

Christine Tauber

INNOVATIVE KUNST- UND KULTURGESCHICHTSSCHREIBUNG 1855:
KARL BERNHARD STARKS *STÄDTELEBEN* UND JACOB BURCKHARDTS
CICERONE

Karl Bernhard Starks mit 630 Seiten ausgesprochen umfangreiches Buch *Städteleben, Kunst und Alterthum in Frankreich. Nebst einem Anhang über Antwerpen*, das 1855 mit sieben lithographierten Grundrissen in Jena im Verlag Friedrich Frommann in nur einer einzigen Auflage erschien, ist gänzlich unrezipiert geblieben. Angesichts von Starks für die Mitte des 19. Jahrhunderts avancierter methodischer Herangehensweise an den Untersuchungsgegenstand, die man als eine Strukturanalyse *avant la lettre* bezeichnen kann, ist dies ein schwer erklärliches Phänomen.¹ Neben Starks Buch sind weitere zentrale kunst- und kulturhistorische Publikationen aus dem Jahr 1855 zu nennen: unter anderen Anton H. Springers *Handbuch der Kunstgeschichte*,² James Fergussons *The Illustrated Handbook of Architecture* in zwei Bänden und natürlich Jacob Burckhardts *Cicerone*, seine *Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*.³

GATTUNGSFRAGEN, QUELLENBASIS, KUNSTURTEIL

Ähnlich wie beim *Cicerone* ist es nicht leicht zu bestimmen, welcher Gattung Starks Text angehört: *Städteleben, Kunst und Alterthum in Frankreich* oszilliert zwischen Reisebericht,⁴ kunst- und kulturhistorischem Compendium, Landeskunde und politischem Raisonnement im nationalen Vergleich zwischen Deutschland und Frankreich.⁵ Dem entspricht die Heterogenität der von Stark rezipierten und seinem Text zugrundegelegten Literatur: Unter den eigentlichen Reisebeschreibungen hat der „Sentimental Journey“

von Moritz August von Thümmel in 10 Bänden unter dem Titel *Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich* (Leipzig 1791–1805) keine Spuren in Starks Buch hinterlassen. Prosper Mérimée hingegen mit seinen wesentlich monumentenreicheren und informationsgesättigteren *Notes d'un voyage dans le midi de la France* (Paris 1835) war eine wichtige Quelle für ihn. Zentral für Stark sind die antiquarischen Autoren der zweiten Hälfte des 18. und der ersten des 19. Jahrhunderts, vor allem Aubin-Louis Millin mit seinen fünf Bänden *Antiquités nationales* (Paris 1790–98)⁶ und Alexandre de Laborde mit den *Monuments de la France* (Paris 1816–36). Auf den einzelnen Stationen seiner Frankreichreise im September bis November 1852 – Lyon, Vienne, Avignon, Marseille, Aix, Arles, Nîmes, Montpellier, Narbonne, Carcassonne, Toulouse, Bordeaux, Poitiers,⁷ Orléans und Paris – erwirbt er die jeweils neueste Ausgabe der Guidenliteratur und den aktuellen Museumsführer, so beispielsweise die *Notices des tableaux et monuments antiques exposés dans le Musée de Marseille* (Marseille 1851) oder die *Notice des tableaux et objets d'art exposés au Musée-Fabre de la ville de Montpellier* (5. Aufl. Montpellier 1850).

Für die genuin archäologischen Partien seines Buches greift Stark auf die jeweilige Lokalforschung zurück – bis hin zu Aufsätzen in entlegenen französischen Fachzeitschriften. In Nîmes stützt er sich auf das Bändchen aus der Feder des „Inspecteur des monuments historiques du Gard“, Auguste Pelet, *Catalogue du musée de Nîmes, précédé de la notice historique de la Maison-Carrée* (Erstausgabe Nîmes 1844)⁸, dem

er auch seine Darstellung der *Biographie* des südfranzösischen Malers Xavier Sigalon entnimmt (S. 121 ff.). Stark scheint vor allem von dem tragischen Künstler-schicksal eingenommen: Sigalon wurde mit seinen originären Werken kaum wahrgenommen. Erst mit einer Kopie des Jüngsten Gerichts von Michelangelo in der Chapelle der École des Beaux-Arts in Paris gelang ihm der Durchbruch. Diese Kapelle, die für die Kunstschüler nachahmenswerte römische Kunstvorbilder versammelt, war die ehemalige „Salle d'introduction“ von Alexandre Lenoirs Musée des monuments français. Sigalon und seine genuinen malerischen Leistungen harren bis heute der Wiederentdeckung: Es besteht eine deutliche Diskrepanz zwischen seiner breiten zeitgenössischen Rezeption vor allem in der Tagespresse und Zeitschriftenliteratur und seiner nach wie vor ausstehenden wissenschaftlichen Aufarbeitung in der modernen kunsthistorischen Forschung.⁹

