

Christine Tauber

Eine »Cultur der Renaissance in Frankreich«?

Jacob Burckhardt vor dem manieristischen Abgrund

Um es gleich vorwegzunehmen: Die Hoffnung, aus Burckhardts Œuvre ein paralleles kulturelles Paradigma zur »Cultur der Renaissance in Italien« für seine Sicht auf Frankreich im 15. und 16. Jahrhundert zu destillieren, erfüllt sich nicht. Zu stark ist seine südliche Prägung, zu übermächtig das politische wie künstlerische »Modell Italien«, als dass Kunst und Kultur nördlich der Alpen sich damit messen oder überhaupt nur Anspruch auf eine gesonderte Behandlung erheben könnten. Das, was Maurizio Ghelardi für Burckhardts Urteil über Holbein herausgearbeitet hat, trifft ebenso auf die französische Renaissance zu: »[Die Renaissance des Nordens] wird, anders als die italienische, weder als Epoche noch als Konzept eigenständig thematisiert, sondern sozusagen durch den Kontrast definiert.«¹

Hier soll der Versuch unternommen werden, etwas genauer die Burckhardtsche Argumentation nachzuvollziehen, warum es keine »Cultur der Renaissance in Frankreich« gegeben hat, ja in seiner Sicht der Dinge nicht geben konnte. Ich konzentriere mich in der Sichtung und Analyse des Materials hierbei auf die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts (mit einigen wenigen Blicken nach vorne und zurück), die Zeitspanne also, die sich mit der Regierungszeit desjenigen französischen Königs deckt, der im nationalen Gedächtnis Frankreichs wie kein anderer einerseits mit der Vorstellung nationaler Zentralisierung, andererseits mit der des Prototyps eines prunkvollen und kunstsinnigen Renaissancefürsten verbunden ist: die Regentschaft von François, Premier de ce nom.² Gerade an Burckhardts Sicht auf diesen macht- wie kunstpolitisch höchst ambitionierten König, der Kunst zu politischer Überlegenheitsdemonstration in einer Art »manieristischem« Politikstil der raffinierten Ordnungsstörung, der Ironisierung und des Taktierens genutzt hat, lässt sich erneut die Frage nach dem Zusammenhang von politischen und künstlerischen Phänomenen stellen. Andererseits ist die Herrschaftspraxis und Kunstförderung von François I^{er} ein hervorragender Prüfstein, um einmal mehr einer Frage nachzugehen, die die Burckhardt-Forschung seit längerem umtreibt: derjenigen nach einer potenziellen Interdependenz von Kunst und

1 Maurizio Ghelardi, Jacob Burckhardt, Holbein e il Rinascimento del nord, in: ders. / Max Seidel (Hg.), Jacob Burckhardt. Atti del Convegno, Florenz 2002, S. 115–146, S. 115.

2 Hierzu und zum folgenden: Christine Tauber, Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François I^{er}, Berlin 2009.

Kultur. Ebenso wie der französische König in seiner Rolle als Kunstauftraggeber und Sammler auf die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts subtilste und »modernste« Kunstrichtung setzte, zeichnete sich – strukturell parallel – sein Herrschaftskonzept (gerade im Vergleich zu dem Karls V. oder Heinrichs VIII.) durch Modernität aus. Die Herrschaftspraxis des französischen Königs wie sein spezifischer Umgang mit manieristischer Kunst kann als Modellfall (früh)moderner Politik gelten. Er bediente sich einer hochintellektualisierten Form der Machtausübung, die gerade an ihrer zugespitzten Hermetik und ihrem arkanen Charakter realpolitisch scheiterte.

Sein Einsatz von Kunst zu Herrschaftszwecken und sein Anspruch, mit künstlerischen Mitteln Politik und damit *in the long run* Geschichte zu machen, könnte den Interpreten zu dem Schluss verleiten, dass sich das von Burckhardt in der »Cultur der Renaissance in Italien« postulierte Modernitätsparadigma eigentlich erst auf französischem Boden richtig entfaltet: Fontainebleau wäre dann die Reinform des »Staates als Kunstwerk«, denn dort schuf der französische König ein Reich mit künstlerischen Mitteln, über das er – da künstlich unter idealtypischen Voraussetzungen von Exilkünstlern hervorgebracht – jederzeit im Sinne der Deutungshoheit als Herrschaftsakt verfügen konnte. Auch die Tatsache, dass sein Herrschaftsantritt vom Ruch der Illegitimität begleitet war und daher kompensatorisch von hypertrophem Zeicheneinsatz und einer Legitimität herbeizwingen wollenden Ikonographie flankiert wurde, stellt Vergleichbarkeiten mit Burckhardts Beschreibung der italienischen »Kleintyrannen« des 14. Jahrhunderts her – ebenso wie seine Praxis der Künstlerrekrutierung in Patronageverhältnissen, in denen das »Geistesaristokratentum« der geförderten Künstler offensiv anerkannt wurde: »Die Illegitimität, von dauernden Gefahren umschwebt, vereinsamt den Herrscher; das ehrenvollste Bündnis, welches er nur irgend schließen kann, ist das mit der höhern geistigen Begabung, ohne Rücksicht auf die Herkunft.«³

Wieso der italienische Fall trotz Burckhardts Kritik an der Modernität dieser Politikultur seine ganze Sympathie beanspruchen durfte, während die französische Renaissance in kultureller wie in künstlerischer Hinsicht bei ihm auf drastischste Ablehnung stieß, soll im Folgenden untersucht werden.

I. Frankreich als Anti-Italien: Nation, Politik, Kultur

In seinem Vortrag über »Calvin und den Calvinismus«⁴ von 1863/64 spricht Burckhardt abschätzig von der »Futilität und Weltlichkeit« der französischen Könige seit François I^{er}. Letzterer erscheint ihm dann in »Über das Studium

³ Jacob Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Basel 1860, S. 6.

⁴ Hierzu: Christine Tauber, *Glaubensterrorismus, Jakobinertum und emotionale Geschichtsschreibung. Calvin und der Calvinismus in Burckhardts Vorlesung *Neuere Geschichte**, in: Urs

der Geschichte« allenfalls als Vorläufer des perhorreszierten »Ungethüms« Ludwig XIV. behandelungswürdig:

Frühste Vollendung des modernen Staates bei Ludwig XIV. und seinen Nachahmern, mit höchster und stark geübter Zwangsmacht fast über alle Zweige der Cultur. Eigentlich schon eine gewaltsame Restauration gegen den wahren Geist der Zeiten, der seit dem XVI. Jahrhundert auf politische und intellectuelle Freiheit hinauszudrängen schien. Entstanden durch das Bündniß besonders des französischen Königthums mit den Begriffen des römischen Rechts (seit Philippe le Bel) und mit den Begriffen der Renaissance (bald democratische Utopie, bald Absolutismus), mit der französischen Neigung für Gleichförmigkeit, mit der Gleichgültigkeit gegen Bevormundung und mit der Vorliebe zu einer Allianz mit der Kirche. – Dieß Ungethüm Louis XIV, mehr mongolisch als Abendländisch, wäre im Mittelalter excommunicirt worden; jetzt konnte es sich als alleinberechtigt und Alleineigenthümer von Leibern und Seelen geberden.⁵

Die politische Geschichte Frankreichs in der Renaissance wird so zur Vorgeschichte des modernen absolutistischen Zentralstaates, der ein Machtstaat und damit in Burckhardts Augen per se »böse« ist.⁶ Diese Grundannahme bestimmt auch seine Vorlesungen zur Neueren Geschichte, die er zwischen 1859 und 1885 mehr als zehnmal hielt und deren Material er sukzessive zu zwei riesigen Konvoluten von je 1000 beidseitig beschriebenen Manuskriptblättern ausweitete. Die gleich zu Beginn exponierte Hauptthese lautete dort: Die »Hauptschöpfung der neuern Geschichte« sei »der Großstaat«, »der centralisirte moderne Staat, welcher damals vor Allem *Macht* begehrt« – und dann folgt die eindeutige Etikettierung für ein solches Phänomen im Randzusatz: »(Absolutismus)«. ⁷ Diese neue Form der Staatsmacht, »vorgebildet auch in Frankreich«, manifestiere sich im europäischen Kräftespiel in Form »große[r] nationale[r] Gegensätze«, ⁸ die in einer dialektischen Wendung nach innen

Breitenstein u. a. (Hg.), »Die Unerschöpflichkeit der Quellen«. Burckhardt neu ediert – Burckhardt neu entdeckt, Basel 2007, S. 273–291.

5 Jacob Burckhardt, Über das Studium der Geschichte. Mit dem Text der »Weltgeschichtlichen Betrachtungen« in der Fassung von 1905. Aus dem Nachlaß hg. v. Peter Ganz, in: Jacob Burckhardt Werke. Kritische Gesamtausgabe Bd. 10, München 2000, S. 129–636, S. 202.

6 Burckhardt, Über das Studium der Geschichte, S. 205: »Und nun ist die Macht an sich böse, gleichviel wer sie ausübe. Sie ist kein Beharren, sondern eine Gier und eo ipso unerfüllbar, daher in sich unglücklich und muß Andere unglücklich machen.« Vgl. Dieter Jähnig, Jacob Burckhardts Gedanke des ökumenischen Maßstabs, in: Hans R. Guggisberg (Hg.), Umgang mit Jacob Burckhardt. Zwölf Studien, Basel 1994, S. 263–281, hier S. 271 ff.

7 Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 207, 139, fol. 7. Diese Zitierweise der Paginierung des Vorlesungsmaterials zur Neueren Geschichte (Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 207, 138 und 139) orientiert sich am derzeitigen, noch ungeordneten Zustand der bislang unedierten Bestände. Bei dieser Nummerierung handelt es sich um eine arbiträre, die die Blätter in ihrer jetzigen (Un-)Ordnung einfach durchzählt. Bei der in Arbeit befindlichen Edition (JBW Bd. 26, hg. v. Patrick Bahners / Hans Berner / Christine Tauber) wird eine abweichende Neupaginierung notwendig werden.

