rektors der «Schule auf Burg» wurde ein ikonisches Geschichtsbild, als dessen Urheber nur Jacob Burckhardt selbst gelten kann.

Für seine Abbildsammlung erwarb er nicht nur tausende Fotografien, sondern er reflektierte auch die medialen Bedingungen und Herausforderungen der Reproduktionsfotografie für die

Abb. 7
Die beschnittene Fotografie
von Fritz Burckhardt-Brenner
mit dem zweiten Mann auf
der Bordsteinkante.

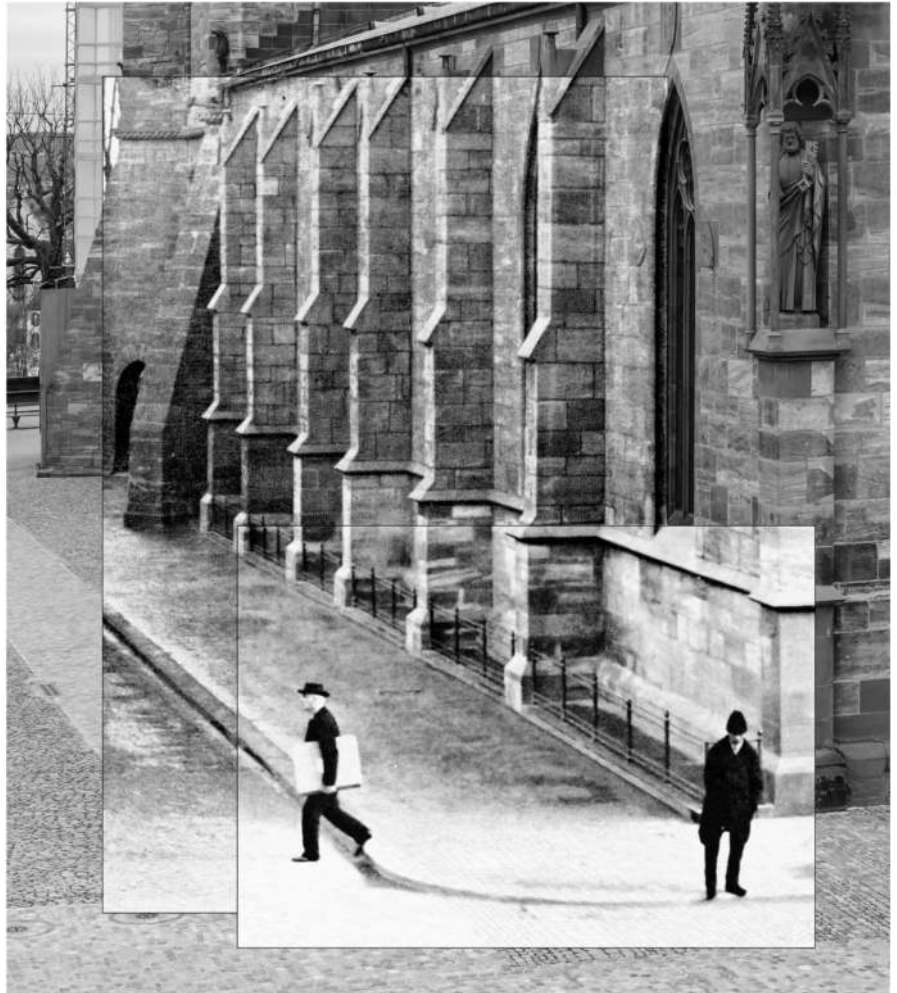


Abb. 8
Rekonstruktion des
ursprünglichen Kamera-
ausschnittes.