8 Ebd.

gerade zur unterschiedlichen »nationalen Durchbildung« der jeweiligen Staaten führten. Insbesondere in der Kontroverse Habsburg versus Valois – »beide mit ererbtem fürchterlichem Programm«⁹ – spitze sich das Ringen um die europäische Vormachtstellung zu. In diesem Kontext konnte die Behandlung der Politik von François I^{er} nicht unterbleiben.

An dieser Stelle ist für die Beantwortung unserer Frage nach der spezifischen Differenz in der kulturellen Entwicklung ein vergleichender Blick auf Italien und Frankreich unabdingbar, zumal unter dem Aspekt der politischen Verfasstheit und der daraus resultierenden Impulse für die Entstehung eines Kulturphänomens wie der Renaissance. Denn, wie Wolfgang Hardtwig zu Recht betont hat, die Ausgangsbedingungen sind in beiden Fällen ähnlich: Auch die Kultur der Renaissance in Italien basiert in Burckhardts Darstellung auf einem sich zunehmend modernisierenden Staatsverständnis, aus dem ein »Staatshandeln von singulärer Amoralität«¹⁰ resultiert. In seiner partikularen Agglomeration einer Vielzahl höfisch strukturierter Mittel-, Klein- und Kleinstterritorien war das italienische Staatengelbe Burckhardt als Helvetier sicher per se sympathischer als der französische Zentralstaat. Dennoch charakterisiert er auch diesen Staatskörper als einen auf zweckrationaler Kalkulation beruhenden, maschinengleichen, zynisch-machiavellistisch gelenkten Leviathan,¹¹ der ganz dem jeweiligen individuellen Machtstreben des Kleintyrannen oder regierenden Fürsten überlassen ist. Denn die regulierenden Zentralgewalten von Imperium und Sacerdotium hätten ihren moral- und handlungsnormierenden Auftrag aufgegeben, was im Ergebnis zu moderner Machtpolitik in Reinform führe: »Das rationale Kalkül von Herrschaftsaneignung und Herrschaftserhaltung durchbricht die Kontrolle sittlicher Normen und Motive wie christliches Amtsethos und Fürsorgebedürfnis«. ¹² Paradoxerweise entfaltet sich nun gerade auf der Basis dieses Vakuums und geradezu befördert von den Auswüchsen moderner – mit Burckhardt zu sprechen »entfesselter« – Subjektivität die kulturelle Blüte der italienischen Renaissance. Unter anderem mag in Frankreich die Tatsache der starken Zentralisierung und Zentrierung im präabsolutistischen Staatsgefüge¹³ kulturhemmend gewirkt haben, da in Burckhardts Darstellung die Kunst in Italien gerade durch das ständige Konkurrenzverhältnis zwischen den einzelnen

9 PA 207, 138, fol. 13.

10 Wolfgang Hardtwig, Jacob Burckhardt (1818–97). Die Kultur der Renaissance in Italien, in: Volker Reinhardt (Hg.), Hauptwerke der Geschichtsschreibung, Stuttgart 1997, S. 74–78, S. 75.

11 Vgl. den aufschlußreichen Vergleich zwischen Machiavellis »Principe« und der französisch-nationalistischen Schrift des Claude de Seyssel, »La grant monarchie de France« von 1519, PA 207, 138, fol. 218: »Merkwürdiges Gegenbild des fast gleichzeitigen Principe. Seyssel (Savoyarde von Geburt?) war damals Bischof von Marseille und schreibt mit großem Freimut. Aber der Principe schildert ein Scheinbild während Seyssel das concrete Frankreich vor sich hat.«

12 Hardtwig, S. 75.

13 Vgl. PA 207, 138, fol. 13, wo von der »ungeheure[n] innere[n] Cohärenz« und der »Allmacht des Königthums« die Rede ist.

Höfen und »Kleintyrannien« gefördert wurde. Und das Verdikt über eine Zentralgewalt wie die französische Monarchie, die potenziell durchaus noch über ein gewaltiges Normierungspotential verfügt hätte, dieses aber nicht nutzte, da sie der Dekadenz, dem Luxus und dem lockeren Lebenswandel als Kehrseiten der Modernisierung verfallen war, dieses Verdikt musste zwangsläufig besonders scharf ausfallen, da ein solch unverantwortliches Verhalten eines politischen Handlungsträgers in Burckhardts Augen moralisch inakzeptabel war. In beiden Fällen – in seiner Beschreibung des italienischen und des französischen frühneuzeitlichen Staates – leistet Burckhardt »einen zentralen Beitrag zu einer Strukturanalyse der Moderne«,¹⁴ die schonungslos deren menschenverachtende Dynamik aufzeigt. Nur im italienischen Fall gelingt es der Kultur, diese Dynamik in ein fruchtbringendes Potenzial umzuwandeln, das dann Italien paradoxerweise im 19. Jahrhundert gerade zu einem musealen Fluchtort für Modernitätsmüde avancieren ließ, da sich dort die quasi-göttlichen Hervorbringungen der italienischen Kunst des Quattro- und Cinquecento in situ konserviert hatten. Frankreich dagegen ist für Burckhardt nur im gänzlich kulturpessimistisch-negativen Sinne modern.

Der Antisystematiker Burckhardt erlaubt sich an dieser Stelle eine seiner berühmten methodischen Inkonsistenzen: In seinen Äußerungen zu Frankreich und zur französischen Kunst scheint er einen wie auch immer gearteten Zusammenhang zwischen politischer Verfasstheit sowie modernem Staatsdenken und Kunstproduktion zu supponieren, eine Art negativer Rückkopplung der durch Zentralismus und Machtstreben verkommenen französischen Politik auf die Kunst, obgleich er bekanntlich nie einen klar konturierten Nationenbegriff entwickelt hat. Ebenso wenig hat er sich eindeutig dazu geäußert, wie man sich die Einwirkung von Nation und Volk auf die Kunstproduktion eines Landes vorzustellen habe. »Volk und Nation als Bedingungen von Kunst sind ihm wichtig und suspekt zugleich«¹⁵ – wie Wilhelm Schlink zu Recht konstatiert hat. Das Konzept der Nation war ihm von Grund auf verdächtig, nicht einmal im »Studium der Geschichte« findet es einen systematischen Platz im Rahmen der Staatsbildungsprozesse.¹⁶ Erneut auf die Zeit Ludwigs XIV. bezogen, heißt es dort beispielsweise:

14 Hardtwig, S. 77.

15 Vgl. Wilhelm Schlink, »Der Charakter ganzer Nationen in den Künsten«. Jacob Burckhardt über das Verhältnis von Volk und Nation zur Kunst, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 53 (1996), S. 307–312, S. 308: »Ein konsistentes System von Bedingungen der Kunst kann aus einer so widersprüchlichen Grundüberzeugung nicht entwickelt werden. Insoweit ist das, was Burckhardt zu unserem Thema zu sagen hat, nur ein Bündel immer neu ansetzender Aperçus, die nie zu einer Theorie der Bedingtheit von Kunst durch Volk und Nation konvergieren.«

16 Ebd., S. 311. – Dort auch der erste Teil des Zitats aus »Über das Studium der Geschichte«, S. 160 f.: »Folgende Fragen sollen nur so viel Licht geben, daß man sehe was für ein Abgrund vor uns liegt. Wie wird ein Volk zum Volk? und wie zum Staat? welches sind die Geburtscrien? Wo liegt die Grenze der politischen Entwicklung, von welcher an wir von einem Staat sprechen können? [...] Was für Kunde geht etwa aus dem Nationalcharacter in Betreff der Anfänge des

Diesem allen gegenüber behauptet sich einstweilen gewaltsam das Gewaltstaatsthum und Herrscherthum mit Hilfe seiner Tradition und seinen aufgesammelten Machtmitteln, und baut auf die Gewöhnung. Dieser dynastische Centralwille ist und bleibt etwas ganz anderes als der mittlere Gesamtwille der Nationen sein würde; indem er die Machtansammlung in einem ganz andern Sinne versteht.¹⁷

An den Stellen, an denen Burckhardt den Begriff der »Nation« dennoch verwendet, changiert dessen Bedeutung von Fall zu Fall: Bisweilen scheint er ihn in Anknüpfung an die mittelalterlichen Nationes der Universitäten und an humanistische Konzepte im Sinne einer freien Korporation zu benutzen. Doch eine strikte Definition, wie sich Staatsbildung und Nationenbildung bzw. die Ausprägung eines spezifischen Nationalcharakters oder des Nationalismus, den er Frankreich zum Vorwurf macht, zueinander verhalten, sucht man bei ihm vergebens. Angesichts seines stark negativ geprägten Urteils über den französischen Nationalstaat drängt sich hier die Frage auf, ob ein böser Staat überhaupt gute Kunst hervorbringen könne. In Burckhardts spätklassizistischem und platonischem ästhetischen Wertekanon ist ein Auseinanderfallen von gut und schön bekanntlich nicht vorgesehen. Und eine Kunstförderung, die despotisch von oben das dekretiert, was ihren vordergründigen Bedürfnissen entspricht, und sich nach Belieben diejenige Kunst einkauft, die ihr zusagt, kann niemals – so Burckhardts feste Überzeugung – wahre Kunstgedanken hervorbringen. Eine gewisse systematische Inkohärenz zeigt sich – wie so oft bei Burckhardt, wenn seine Vorlieben und Emotionen das Urteil einfärben – darin, dass er erstaunlicherweise in der »Cultur der Renaissance« den Kleintyrannen durchaus die Fähigkeit konzidiert, gute Kunst zu fördern, und er sich eines gewissen Faszinosums durch diese ruchlosen Ästhetiker und Kunstfreunde nicht erwehren kann.

II. Historiographie der Invektive: François I^{er} in der »Neueren Geschichte«

Eine erste Sichtung des schier unüberblickbaren Materialberges, den Burckhardt für seine Vorlesung zur Neueren Geschichte angehäuft hat, gibt erstaunliche Einsichten im Hinblick auf das allgemein verbreitete Bild von Burckhardt als einem Kulturhistoriker, der den Faktenschutt verachtete. In der am 21. 10. 1880 neu formulierten Einleitung zur Vorlesung schreibt er – in Abgrenzung zur nationalistisch engagierten deutschen Historiographie: »Wir

Staates hervor? jedenfalls nur eine sehr bedingte, da er nur in einer unbestimmbaren Quote aus ursprünglicher Anlage besteht, sonst aber aus aufsummirter Vergangenheit, als Consequenz von Erlebnissen. Der Nationalcharacter entsteht zum Theil erst durch die nachherigen Schicksale des Staates und Volkes.«

17 Burckhardt, Über das Studium der Geschichte, S. 204.

haben einfach die verschiedenen Kräfte, wie sie neben und nach einander auftraten, zu constatieren und objectiv zu schildern.«¹⁸ Diesem selbstgesetzten Imperativ zur »objectiven Taxation« bleibt er zumindest über weite Strecken treu: Viele Blätter des Konvoluts entsprechen schlimmsten Vorurteilen gegenüber langweiligem Geschichtsunterricht, in dem Herrscherhäuser endlose Eheallianzen schmieden, man den feinsten Verästelungen fürstlicher Genealogien nachspürt und politische Geschichte von großen Männern in bedeutenden Schlachten entschieden wird.¹⁹ Gerechterweise muss allerdings hier einmal mehr darauf hingewiesen werden, dass die vorbereitenden Notizen für die Vorlesungen Burckhardts keine direkten Rückschlüsse darauf zulassen, was die Hörer wirklich zu hören bekamen. Erst in der Umsetzung, in der synthetisierenden und kontrahierenden Gesamtschau während des mündlichen Vortrags, mag Burckhardt zu seinen so typischen gedrängten Dicta und abbreviaturartigen Charakterisierungen vorgedrungen sein.

Einen gewissen Eindruck hiervon vermittelt sein Umgang mit den Quellen im Vorlesungsmaterial. Immer wieder setzt er pointiert einzelne Sachverhalte geradezu anekdotisch ein, um eine charakteristische Struktur freizulegen und das Typische einer historischen Konstellation herauszuarbeiten.²⁰ So wird der französische König auf seinem zweiten Italienfeldzug durch den Satz »Franz that sich in einer Villa götlich«²¹ schlagend als Genussmensch charakterisiert, während seine Soldaten derweil ihr Leben für ihn aufs Spiel setzen. Burckhardt malt Miniaturporträts der Hauptakteure, die oft allein durch ein Adjektiv eine überraschende Wendung erhalten. Über François I^{er} heißt es: »Seine glänzende Persönlichkeit. Er fühlt sich als besonderes Oberhaupt des Adels; sein höchst ausgedehntes Protectorat. Ritterliche Übungen«²² – und dann der vernichtende Randzusatz: »Louis XII hatte von ihm gesagt: ce gros garçon gâtera tout.«²³ Insbesondere diese Randzusätze, die im Laufe der Jahre immer

18 PA 207, 139, fol. 10.

19 Ernst Schulin hat zu Recht darauf verwiesen, dass Burckhardt zwar seine Vorlesungsnotizen zur Antiken und zur Mittelalterlichen Geschichte einer kulturhistorischen Neuordnung unterzogen habe, nicht aber die Konvolute zur Neueren Geschichte; vgl. ders., *Zeitgemäße Historie um 1870. Zu Nietzsche, Burckhardt und zum »Historismus«*, in: *Historische Zeitschrift* 281 (2005), S. 33–58, S. 46.

20 Vgl. Peter Ganz, *Jacob Burckhardts Kultur der Renaissance in Italien: Handwerk und Methode*, in: *Guggisberg*, S. 37–78, S. 70. Ganz betont zutreffend (ebd., S. 73), dass der kulturhistorische Ansatz bei Burckhardt ein genuin strukturanalytischer ist.

21 PA 207, 138, fol. 25.

22 Ähnlich Ranke, wenn auch mit deutlich positiveren Akzenten, in seiner *Französischen Geschichte*: »Franz I. liebte den Genuß. Glänzend in der ihm angeborenen Würde, von dem Volk angebetet, herrlich und in Freuden wollte er seine Tage zubringen, in einer ununterbrochenen, raschen, vollen Bewegung aller Lebenskräfte: aber zugleich hatte er eine große Sache durchzuführen und widmete sich ihr. [...] Er lebte, dachte und fühlte, wie sein Volk; sein Glückswechsel, seine Gefahren und Verluste, sowie seine guten Erfolge waren die der Nation« (Leopold von Ranke, *Französische Geschichte* vornehmlich im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert, München 1924, Bd. 1, S. 110).

23 PA 207, 138, fol. 215.

dichter werden, sind häufig wahre Fundgruben für prägnant-ingedampfte Kürzest-Urteile und scheinen gerade aufgrund ihrer marginalen Lage im Textgefüge einen randständig-kommentierenden Raum der Narrenfreiheit zu eröffnen (darin den marginalen Illustrationen grotesken oder erotischen Inhalts in mittelalterlichen Handschriften durchaus vergleichbar), von dem aus kritische Pfeile auf den Haupttext abgeschossen werden können. Dort heißt es dann: »Franz ist ein Centrum und Carl [V.] eine Peripherie«²⁴ oder auch »Franz I. verfault während Carl V. ausreift.«²⁵

Peter Ganz hat in einem unveröffentlichten Vortrag über »Jacob Burckhardt und die französische Historiographie« plastisch herausgearbeitet, wie viel Burckhardt gerade stilistisch und erzähltechnisch der französischsprachigen Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts verdankt.²⁶ So bezieht er sich in seinen Vorlesungsnotizen nicht nur ständig auf Henri Martins »Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789« (14 Bde., EA Paris 1840–59), sondern vor allem auf den Altmeister der belebenden Geschichtserzählung, auf Jules Michelet und seine »Histoire de France«.²⁷ Doch Burckhardts ausgeprägte Lust am Histörchen, am historischen Klatsch²⁸ und an Mantel- und Degengeschichten lassen ihn darüber hinaus zu einer Quelle greifen, die heutzutage in ihrem Authentizitätsgrad gerade für die Zeit von François I^{er} sehr skeptisch beurteilt wird – zu den »Mémoires« und den »Vies des hommes illustres et grands capitaines françois« des galanten Mannes von Welt und Frauenfreundes Brantôme.

Der Impetus des Mit-Leben-Lassens, der für Burckhardt eine gelungene Geschichtsschreibung auszeichnet,²⁹ steigert sich an vielen Stellen der Notizen zu einer wahren *compassio* – so, als werde hier das vielzitierte Strukturprinzip historiographischen Interesses am »dulddenden, strebenden und handelnden Menschen wie er ist und immer war und sein wird«³⁰ aus dem »Studium der

24 Ebd., fol. 13.

25 Ebd., fol. 98.

26 Vgl. hierzu auch überblicksartig Niklaus Röthlin, Burckhardts Stellung in der Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts, in: Guggisberg, S. 117–134.

27 Von Michelet stammt sicherlich auch Burckhardts skeptische Einschätzung der Rolle der Mutter des Königs, Louise de Savoye; zu Burckhardt und Michelet vgl. auch: Jo Tollebeek, »Renaissance« and »Fossilization«: Michelet, Burckhardt, and Huizinga, in: Renaissance Studies 15 (2001), S. 354–366.

28 Eine dem Basler »an sich« nicht ungeläufige Eigenschaft... Im sog. »Alten Schema« des »Studiums« titulierte Burckhardt diese Lust am Pikanten nobilitierend als einen »Sinn für das Interessante«, über den der Historiograph verfügen sollte (Jacob Burckhardt, Über das Studium der Geschichte. Der Text der »Weltgeschichtlichen Betrachtungen« auf Grund der Vorarbeiten von Ernst Ziegler nach den Hss. hg. v. Peter Ganz, München 1982, S. 108).

29 Burckhardts Methode der Verlebendigung von Vergangenheit im Erzählen steht damit dezidiert einer Geschichtsschreibung der abstrakten Konzepte und Begriffe entgegen; vgl. Peter Ganz, Jacob Burckhardt: Wissenschaft – Geschichte – Literatur, in: Guggisberg, S. 11–35, S. 31: »Burckhardt versucht nicht, seine Gedanken in abstrakte Begriffe zu fassen, aber seine Bilder sind nicht nur anschaulich, sondern auch präzise und unmißverständlich.«

30 Burckhardt, Über das Studium der Geschichte, S. 134.

Geschichte« anhand von Einzelbeispielen durchgespielt. Die allzu große sympathetische Einfühlung im Mit-Leiden wird bisweilen durch Sarkasmus ob der unleugbaren menschlichen Miserabilität kaschiert. Doch zumeist betreibt Burckhardt eine Geschichtsschreibung der großen Emotionen und ein wenig auch der Sentimentalitäten (die damit seinem Kunsturteil in nichts nachsteht). Wo auch immer man in die Notizen blickt, wird gehasst, vergiftet, verraten, gemordet, getrauert, gewütet, massacrirt und mit besonderer Begeisterung und Ausführlichkeit gestorben, und zwar »vor Kummer«, ³¹ gebrochen, verbittert, »unter Thränen der ihn umgebenden Feinde«, ³² so der *Chevalier sans peur et sans reproche*, Bayard, »vor Freuden« über die Einnahme Mailands, wie Leo X., ³³ an »Gift oder Wassersucht, oder in der Blüthe seiner Jahre desja vieux, las et cassé de la quantité du poids des victoires«, erst 36jährig« wie Pescara ³⁴ – und gemeinhin mit berühmten letzten Worten auf den Lippen. Unvergesslich beispielsweise in dieser Hinsicht das Ende Karls V. ³⁵ auf fol. 169 der Vorlesungsnotizen:

Am Südadhang der Bergkette von Estremadura in reizendem Thal, von Castanienwäldern umgeben, gegen die rauhen Winde geschützt, einige Meilen von Plasencia. Neben dem Hieronymiterkloster war ein Haus für ihn erbaut. Zahlreiche Dienerschaft; auch hier Übermaß im Tafelgenuß; abgesehen vom daherigen Schaden stärkte sonst das Clima der Gegend seine Gesundheit. Bis in die letzten Tage wechselten Genuß und Siechthum. [...] Wenige Wochen vor seinem Ende sprach er seine Reue darüber aus, daß er Luthern das Geleit gehalten und den Erzketzer nicht sogleich verbrannt habe. Mitte August 1558 kam die Gicht wieder und dazu Fieber; Ende August war er hoffnungslos. Die Geschichte von den Exequien bei Lebzeiten, ja sogar daß er sich schon in seinen Sarg gelegt, ist nicht gut genug bezeugt und könnte in den betreffenden Tagen (da viele Briefe erhalten sind die nichts davon melden und gar keinen Raum dafür übrig lassen) in keinem Fall geschehen sein. [...] 19. September seine letzte Oelung. Sein Wort: Herr in deine Hände habe ich deine Kirche empfohlen. – 21. September der Tod, umgeben von geistlichen und weltlichen Freunden. Der Erzbischof (Carranza?) v. Toledo intonirte das de profundis; Carl ergriff mit der rechten Hand die brennende Kerze, mit der Linken drückte er das Crucifix an die Lippen welches einst den Todeskampf seiner Gattin begleitet hatte. Die Gebete der Umgebung dauerten fort; sein letztes Wort: Jesus! –

Die letzten Worte von François I^{er} hingegen waren ihm offenbar nicht überlieferungswürdig. Die glänzende Persönlichkeit dieses Königs scheint Burckhardt wenig beeindruckt zu haben – er hatte für ihn bestenfalls etwas Schillerndes. In seinem gesamten Briefwechsel erwähnt er ihn genau zwei-

31 PA 207, 138, fol. 14.

32 Ebd., fol. 23.

33 Ebd., fol. 40.

34 Ebd., fol. 27.

35 Im Randzusatz nennt Burckhardt als Quelle Wilhelm Maurenbrechers Studien und Skizzen zur Reformationszeit (Leipzig 1874).

mal.³⁶ Kaegis monumentale Biographie erachtet Fontainebleau nur einer einzigen Erwähnung für würdig – ein zweiter Registereintrag hat keine inhaltliche Entsprechung auf der genannten Seite.³⁷ Burckhardt selbst hat diese Lieblingsresidenz von François I^{er} – zugleich Kernstück von dessen herrscherlicher Selbstdarstellung – wohl nie besucht.

Und die Gesamtcharakteristik der monarchischen Politik im Frankreich der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und insbesondere der spezifischen Herrschaftspraxis von François I^{er} fällt wenig schmeichelhaft aus: Der französische König ist ein modern-skrupelloser Taktierer, ein egoistisches Muttersöhnchen und ein notorischer Frauenheld, der die Regierungsgeschäfte hinter seinen galanten Abenteuern zurückstellt, wie es erneut in einem boshaften Randzusatz heißt: »Alexandre voit les femmes quand il n'y a point d'affaires, François voit les affaires quand il n'a plus de femmes (Tavannes)«. ³⁸ Er lebt – ständig verschuldet – in einer »falschen Stellung«; ³⁹ er suspendiert sich verräterisch und vertragsbrüchig von jeder Wahrhaftigkeit und Glaubwürdigkeit; kalkuliert machiavellistisch seine Erfolgchancen im Machtkampf; wechselt in Ermangelung eines ausgeprägten Ehrgefühls beliebig die Fronten und die Bündnispartner (bis hin zum Bündnis mit den Osmanen). Hierüber urteilt Burckhardt vernichtend: »Franz I. und Heinrich II. sind mit Schuld an jedem ausgemordeten und verbrannten Dorf der abendländischen Christenheit und Cultur«. ⁴⁰ Der Franzose nutze die Mittel der Diplomatie seiner Zeit zynisch, ohne an ihre Wirksamkeit und Verlässlichkeit zu glauben. In den Glaubensstreitigkeiten mit den Protestanten bezieht er erst dann eine eindeutige Stellung, als es seinen innenpolitischen Zielen nützt – um sie dann mit unerbittlicher Härte zu verfolgen. Die Modernität dieser politischen Praxis wird von Burckhardt durchaus konzediert, aber eben moralisch verurteilt.

Zugleich ist François I^{er} die Inkarnation des höfisch-geselligen, modebewussten und affektierten französischen Geistes – ein wahrer »galland« in den von Burckhardt genüsslich kolportierten Worten des François de Guise.⁴¹ Auch die bis heute in Bezug auf die Kunstförderung des französischen Königs durch die Forschung geisternde Kompensationsthese⁴² – die Behauptung also,

36 Jacob Burckhardt, Briefe, hg. v. Max Burckhardt, Bd. X, Basel 1994, S. 32.

37 Werner Kaegi, Jacob Burckhardt. Eine Biographie, Basel 1982, Bd. VII, S. 275; erst die kriminalistische Überlegung, dass es sich beim Seitenverweis auf Bd. VI, S. 369 um einen Zahlen dreher handeln könnte, führt schließlich zur S. 396 mit der dortigen zweiten Nennung von Fontainebleau.

38 PA 207, 138, fol. 98.

39 Ebd., fol. 46.

40 Ebd., fol. 39.

41 Ebd., fol. 126.

42 Vgl. z. B. die Einleitung von Marc Fumaroli zu Anne-Marie Lecoq, François I^{er} imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française, Paris 1987, S. 9: »Plus tard, après le désastre de Pavie et l'humiliante résidence forcée du roi à Madrid, autre coup d'état: François I^{er}, faute d'avoir pu se tailler un royaume tout à lui en Italie, importe l'Italie à Fontainebleau et fait de

der französische König habe sein machtpolitisches Scheitern nach der Schlacht von Pavia 1525 durch Kunstförderung zu kompensieren gesucht –, wird hier erstmals und bereits als Kompensation für die misslungene Kaiser kandidatur 1519 aufgebracht: »Franz, schon ziemlich fertig und resignirt, baut sich Chambord.«⁴³ Und in den Materialien zum »Sammler« aus den »Beiträgen zur Kunstgeschichte« heißt es:

Man weiß, wie König Franz I. bei seinen Kriegen mit Carl V. allmählig auf Italien, wenigstens auf jedes sichere Wohnen daselbst verzichten mußte, und wie er sich dann in Fontainebleau und den Loireschlössern ein künstliches Italien schuf durch Herbeiziehung italienischer Meister und Ankäufe von Kunstwerken.⁴⁴

Diese kompensatorische Vorstellung basiert wohl auf Burckhardts Überzeugung, dass im Zentralstaat der kulturelle Faktor generell dem Machtstreben untergeordnet werde. Entsprechend heißt es im »Studium«:

Allein in erster Linie will die Nation (scheinbar oder wirklich) vor Allem Macht; das kleinstaatliche Dasein wird wie eine bisherige Schande perhorrescirt, alle Thätigkeit für dasselbe genügt den treibenden Individuen nicht; man will nur zu etwas Großem gehören und verräth damit deutlich, daß die Macht das erste, die Cultur höchstens ein ganz secundäres Ziel ist.⁴⁵

III. Eitle Mode und reine Kulisse: Die Kunst der Renaissance in Frankreich

Über diesen Hinweis auf Chambord hinaus, der allein in politikgeschichtlicher Absicht erfolgt, spielt bildende Kunst als kulturelles Phänomen des französischen 16. Jahrhunderts in den Vorlesungsnotizen zur Neueren Geschichte keine Rolle. Wie bei der strengen »Ressorttrennung« zwischen »Cicerone« und »Cultur der Renaissance« in Italien bleibt auch die Behandlung der französischen Renaissancekunst ganz den kunsthistorischen Konvoluten vorbehalten. Hier zeigt sich einmal mehr, dass von einer tatsächlichen Interdependenz zwischen Kunst und (politischer) Kultur in Burckhardts Modell nicht die Rede sein kann. Bei der insgesamt eher stiefmütterlichen Berück-

ce château le premier »musée« d'art officiel, entièrement conçu par des étrangers et sur un modèle étranger»; Rebecca Zorach, *Blood, Milk, Ink, Gold. Abundance and Excess in the French Renaissance*, Chicago 2005, S. 36, geht in ihrer Interpretation noch einen Schritt weiter: »We might see these continuing cultural expressions as a kind of work of mourning, in Freud's sense, for military loss: an incorporation of Italian culture as compensation for loss of actual territory.«

⁴³ PA 207, 138, fol. 27.

⁴⁴ Jacob Burckhardt, *Das Altarbild. Das Porträt in der Malerei. Die Sammler. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, hg. v. Stella von Boch u. a., München 2000, S. 469.

⁴⁵ Burckhardt, *Über das Studium der Geschichte*, S. 205; vgl. auch Jähni, S. 272.

sichtigung französischer Kunst in den Vorlesungsmaterialien zur Kunst des 16. Jahrhunderts, die nur einige wenige Blätter umfasst, würdigt Burckhardt allein Jean Fouquet mit einer etwas ausführlicheren Besprechung.

Doch ähnlich wie bei Holbein erklärt sich diese Wertschätzung schnell als Projektion eines italienischen Maßstabs auf nördliche Kunst. Bruce Boucher hat auf die einschlägige Stelle in der Rezension von Burckhardts Überarbeitung des Kuglerschen Handbuchs der Kunstgeschichte durch Karl Schnaase 1849 hingewiesen: Schnaase bemängelte dort, der Bearbeiter habe das Quattrocento des Nordens »mit italienischen Augen und, wenn man will, mit italienischen Vorurteilen«⁴⁶ gesehen und sei daher zu keiner gerechten Würdigung durchgedrungen. Auch Fouquet, der seine Karriere unter flämischem Einfluss begann, bildete sich in Burckhardts Augen erst zu einem wahrhaft großen Meister aus, nachdem er Nachhilfeunterricht in Italien genommen hatte. Den Übergang vom zweitklassigen Frankoflamen zum erstklassigen Italofranzosen markiert für ihn die Antwerpener Madonna, deren »feuerrothe Putten« und »der völlig nackte und schon nicht mehr ganz kleine Bambino« eindeutig auf den vorgängigen Italienaufenthalt verwiesen. Die stilistischen Uneinheitlichkeiten in Fouquets Œuvre erklären sich unter dieser Prämisse leicht: »Der einfachste Schluß: daß Fouquet konnte stark nachgelernt haben, vielleicht bei wiederholtem Aufenthalt in Italien, fällt den Leuten nicht ein.«⁴⁷

In der Malereivorlesung von 1844/45 wird der Initialfehler einer unorganischen Verpflanzung nicht vor Ort gewachsener Kunstkräfte durch Franz I. nach Fontainebleau als folgenloses Importunternehmen charakterisiert:

Der eitle Mensch wollte eine Kunstthätigkeit haben und ließ sich ein complettes Kunstleben aus Italien kommen. [...] Diese Colonie nennt man die *Schule von Fontainebleau*. Im Schlosse selbst ist nicht viel von ihren Gemälden übrig; das beste die Renaissance-decoration; sie stob wieder auseinander ohne irgend bedeutende Wirkung.⁴⁸

Diese Sicht auf die Italiener in Fontainebleau fand sich bereits in Franz Kuglers Malerei-Handbuch vorgeprägt, wo es hieß: »Die ganze Schule von Fontainebleau ist im Wesentlichen nur als ein aus Italien versetzter Zweig, als eine Colonie, die fremd im fremden Lande dasteht, zu betrachten.«⁴⁹ Besonders verwerflich erschien Burckhardt an dieser exilierten Künstlerkolonie, dass ihre Kunst durch die Entwurzelung aus dem italienischen Heimatkontext einen unorganischen, da in zweiter Potenz abgeleiteten Stil repräsentierte.