Kunstgeschichte. Am 2. Februar 1886 hielt er in der Aula der Universität einen Vortrag mit dem Titel «Format und Bild», in dem er am Rande kurz auf die Fotografie als Reproduktionsmedium von Kunstwerken, namentlich der Malerei zu sprechen kam.¹⁹ Wo Stecher und Verleger, so Burckhardt, sich auf Wunsch von Kunden nach formatgleichen Bildern «eingerichtet, und dabei den Originalen ungescheute Gewalt angethan» haben, dürfte die «Verbreitung der Fotografie solchen Freiheiten hoffentlich ein ewiges Ende machen.» Reproduktionstechnisch mag die Beobachtung zwar zutreffen, denn um eine Fotografie in ein gewünschtes Format zu bringen, muss man das Sujet nicht beschneiden, sondern es reicht vollkommen aus, den Maßstab zu verändern. Doch gleich im nächsten Satz fährt Burckhardt fort: «Nur traue man bloß solchen Photographien, welche den Rahmen mit darstellen. Anderes Unheil stiftet die gewöhnliche Photographie. Oft ist sie gegen die Ränder der Bilder hin nicht gut – etwas zu dunkel – gerathen und man schneidet dieß ab. Oft ist ihr eigener Rand verletzt – man schneidet ihn ab. Oft ist sie nach Stichen gemacht, deren Willkürlichkeiten sie ohne Weiteres theilt. Sicher ist die Integrität des Bildes nur wenn die Photographie den Ansatz des Rahmens, resp. der Einfassung mit enthält.»²⁰ Burckhardt war sich mit anderen Worten vollständig bewusst, dass mit der Fotografie zugleich auch neue und weitreichendere Möglichkeiten der Bildmanipulation einhergingen. So sehr er diese Problematik im Kontext aller Reproduktionsmedien reflektierte, erkannte er in der Fotografie die technologische und kulturelle Dynamisierung, die er insgesamt als Signatur seines Jahrhunderts verstand und skeptisch, ja kritisch beobachtete. Doch die Fotografie hatte für Burckhardt im Sog der Moderne auch etwas Tröstliches, weil sie möglichen Katastrophen und Krisen etwas zu entgegen wusste: eine Zukunft der Erinnerung und Anschauung. So schrieb er 1896 an Heinrich Wölfflin: «Seit der Photographie glaube ich nicht mehr an ein mögliches Verschwinden und Machtloswerden des Großen.»²¹

Zugleich dokumentiert Burckhardts eigener Umgang mit der Fotografie von 1878 eine Einsicht, die als Kern seiner Geschichtskonzeption gelten darf: weder die Geschichtswissenschaft noch das Individuum (und damit auch nicht der Historiker) stehen au-

- 19 Jacob Burckhardt: Format und Bild, in: Maurizio Ghelardi, Susanne Müller (Hgg.): Jacob Burckhardt, Vorträge 1870–1892 [JBW 13], München / Basel 2003, S. 506–516.
- 20 Burckhardt: Format und Bild, S. 506.
- 21 Burckhardt: Briefe X, S. 294.

- 22 Jacob Burckhardt: Geschichte des Revolutionszeitalters, hg. Wolfgang Hardtwig u.a. [JBW 28], München / Basel 2009, S. 8.
- 23 Jacob Burckhardt: Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch, hg. Mikkel Mangold [JBW 4], München / Basel 2018, S. 262.

ßerhalb der Geschichte und sind damit Teil der Dynamik historischen Wandels. In einer für ihn typischen Formulierung hat Burckhardt dies gefasst: «Wir möchten gern die Welle kennen, auf welcher wir im Ozean treiben – allein wir sind diese Welle selbst.»²² Es musste ihm mit anderen Worten bewusst gewesen sein, dass weder seine «billets de visite» noch das von ihm aus dem «Schnappschuss» konstruierte Geschichtsbild nach den strengen Vorgaben, die er selbst für den Umgang mit Reproduktionsmedien forderte, «integre Bilder» waren.

Wie eingangs erwähnt, folgte Burckhardt bei der Konstruktion seiner wissenschaftlichen Persona einem vielfach bewährten Muster, das ihm aus seiner Forschung zur italienischen Renaissance bestens bekannt war. Ohne den (vermeintlichen) Widerspruch von Unabsichtlichkeit des gebannten Bildmoments und Manipulation der Fotografie gänzlich aufzulösen – darum war es Burckhardt prinzipiell gar nicht zuvorderst zu tun, denn häufig genug beschrieben seines Erachtens Ambivalenzen und Widersprüche die Kontingenz historischer Prozesse weit treffender –, bietet sich dadurch ein möglicher Ausweg. Den fünften Abschnitt seiner epochalen Studie zur *Cultur der Renaissance in Italien* von 1860 widmete Burckhardt dem «vollkommenen Gesellschaftsmenschen», den er in Baldassare Castigliones Traktat zum Hofmann idealtypisch entworfen sah.