46 Zit. nach Kaegi, Jacob Burckhardt, Bd. III, S. 135; vgl. Bruce Boucher, Jacob Burckhardt and the »Renaissance« north of the Alps, in: Thomas DaCosta Kaufmann / Elizabeth Pilliod (Hg.), *Time and Place*, Ashgate 2005, S. 21–35, S. 24.

47 PA 207, 164, Blatt »Jehan Fouquet«.

48 PA 207, 171, I, 2.

49 Franz Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen*, umgearb. und vermehrt v. Dr. Jacob Burckhardt, Berlin 21847, Bd. 2, S. 332.

Bereits der Stil der italienischen Renaissance war im »Cicerone« – im Gegensatz zum griechischen oder gotischen – als abgeleitet definiert worden:

An allen Enden offenbart sich der Hauptmangel dieses ganzen Styles: das *Unorganische*. Die Formen drücken nur oberflächlich und oft nur zufällig die Functionen aus, welchen die betreffenden Bautheile dienen sollen. Wer aber auf dem Gebiet der Baukunst nur in dem streng Organischen die Schönheit anzuerkennen vermag, hat auf dem italischen Festlande mit Ausnahme der Tempel von Pästum überhaupt nichts zu erwarten; er wird lauter abgeleitete und schon deshalb nur wenig organische Style vorfinden.⁵⁰

Der Sündenfall bei abgeleiteten, unorganischen Stilen besteht darin, dass Proportion und *decorum* nicht mehr auf ein und dieselbe Triebkraft zurückzuführen sind, so dass die Kunstformen nicht mehr notwendig aus den materiellen und handwerkstechnischen Vorgaben resultieren. Burckhardt sublimiert dieses Verhältnis von Dekor und Proportion zu einem idealen Zusammenstimmen von praktischer Notwendigkeit und ästhetischem Empfinden.⁵¹ Das heißt jedoch nicht, dass nicht auch der Renaissancekünstler in der Lage wäre, vollkommene Schönheit hervorzubringen – er tut dies jedoch in einer Art entfremdeter Situation und muss sich daher unter die höchsten Imperative in ästhetischer wie in moralischer Hinsicht stellen. Burckhardt schreibt in diesem Sinne im »Cicerone« über Bramante:

Man vergass zu leicht das, wovon der grosse Meister allein ein völlig klares Bewusstsein scheint gehabt zu haben: dass nämlich einem abgeleiteten, mittelbaren Styl wie dieser, sobald die Zeit der naiven Decoration vorüber ist, nur die gemessenste Strenge und Öconomie auf die Dauer zu helfen im Stande ist, dass er dadurch allein den mangelnden Organismus würdig ersetzen kann.⁵²

Die strenge Observanz und der asketische Umgang mit den Kunstmitteln werden hier zum Stilprinzip erhoben. »Öconomie« ist zu verstehen als eine auf Maßhalten und Mäßigung bedachte Haltung einerseits, andererseits schwingt auch die Bedeutungsnuance des Ausgleich Schaffenden und somit der Ausgeglichenheit, der »Sophrosyne« mit. Nun ist jedoch in Burckhardts Augen das französische Umfeld wenig dazu angetan, dem Künstler einen Sinn für Ökonomie zu vermitteln. Denn gerade im Hinblick auf einen ökonomischen Umgang mit den zur Verfügung stehenden Mitteln ist Frankreich in jeder

⁵⁰ Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, hg. v. Bernd Roeck u. a., München 2001, Bd. 1, S. 146; vgl. auch ebd., S. 246: »In Zeiten eines organischen Styles, wie der griechische und der nordisch-gothische waren, erledigt sich nun die Sache von selbst; eine und dieselbe Triebkraft bringt die Formen und Proportionen untrennbar vereinigt hervor. [Beim Renaissancestil] dagegen handelt es sich um einen secundären Styl, der seine Gedanken freiwillig in fremder Sprache ausdrückt«.

⁵¹ Vgl. hierzu Christine Tauber, *Jacob Burckhardts Cicerone. Eine Aufgabe zum Genießen*, Tübingen 2000, S. 247 ff.

⁵² Burckhardt, *Der Cicerone*, Bd. 1, S. 252.

Hinsicht zu tadeln: Die französische Renaissance ist ein ständiges Leben auf Pump und über die Verhältnisse (und damit schlimmstes Schreckgespenst für die Ethik bürgerlicher Wohlanständigkeit und Sparsamkeit), was sich insbesondere in der notorischen Staatsverschuldung manifestiert: »Der moderne Staat in ihren Händen ist beständig insolvent und hat für jeden Raub seine Staatsraison.«⁵³ Gerade die Behandlung der französischen Kunstszene zeigt die ganze Ambivalenz des Burckhardtschen Ökonomie-Begriffs, der für ihn gleichermaßen das eigentliche Wirtschaftsleben wie auch eine zentrale ästhetische Kategorie umfasst.⁵⁴ Und das Maßhalten in aestheticis war nicht gerade eine Spezialität der Schule von Fontainebleau in Burckhardts Augen: Vielmehr nutzte sie – fern der Heimat und damit in einem gefährlichen Freiraum autonomer Entfaltung – ihre schrankenlose, da traditionsbefreite künstlerische Entfaltung zu Entgleisungen übertriebener Artifizialität, da sie sich dem ästhetischen Imperativ entzog, dem noch Bramante gehorcht hatte, allen Fährnissen des Unorganischen zum Trotz an der Vorstellung festzuhalten, Form und Inhalt klassisch-untrennbar verbunden hervorbringen zu müssen. Diese Verfehlungen zeigen sich für Burckhardt bereits in eklatanter Weise in der französischen Architektur des beginnenden 16. Jahrhunderts.

Die erstmalige umfassende Behandlung der französischen Renaissancearchitektur war im Rahmen von Kuglers »Handbuch der Baukunst« Wilhelm Lübke vorbehalten gewesen. Auf dessen »Geschichte der Renaissance Frankreichs« von 1868 (das »welsche« Pendant zu Burckhardts eigener »Geschichte der Renaissance in Italien«) bezieht sich Burckhardt mehrfach explizit in einem Vortrag, den er am 4. Dezember 1869 in der Basler Museumsaula hielt. Gegenstand war das »Schloß von Blois«,⁵⁵ das er im gleichen Jahr auf einer Frankreichreise besucht hatte. Dass Burckhardts Bild der französischen Frührenaissance auf Lübkes Text basiert, belegt unter anderem ein Passus aus dessen Einleitung, wo es heißt:

Frankreich hat in seiner Renaissance nicht wie Italien aus dem Volksgeiste heraus eine Gesamtkunst geschaffen, in welcher das ganze Leben seinen verklärten Ausdruck findet, sondern auf äusseren Anstoss hin, veranlasst durch seine Fürsten, inmitten einer noch mittelalterlich empfindenden Welt und vielfach durchkreuzt, ja beirrt von gotischen Ueberlieferungen, eine Architektur hervorgebracht, die fast

53 PA 207, 138, fol. 13.

54 Das Vorherrschen von Kommerz, Geschäft und Kredit sind in Burckhardts Sicht negative Auswirkungen der Modernisierung und – anachronistisch gesprochen – Globalisierung; vgl. Ders., Über das Studium der Geschichte, S. 223: »Allein im XVIII. Jahrhundert beginnt und seit 1815 eilt in gewaltigem Vorwärtsschreiten der großen Crisis zu: die moderne Cultur; es beginnt das Weltalter des Erwerbs und Verkehrs, und diese Interessen halten sich mehr und mehr für das Weltbestimmende.« – Vgl. zur vernachlässigten ökonomischen Potenz im »Studium«: Achatz von Müller, Die vermißte vierte Potenz: Ökonomie bei Jacob Burckhardt, in: Breitenstein, S. 293–302.

55 PA 207, 171, 37, unpaginiert, daher in der Folge auch nicht im einzelnen blattweise nachgewiesen.

ausschliesslich am Profanbau, und zwar in erster Linie an den Schlössern der Könige und des Adels zur Geltung kommt.⁵⁶

Damit aber wird die französische Renaissance ähnlich wie bei Michelet zu einem reinen »Reaktionsphänomen«, dem die Eigenständigkeit autochthoner kultureller Entwicklung generell abgesprochen wird.

Auf dem Übersichtsblatt zu Burckhardts Vortrag, das dessen Gesamtdisposition skizziert, findet man dann den Satz: »Im Schloß von Blois spielt die Schlußscene des IV. Actes des großen Dramas: die französischen Religionskriege. Man kann das schuldbeladene Opfer auf seinem letzten Gang genau verfolgen.« Und ebendies tut Burckhardt dann in einer detektivischen Tathergangsrekonstruktion, die mittels eines gezeichneten Grundrisses mit einer fiktiven Tatortbegehung kombiniert wird. Er bemüht sich um eine szenische Wiederbelebung des Ereignisses, wie es wirklich gewesen:

Henri de Guise kam die große achteckige Treppe herauf, wärmte sich am Camin der Salle du conseil, ging dann durch des Königs Schlafzimmer und Cabinet de toilette, weil man ihn ins vieux cabinet du Roi rief, fand aber dessen Thür verschlossen, wurde im Cabinet de toilette getroffen und im Schlafzimmer völlig niedergemacht.

Der Vortrag über das Schloss von Blois folgt einem doppelten Cursus – zuerst wird die Architekturgeschichte des Baues referiert, dann die historische Rekonstruktion der Ermordung versucht. Die Notizen zum historischen Teil aber brechen ausgerechnet auf ihrem Höhepunkt ab, in dem Moment nämlich, als die eigentliche Mordtat ansteht:

Seine Umgebung war schon misstrauischer und die heftige Scene vom 20. December (?) zwischen ihm und dem König gab ihnen sehr zu denken; in einer geheimen Berathung beschwor Neuilli den Guise, Blois zu verlassen, aber Erzbischof Espinac sagte: qui quitte la partie la perd. [...] – Er schlief die Nacht bei der Marquise de Noirmoustier (Mme de Sauve), kam erst früh 3 Uhr heim und wurde 7 Uhr geweckt für das angesagte Conseil.

Danach heißt es lapidar und in Klammern: »folgt dann Michelet«. Damit delegiert Burckhardt die weitere Schilderung direkt an den französischen Kollegen – dessen Ausgestaltung der Szene kaum mehr von der eines historischen Romans⁵⁷ à la Walter Scott zu unterscheiden ist:

Es war ein ziemlich scheußlicher Wintertag, mit tief hängenden, dichten Wolken, aus denen es von morgens bis abends schüttete. Es war fast acht Uhr morgens, als man es endlich wagte, Guise zu wecken. [...] Eilig warf er sich ein elegantes neues Gewand aus grauem Satin über, nahm seinen Mantel über den Arm und begab sich in die Ratssitzung. Der Sekretär des Herzogs, Péricard, war geistesgegenwärtig genug, ihm

⁵⁶ Wilhelm Lübke, *Geschichte der Renaissance Frankreichs*, Stuttgart 1868, S. 1.

⁵⁷ Zu Burckhardts zwiespältiger Haltung gegenüber historischen Romanen vgl. Ganz, *Jacob Burckhardt: Wissenschaft – Geschichte – Literatur*, S. 34 f.

ein Taschentuch zustecken zu wollen, in dem er ein Billet mit den Worten »Rettet Euch, oder Ihr seid ein toter Mann!« versteckt hatte. Doch nichts kam durch die Sperren – weder das Taschentuch, noch das Billet. [...] Zwei Schritte von der Tür zum Kabinett entfernt, griff er sich mit der rechten Hand in den Bart und drehte sich halb zu denjenigen um, die ihm folgten; da packte ihn plötzlich der Sieur de Montsériac, der neben dem Kamin stand, heftig am Arm [...]. Und stieß ihm dann seinen Dolch links in die Brust und rief: »Ha, daran sollst Du verrecken, Verräter!⁵⁸

Die Pointe in Burckhardts Vortrag jedoch ist – in Bezug auf die französische Renaissancearchitektur der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts –, dass diese phantastische Bauweise in idealer Weise geeignet war, eine Theaterkulisse für das Historiendrama »Mord im Schloß« abzugeben. Sie zeuge, so Burckhardt, von der »heitersten Genußzeit der Valois« – doch verberge sich hinter der anmuthig-asymmetrischen Hoffassade ein Inneres, in dem »Pracht und Unbequemlichkeit« kontrastieren.

Es ist Gaston d'Orléans nicht zu verargen daß er nicht mehr in der übel angelegten Prachtbüchse der Valois hat wohnen mögen. Hier kein einziger Corridor, lauter Winkelstiegen etc. Der escalier dérobé ist vollends ein elendsschmals Diebstreppchen. Die Zimmer und Säle ohne alle Proportion, häßlich und wie zufällig aneinander gefügt, die Thüren nie in der Mitte, sondern immer nur auf Einer Seite, und elend schmal, zum Durchschleichen, auch meist so niedrig, daß nicht nur Franz I. sondern unser Einer sich beständig bücken muß.

Als einzig originell erscheint Burckhardt die »um den Nordwestthurm herumgehende tolle Doppelgalerie« – allerdings sogleich mit der Einschränkung »Die oberste Galerie meschin; unter derselben lauter große wasserspeiende Bestien.« Einzig die italianisierende Allusion an den Vatikanischen Damassushof, so scheint es, besänftigen den gestrengen Kunstkritiker hier zumindest temporär.

Die französische Frührenaissance zeigt nach Burckhardt keine groß disponierende Formbildung, sie ist der gotischen Enge des Nordens nur kulissenhaft vorgeblendet, sie simuliert Tiefe und Großräumigkeit und täuscht den Betrachter, indem sie ihn mit aufgesetzten italianisierenden Schmuckelementen von den formalen und tektonischen Mängeln der Architektur ablenkt. Der Gotik wird in Frankreich ein renaissancehaft-leichtes Gewand übergeworfen. Burckhardts Fazit über die französische Renaissance lautet daher: »hier war die Renaissance eine *Mode*.«⁵⁹ Ein Strukturmerkmal der Mode aber ist ihre Vergänglichkeit, ihre saisonale Ersetzbarkeit durch die kommende neue Modekonjunktur. Daher kann eine Kunst, die bloß Mode ist, jederzeit abgelegt werden. Dies führt notwendig zur Missachtung früherer Kunstwerke und zur Kunstzerstörung: »Die Herrschaft des jedesmaligen Geschmackes in

58 Jules Michelet, *Histoire de France*, Bd. 10, Henri IV, Paris o. J., S. 73–76; Übersetzung von der Verf.

59 PA 207, 138, fol. 215.

Frankreich ist in der Regel der Art gewesen daß sie die Werke der vergangenen Style zernichtete oder doch ihrer Zernichtung gleichgültig zusah. Alles wird Mode und eine solche darf fanatisch sein.«⁶⁰ So lautet Burckhardts abschließende Zusammenfassung des Phänomens in seinen Notizen zur Ausseritalienischen Kunst seit dem XV. Jahrhundert. Die Grundlage dieser zynischen Haltung im Umgang mit dem Kunstschönen, das unter Burckhardts ganz persönlichem Schutz steht, sieht er bereits in einer der sakrosankten Gründungslegenden des französischen Nationalstaates angelegt. Hatte doch der Hl. Remigius bei der Taufe Chlodwigs angeblich den folgenreichen Satz gesprochen: »adora quod incendisti et incende quod adorasti.«⁶¹

Ebenso affektiert und trügerisch wie der Charakter François' I^{er}, so unorganisch und pseudoklassisch sei die Architektur, die dieser protegiert habe. Im Anschluss an Rankes »Französische Geschichte« hatte Burckhardt in der Vorlesung zur Neueren Geschichte François als Übergangsphänomen⁶² – und hierin der französischen Architektur der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vergleichbar – charakterisiert:

In Franz berühren sich Mittelalter und moderne Zeit: Die Scholastik weicht vor dem Studium der freien Wissenschaften, die Gothik vor der Baurenaissance (? verkappte Gothik), der ritterliche Krieg vor Infanterie und Geschütz, das Ritterwort vor dem Staatsinteresse, die Idee der abendländischen Christenheit vor dem Gleichgewicht

60 PA 207, 164, fol. vor 77, mit dem Titel »Französische Kunst«.

61 Ebd.

62 Rankes Gesamtwürdigung der Modernität der Regierung von François I^{er} fällt jedoch deutlich positiver als bei Burckhardt aus; vgl. ders., Französische Geschichte, S. 105: »Für den Übergang des französischen Geschmacks von der Art und Weise des Mittelalters zu den modernen Formen ist niemand von so großem Einflusse gewesen, als dieser Fürst. Die Epoche hat darin ihren Reiz, daß sich beide Elemente unmittelbar berühren. Überall weicht das Gewohnte, Mittelalterliche zurück; die Scholastik der Universitäten vor den Studien der freien Wissenschaften; die gotischen Türme der alten Königsburg vor den architektonischen Schöpfungen eines durch die Anschauungen der alten Kunst angeregten Geistes; der ritterliche Krieg vor dem Fußvolk und dem Geschütz; ebenso aber auch das Ritterwort und die persönliche Verpflichtung, die einst über alles erhaben war, vor dem allgemeinen Interesse, welches das Land anerkennt; der Begriff des allerchristlichsten Königtums vor der Idee des Gleichgewichts der Mächte, zu dem selbst die Ungläubigen beitragen müssen; die strenge Zucht des altväterlichen Schloßlebens vor der Geselligkeit des Hofes und ihrem ungebundenen Vergnügen. Auf dieser Stelle ein recht bedeutender Ausdruck und Repräsentant dieser Epoche ist König Franz I. selbst. Und ist es nicht schon ein Moment der Regierung, in einer Zeit mit derselben zu gehen, die allgemeinen Bestrebungen, die den Menschen noch dunkel vorschweben, zum Bewußtsein zu bringen, in bestimmte Wege zu leiten? Die Geister zu führen, das heißt: wahrhaft König sein.« – Zu den unterschiedlichen Stilen und damit Methoden der Geschichtserzählung bei Ranke und Burckhardt mit einem Seitenblick auf Hayden Whites Klassifikationen vgl. Ganz, Jacob Burckhardt: Wissenschaft – Geschichte – Literatur, S. 20 ff., hier: S. 22: »Ranke beschreibt, was er selbst – auf Grund seiner Quellen – sieht, während Burckhardt zeigen will, was die Zeitgenossen sahen.«

der Mächte, die Zucht des Schlosslebens vor der Hofgeselligkeit. Franz fühlte sich (vielleicht mehr als er es war) als geistiger Führer des Ganzen.⁶³

In Burckhardts Aesthetik-Vorlesung entsprach dem die Charakterisierung der »frühere[n] französische[n] Renaissance als Maskenform oder Übersetzung über einen gothischen Kern«⁶⁴ – als eines »maskierten«,⁶⁵ »capriciösen«⁶⁶ Styles, der Verkleidungen und Travestien liebte. Hieraus erklärt sich das apodiktische Urteil: »Chambord mit seinem Dachspectakel von Caminen, Mansarden, Bogenkuppel etc. über fast formarmem Unterbau ist ein Wahnsinn«.⁶⁷

Der Hauptgrund für das Ausbleiben einer echten Kunstblüte in Frankreich liegt für Burckhardt – wenig überzeugend – im »unveränderliche[n]« französischen »Nationalcharakter«.⁶⁸ In der »Cultur der Renaissance in Italien« war es hingegen gerade der unverdorben und stets freiheitlich denkende »Volksgeist« gewesen, der die Kunstblüte allen modernisierenden Unbildern zum Trotz möglich gemacht hatte, da seine Wiederentdeckung des Altertums sich auf eine organisch verwurzelte Kulturkontinuität stützen konnte.⁶⁹ In

63 PA 207, 138, fol. 215. – Bemerkenswerterweise referiert Burckhardt ausgerechnet die kulturellen Fakten (und weniger die politische Geschichte) nach seinem Lehrer Ranke.