«Für die Höfe, im Grunde aber noch viel mehr um seiner selber willen bildet sich nun der Cortigiano aus, welchen Castiglione schildert. Es ist eigentlich der gesellschaftliche Idealmensch, wie ihn die Bildung jener Zeit als nothwendige, höchste Blüthe postulirt, und der Hof ist mehr für ihn als er für den Hof bestimmt. Alles wohl erwogen, könnte man einen solchen Menschen an keinem Hofe brauchen, weil er selber Talent und Auftreten eines vollkommenen Fürsten hat und weil seine ruhige, unaffectede Virtuosität in allen äußern und geistigen Dingen ein zu selbständiges Wesen voraussetzt. Die innere Triebkraft, die ihn bewegt, bezieht sich, obwohl es der Autor verhehlt, nicht auf den Fürstendienst, sondern auf die eigene Vollen- dung.»²³

Für diese auf breiter Bildungsgrundlage fußende, aber zugleich nonchalante Virtuosität des Hofmanns hatte Castiglione den Begriff der *sprezzatura* er- und gefunden. Obwohl Burckhardt den Begriff weder zitiert noch heraushebt, war ihm *sprezzatura* die denkbar treffendste Charakterisierung dessen, was den von ihm entworfenen «Renaissancemenschen» ausmachte. Entscheidend hierfür war auch, dass im Begriff selbst die Überschreitung seiner historisch-gesellschaftlichen Verortung bereits angelegt war. Der erste Satz des Kapitels unterstreicht dies; die Höfe der Renaissancefürsten waren für Burckhardt nicht das sozio-politische Ambiente, aus dem der Hofmann hervorging, sondern diese vermochten sich um den Hofmann herum überhaupt erst zu bilden. In dieser Beobachtung spiegelt sich Burckhardts Interesse an aller Geschichte. «Unser Ausgangspunct:», formulierte er in den *Weltgeschichtlichen Betrachtungen*, «vom einzigen bleibenden und für uns möglichen Centrum, vom dulddenden, strebenden und handelnden Menschen wie er ist und immer war und sein wird; daher unsere Betrachtung gewissermaßen pathologisch.»²⁴

Aus der Passion als Sammler von Fotografien und aus seiner Arbeit an der Abbildsammlung war Burckhardt eng mit der «curiosen Welt der Photographie» vertraut.²⁵ Diese umfing die reproduzierten Werke ebenso wie die technologischen Bedingungen des Mediums selbst; die Formulierung verweist auf die fundamentale Bedeutung des Bildes überhaupt für Burckhardts Geschichtsverständnis. Vor diesem Hintergrund werden im «wahren Schnappschuss» vor dem Münster und in der Anekdote zur Porträtfotografie, die die fotografischen Porträts ebenfalls als «gewollte Zufälle» erscheinen lassen, Burckhardts Bemühungen um seine eigene Erscheinung sowie um sein Nachleben im Bild erkennbar. Lässig und ohne dass die hierfür aufgewandte Mühe und Anstrengung sichtbar würde, erscheint Burckhardt als derjenige Mann, als der er der Anekdote zufolge vom städtischen Fotografen nicht erkannt worden war. Anders formuliert, in der Fotografie zeigt sich Burckhardt als Hofmann der Basler Bürgergesellschaft sowie als Fürst der Kultur- und Kunstgeschichte.

24 Jacob Burckhardt: Über das Studium der Geschichte, hg. v. Peter Ganz [JBW 10], München und Basel 2000, S. 134.

25 Burckhardt: Briefe X, S. 275.

Abb. 9
Ikonische Verdichtung: Jacob Burckhardt in den Fotografien von Hans Lendorff und Fritz Burckhardt-Brenner auf dem 1000-Franken-Schein. Gestaltung von Jörg Zintzmeyer.



War bereits die Erinnerung unmittelbar nach Burckhardts Tod vom fotografischen Porträt aus den 1890er-Jahren geprägt, verband Jörg Zintzmeyer 1995 auf dem Tausend-Franken-Schein die beiden bekannten Fotografien zur endgültig stimmigen Erscheinung des Basler Gelehrten (*Abb. 9*) – damit hatte sich, knapp hundert Jahre nach seinem Tod Burckhardts Inszenierung definitiv zum Bild verfestigt, wodurch der Historiker vollends zum Cortegiano wurde. Dies würde Burckhardt wohl mit einem Augenzwinkern quittiert haben. Dass er als Geschichtsbild ausgerechnet den weltweit wertvollsten Geldschein zierte – wohl noch im Jahr seines 200. Geburtstages wird der Schein durch die Ausgabe der neunten Banknotenserie ersetzt werden –, hätte Burckhardt hingegen erheitert als Ironie der Geschichte zur Kenntnis genommen.

Bildnachweise: Abb. 1, 3, 5, 6: Jacob Burckhardt-Stiftung, Basel (Nachlass Jacob Burckhardt, Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 207, 4). – Abb. 2: Kanton Basel-Stadt. – Abb. 4: Historisches Museum Basel, Foto: P. Portne. – Abb. 7: Werner Kaegi: Jacob Burckhardt. Eine Biographie. Bd. IV: Das historische Amt und die späten Reisen, Basel 1967, S. 33. – Abb. 8: Kathrin Schulthess Fotografie, Basel.