64 Jacob Burckhardt, Aesthetik der bildenden Kunst, in: Jacob Burckhardt Werke. Kritische Gesamtausgabe, München 2000, Bd. 10, S. 9–128, hier: S. 45.

65 Ebd., S. 23.

66 Ebd., S. 22.

67 Ebd. – Zwar hatte auch Ranke die Modernität und damit mangelnde Klassizität als ästhetisches Negativkriterium für die Beurteilung der neuen italianisierenden Kunstströmung in Frankreich ins Feld geführt, doch war er immerhin bereit, bauliche Leistung wie die des Louvre anzuerkennen: »[...] zugleich pries er sich glücklich, daß nicht allein das Altertum große und schöne Werke hervorgebracht habe, sondern daß auch seinen Zeitgenossen unter seinem Schutz und Einfluß Gleiches gelinge. Ohne Zweifel schlug er ihre Arbeiten da zu hoch an; seine Zeiten und sein Hof boten die Elemente und Bedingungen nicht dar, aus denen das eigentlich Klassische hervorgeht. Wie tragen die Geschichten Alexanders des Großen, die er in Fontainebleau darstellen ließ, so ganz einen modernen Charakter! Ein- und das andere aber, namentlich in der Architektur, ist doch auch trefflich gelungen: man braucht sich nur des Louvre zu erinnern, der in der Großheit und Einfachheit seiner Formen Bewunderung erweckt. Und zuletzt liegt etwas von dem Gelingen noch Unabhängiges in dem Bestreben an sich. Wie in der Literatur, so in der Kunst beförderte Franz I. eine Bewegung des Geistes, welche weit über seine Zeit hinausreicht« (ders., Französische Geschichte, S. 104 f.).

68 PA 207, 138, fol. 214.

69 Burckhardt, Die Cultur der Renaissance in Italien, S. 171 f.: »Die bisher geschilderten Zustände würden die Nation erschüttert und gereift haben auch ohne das Alterthum; [...] allein wie das Bisherige so ist auch das Folgende doch von der Einwirkung der antiken Welt mannigfach gefärbt, und wo das Wesen der Dinge ohne dieselbe verständlich und vorhanden sein würde, da ist es doch die Aeußerungsweise im Leben nur mit ihr und durch sie. Die Renaissance wäre nicht die hohe weltgeschichtliche Nothwendigkeit gewesen die sie war, wenn man so leicht von ihr abstrahiren könnte. Darauf aber müssen wir beharren, als auf einem Hauptsatz dieses Buches, daß nicht sie allein, sondern ihr enges Bündniß mit dem neben ihr vorhandenen italienischen Volksgeist die abendländische Welt bezwungen hat. Die Freiheit, welche sich dieser Volksgeist dabei bewahrte, ist eine ungleiche und scheint, sobald man z. B. nur auf die neulateinische Literatur sieht, oft sehr gering; in der bildenden Kunst aber und in mehreren andern

systematischer Hinsicht wird dieser dubiose Begriff des Volksgeistes – der ja per se noch unkonturierter ist als der oben als schwammig charakterisierte Nationenbegriff Burckhardts – ebensowenig wie letzterer abgeleitet, sondern bleibt reines Postulat einer Dependenz und Grundlage kultureller Entwicklungen.

Bereits unter Charles VIII, am Ende des 15. Jahrhunderts, haben sich für Burckhardt die beiden Hauptdefizite des französischen Nationalcharakters verfestigt: der Hang zur Romantik einerseits, zum Phantastischen andererseits.⁷⁰ Das einzig Positive, was über die französische Renaissance zu sagen ist, besteht darin, dass sie eine genuin nationale Ausprägung gefunden hat, »in dem einzigen bei der Baukunst zulässigen Sinne, dass sie den Gewohnheiten und Anschauungen des einzelnen Volkes in einer bestimmten Epoche zu einem künstlerisch entsprechenden Gepräge verhilft.«⁷¹ Doch da der französische Volksgeist ein flatterhafter, oberflächlicher, affektierter und Moden leicht anheimfallender ist, stellt sich die Diagnose schon weniger günstig dar.

IV. Der manieristische Abgrund

Diese unerfreuliche nationale Prädisposition der Franzosen paart sich nun zu allem Überfluss in den Augen ihres Interpreten mit der unter François I^{er} importierten italienischen Kunstrichtung, die bereits im »Cicerone« den schärfsten Verurteilungen ausgesetzt gewesen war:

Sphären ist sie auffallend groß und das Bündniß zwischen zwei weit auseinander liegenden Culturepochen desselben Volkes erweist sich als ein, weil höchst selbständiges, deßhalb auch berechtigtes und fruchtbares.«

70 PA 207, 138, fol. 263. – Ranke hatte dagegen gerade die Impulse für eine moderne Staatenbildung als herausragende Leistung der Regierungszeit des französischen Königs gewürdigt und selbst dem Bündnis mit den Osmanen im Rahmen seiner nationalstaatlichen Teleologie etwas Positives abgewinnen können; vgl. Ders., Französische Geschichte, S. 96 ff.: »Das Verfahren Philipps des Schönen war ganz offen gewaltsam, das Verfahren Franz' I. in hohem Grade gehässig; das allerchristlichste Königtum, wie es ursprünglich gedacht worden, konnte dabei nicht bestehen. Aber für die Bildung des Staates, mit der seitdem die Jahrhunderte sich beschäftigten, war das eine wie das andere von unleugbarem Vorteil. [...] Zur Entwicklung der neuen Staatsbildung nach innen und nach außen war dieses Sichlosreißen von dem Begriffe der allgemeinen Christenheit ein unentbehrlicher Schritt. [...] Allmal erhebt sich aus dem Innern der Nation und des Landes ein mächtiger und unwillkürlicher Zug des Geistes, dem, welcher soeben vorherrschte, nahe verwandt und doch wesentlich davon verschieden, zuweilen ihm entgegengesetzt. [...] Karl V. erschien vor allen Dingen als ein glücklicher und siegreicher Nebenbuhler der französischen Macht und Krone, im Besitz eines Übergewichtes in Europa, das ihm Frankreich nicht lassen wollte. Zum Kampfe gegen ihn vereinigten sich die Antriebe der Landesverteidigung und des politischen Ehrgeizes; das Gefühl der französischen Nation als Nation regte er gegen sich auf.«

71 Lübke, S. I.

Im Grossen und Ganzen war die Malerei, mit Ausnahme der venezianischen Schule, schon in kenntlicher Ausartung begriffen etwa vom Jahr 1530 an; ja es liesse sich behaupten, dass nach Rafaels Tode kein Kunstwerk mehr zu Stande gekommen, in welchem Form und Gegenstand ganz rein in einander aufgegangen wären [...]. Den wahren Höhegrad des jetzt zur Mode gewordenen Kunstsinnes sahen die klügern Künstler ihren Gönnern sehr bald ab. Sie bemerkten, dass die Herren vor Allem rasch und billig bedient sein wollten, und richteten sich auf Schnelligkeit und die derselben angemessenen Preise ein. Sie sahen auch recht wohl, dass man an Michelangelo weniger das Grosse, als die phantastische Willkür und ganz bestimmte Äusserlichkeiten bewunderte, und machten ihm nun dieselben nach, wo es passte und wo nicht. Ihre Malerei wird eine Darstellung von Effekten ohne Ursachen, von Bewegungen und Muskelanstrengungen ohne Nothwendigkeit. Endlich richteten sie sich auf Das ein, was die meisten Leute von jeher in der Malerei vorzüglich geschätzt haben: auf Vieles, auf Glänzendes und auf Natürliches. Dem Vielen genühten sie durch Vollpfropfen der Gemälde mit Figuren, auch mit ganz müssigen und störenden; dem Glänzenden durch ein Colorit, das man ja nicht nach dem jetzigen Zustande der meisten betreffenden Bilder beurtheilen darf, indem ehemals eine freundliche Farbe mit hell oder changeant aufgetragenen Lichtern neben der andern sass. Das Natürliche endlich wurde theils durch grundprosaische Auffassung und Wirklichmachung des Vorganges, theils durch ganz naturalistische Behandlung einzelner Theile erreicht, welche dann neben dem übrigen Bombast beträchtlich absticht.⁷²

Manieristische Kunst – und insbesondere Malerei – war für Burckhardt nichts anderes als die »Ausartung« eines vormals klassischen Stiles, ein reines Dekadenzphänomen, eine Vergeudung leerer Virtuosität, eine willkürliche, oberflächliche, inhaltsleere Stilblüte, renommistisch, auf Lug und Trug gebaut, sich dem Kapitalmarkt unbequemend, weder gut noch wahr, und somit auch nicht schön. Hauptkritikpunkt aber ist und bleibt die Modernität.

Über Rosso Fiorentino, den leitenden Künstler in der Ausstattung der Galerie von Fontainebleau, hieß es im »Cicerone«:

Von Andrea [del Sarto] ist auch Rosso [...] abhängig. Er zeigt schon ganz besonders frühe den Weg, welchen die Entartung einschlagen würde. Die Formen Andrea's sind bei ihm bis ins Liederliche aufgelockert, um widerstandslos einer Composition durchaus nur nach großen Farben- und Lichtmassen zu dienen.⁷³

In seiner Vorlesung zur Neueren Kunst seit 1550 sollte Burckhardt dann seine Manierismusschelte noch polemisch zuspitzen, indem er in einer organologisch-pathologischen Definition manieristische Kunst ähnlich einer Seuche als »eine allgemeine unwiderstehliche Infection, welche überall die localen Style auffraß«,⁷⁴ charakterisiert. Er überträgt sein historisches Krisenmodell

72 Burckhardt, *Der Cicerone*, Bd. 2, S. 219 f.

73 Ebd., Bd. 2, S. 138.

74 Jacob Burckhardt, *Neuere Kunst seit 1550*. Aus dem Nachlaß hg. v. Eva Mongi-Vollmer / Wilhelm Schlink, München 2006, S. 133.

auf die Kunstentwicklung, wenn er schreibt: »In betreff des sogenannten Kunstbetriebes gehen dabei Wandlungen vor sich, Krisen die sich erst legen müssen, bis wieder definitive Formen, Gattungen, Style entstehen.«⁷⁵ Das potenzielle ästhetische Innovationspotential, das überhaupt erst in der Krisenerfahrung über die routinisierte Formgebung hinauswächst,⁷⁶ stellt gerade in ihrer Möglichkeit der Genese von Neuem und Unbekanntem, damit aber auch möglicherweise Unbeherrschbarem eine Gefahr für Burckhardts festgefühten ästhetischen Kanon dar – es arbeitet auf die Erosion seines ästhetischen Gebäudes hin. In seinem Modell der kulturellen und künstlerischen Stilentstehung muss sich die Krise erst legen, damit klassische Formen ruhig und organisch entwickelt werden können.

In kulturpessimistischer Projektion überblendet Burckhardt Manierismus- und Modernismuskritik, wenn er auf die Massen- und Schnellproduktion, den künstlich vom Auftraggeber erzeugten künstlerischen Überbietungsdruck, die erfolgsüchtige Effekthascherei, den Verlust an künstlerischer Oeconomie (der den Franzosen, wie bereits erwähnt, als notorischen Schuldenmachern nur allzusehr entspräche),⁷⁷ die Zerstretheit, mangelnde Mäßigung, formale Phrasendrescherei, das bloß Geistreichelnde, Renommistische, Oberflächliche, Äußerliche, Leer-Ambitionierte, Gewissenlos-Übermäßige und Unmotiviert-Widernatürliche dieser Kunst hinweist – man denke hier nur stellvertretend an die schönen Formulierungen »Das Wehen der Gewänder, wo es gar nichts zu wehen giebt«⁷⁸ (»Wirkung ohne Ursache«,⁷⁹ sagt etwa zeitgleich

75 Ebd., S. 141.

76 Hierzu vgl. Ulrich Oevermann, *Krise und Muße. Struktureigenschaften ästhetischer Erfahrung aus soziologischer Sicht*. Vortrag am 19.6. in der Städel-Schule, unpubl. Ms., 46 S. (Juni 1996).

77 Vgl. Burckhardt, *Neuere Kunst seit 1550*, S. 134: »Vor Allem: *Schon von Giulio an geht das Gefühl für Oeconomie verloren*«.

78 Ebd., S. 140.

79 Richard Wagner, *Oper und Drama. Erster Theil. Die Oper und das Wesen der Musik*, in: Ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1872, Bd. 3, S. 371 f.: »Das Geheimniß der Meyerbeer'schen Opernmusik ist – *der Effekt*. Wollen wir uns erklären, was wir unter diesem »Effekte« zu verstehen haben, so ist es wichtig, zu beachten, daß wir uns gemeinlich des näherliegenden Wortes »Wirkung« hierbei nicht bedienen. Unser natürliches Gefühl stellt sich den Begriff »Wirkung« immer nur im Zusammenhange mit der vorhergehenden *Ursache* vor: wo wir nun, wie im vorliegenden Falle, unwillkürlich zweifelhaft darüber sind, ob ein solcher Zusammenhang bestehe, oder wenn wir sogar darüber belehrt sind, daß ein solcher Zusammenhang gar nicht vorhanden sei, so sehen wir in der Verlegenheit uns nach einem Worte um, das den Eindruck, den wir z. B. von Meyerbeer'schen Musikstücken erhalten zu haben vermeinen, doch irgendwie bezeichne, und so wenden wir ein ausländisches, unserem natürlichen Gefühle nicht unmittelbar nahe stehendes Wort, wie eben dieses »Effekt« an. Wollen wir daher genauer Das bezeichnen, was wir unter diesem Worte verstehen, so dürfen wir »Effekt« übersetzen durch »*Wirkung ohne Ursache*«. In der That bringt die Meyerbeer'sche Musik auf Diejenigen, die sich an ihr zu erbauen vermögen, eine Wirkung ohne Ursache hervor. Dieß Wunder war nur der äußersten Musik möglich, d. h. einem Ausdrucksvermögen, das sich (in der Oper) von jeher von allem Ausdruckswerthen immer unabhängiger zu machen suchte, und seine vollständig erreichte Unabhängigkeit von ihm dadurch kundgab, daß es den Gegenstand des Ausdruckes, der diesem Ausdrucke allein Dasein, Maß und Rechtfertigung geben sollte, zu

Wagner über Meyerbeers Musik), oder auch (auf den zweiten prominenten Hofkünstler in Fontainebleau bezogen):

Schon Primaticcio hat [...] denjenigen weiblichen Typus (von der römischen Schule her rasch angenommen?) wobei jedem kräftigen Menschen übel wird; [...] Dazu die verdrehten Bewegungen. Die Übertreibung des Contraposto bis zur Schraubenzieherform, sodaß man »Brüste und Hinterbacken zugleich sieht«. / [Er] steckte ganz Frankreich mit seinen langen Weiberbildern an.⁸⁰

Der Manierismus, dem im »Cicerone« die Schuld für das Abgleiten der Malerei in die darauffolgende »Moderne«⁸¹ angelastet wurde, war bereits in Italien der Schelte des klassizistischen Kunstrichters ausgesetzt gewesen – um wieviel mehr musste der nun im französischen Exil vollkommen entwurzelte und entfesselte Stil seinem Verdikt anheimfallen.⁸²

Den eigentlichen Überbietungsanspruch manieristischer Kunst in Frankreich verkennt Burckhardt damit gänzlich: Kunst hat in seinen Augen nicht spielerisch-zitathaft-virtuos zu sein, schon gar nicht darf sie zu kenner-schaftlich-ironischem Lächeln über witzige Musterabwandlungen und freche Persiflagen höchster italienischer Kunstvorbilder Anlass geben. Kunst ist eine ernste und schwerwiegende Betätigung. Die Komplexität von zeitlichen und räumlichen Parametern in der manieristischen Malerei scheint ihn geradezu überfordert zu haben, da er darin nur eine »specielle Schwäche der meisten Manieristen: in der Erzählung, zumal der figurenreichen«⁸³ erkennen kann. Die hieraus resultierende Orientierungs-, ja Haltlosigkeit im hierarchie-sprengenden Chaos der Komposition ruft bei Burckhardt eine reflexartige Abwehrreaktion hervor. Er reagiert damit jedoch paradoxerweise genau in der von Rosso intendierten Weise auf diese bewusst hermetisch gehaltene und dem Auftraggeber die alleinige Deutungshoheit garantierende Kunst. Schon Lübke war nicht bereit gewesen, die Intention der Überwältigung in der Galerieausstattung von Fontainebleau zu würdigen oder gar zu goutieren:

In diesem Gewirr von Einzelheiten, die einander zu überschreien suchen, diesen Bildern, die nicht bloss von reichgeschnitzten Rahmen, sondern auch von Fruchtschnüren, von wunderlichem Cartouchenwerk mit spielenden Genien, athletischen Männergestalten und üppigen Frauen, von Hermen und Karyatiden, Panisken, Engelköpfen, Masken, kurz allen Ausgeburten der antiken und christlichen Mythologie

sittlicher wie künstlerischer Nichtigkeit in dem Grade herabdrückte, daß er nun Dasein, Maß und Rechtfertigung allein erst aus einem Akte musikalischen Beliebens gewinnen konnte, der somit selbst alles wirklichen Ausdruckes bar geworden war.«

80 Burckhardt, *Neuere Kunst seit 1550*, S. 142 / 131.

81 Der diese gesamte Kunstrichtung der nachraffaelischen Ausartungen abqualifizierende Kolummentitel in der Erstausgabe des »Cicerone« lautet bezeichnenderweise »Moderne Malerei«.

82 Vgl. z. B. Burckhardt, *Neuere Kunst seit 1550*, S. 346: »die Wirkung, insofern sie eine lebendige war: Gewöhnung an die Decorationen im Geist der römischen Schule – im Übrigen nur Fernwerden am letzten Rest einheimischen Geistes.«

83 Ebd., S. 139.

umspielt werden, verliert das Auge jeden Halt und irrt rathlos, ohne einen Ruhepunkt zu finden, vom einen zum andern.⁸⁴

Dass der Umgang des französischen Königs mit Stilzitatzen ein ganz gezielter, akzentuierender, bewusst auf die phänomenologische und intellektuelle Überforderung des Betrachters ausgerichteter und damit seinen herrscherlichen und repräsentativen Bedürfnissen angemessener war;⁸⁵ dass er das arbiträre Spiel mit den Signifikanten in einem fast postmodern zu nennenden Duktus zynisch für seine Machtzwecke ausnutzte; dass er sich überhaupt in eklektisch-zweckrationalem Zugriff derjenigen Zeichen und Bilder bediente, die seiner herrscherlichen Repräsentation absoluter intellektueller Überlegenheit dienlich schienen, scheint Burckhardt durchaus erahnt zu haben. Doch diese Form machiavellistischer Vernutzung des Kunstschönen war ihm moralisch wie ästhetisch gleichermaßen zuwider. Und so wird die gesamte Schule von Fontainebleau in apotropäischer Absicht mit einem vernichtenden Urteil belegt, wenn er in den Vorlesungsmaterialien zur Außeritalienischen Kunst harsch notiert: »die École de Fontainebleau ist dann der pure Abgrund«.⁸⁶

84 Lübke, S. 78.

85 Hierzu meine Interpretation der Grande Galerie in Fontainebleau in: Manierismus und Herrschaftspraxis, S. 195 ff.

86 PA 207, 164, unnummeriertes Blatt mit dem Titel »Zur französischen Kunst 1500 – 1550«.