Starks Literaturverzeichnis – das bis in die Schrifttypen hinein eine nationale Scheidung von deutschsprachiger Literatur in Fraktur und den in romanischen Sprachen abgefassten Titeln in Antiqua abbildet – nennt I. Reisewerke, II. Geographische Werke. Sammlungen von Städteprospekten, III. Archäologische Werke und Zeitschriften, schließlich IV. Geschichtliche Werke. Kirchengeschichte. Rechtsgeschichte, aber keine genuin kunsthistorische Literatur; allein Franz Kuglers *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte* (3 Bde., Stuttgart 1854) werden an versteckter Stelle in den Endnoten erwähnt. Dem korrespondiert der Leseindruck in den kunstbeschreibenden Passagen des Textes, es hier weniger mit einem professionellen Kunstkenner und Kunsthistoriker als mit einem kunstliebenden Dilettanten im positiven Sinne des 18. Jahrhunderts zu tun zu haben,¹⁰ dessen Urteil an verschiedenen Stellen einen protestantisch-puritanischen Einschlag nicht verhehlen kann – oder auch nicht will. Dies mag auch erklären, wieso die Kunstgeschichtsschreibung Stark so wenig rezipiert hat. Ebenfalls erstaunlich ist, dass er für das Paris-Kapitel nicht auf Eduard Kolloffs *Paris. Reisehandbuch* (Paris 1849) oder auf dessen *Schilderungen aus Paris* (Hamburg 1839) zurückgegriffen hat.¹¹

In seiner Beschreibung der im Palais du Luxembourg ausgestellten zeitgenössischen Kunst finden wir ein Beispiel für Starks dilettantisches Kunsturteil. Zuerst konstatiert er anlässlich der Skulpturen des 19. Jahrhunderts „jene verderbliche Richtung [...] verlockender, glatter, oft noch geist- und leidenschaftsloser Sinnlichkeit“. Namen werden nicht genannt, gemeint sind wohl Werke wie die Statue „Premier secret confié

à Vénus“ von François Jouffroy aus dem Jahr 1839 oder auch die „Pudeur“ (1833) von Jean-Louis Jaley, die von hinten nicht schamhaft verhüllt ist, sondern den Betrachter in der Pose der Venus Kallipygos reizt. Diese „verderbliche Richtung“ wird mit einem positiven Gegenbild konfrontiert: „[...] ihr zur Seite geht aber eine gesündere¹² und wahrhaft erfreuliche [Richtung], die des naiven, in seinem Motiv präzisen Genrebildes. Wir begegnen hier mehreren trefflichen Beispielen in Marmor und Bronze, so des neapolitanischen mit der Schildkröte spielenden Fischerknaben von Rude, des Tarantellatänzers von Duret, des Jägers, der mit seinem Hund spielt, von Dantan, des betenden Mädchens von Jaley.“ (S. 459)

Der von ihm bewunderten französischen Gelehrtenkultur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts (insbesondere in der Provinz) lässt Stark ganz am Ende des Paris-Teiles seines Buchs eine emphatische, fast apothetische Würdigung zuteil werden: „So stehen wir hier am Ziele unserer Wanderung“ – nämlich am Arc de l'Étoile, der für Stark die Fassadenhaftigkeit, Oberflächlichkeit, Großmannssucht und Bildungsferne der säbelrasselnden Parvenüs im Second Empire in der unsensiblen Gestaltung seiner Baumassen inkarniert – „und horchen diesem verlockenden, für uns Deutsche verhängnißvollen Zuruf an das heutige Frankreich, noch einmal unter dem Klange des napoleonischen Namens die Gloire draußen jenseit[s] der Landesgränzen auf Schlachtfeldern und in der Herrschaft über andere zu suchen, aber wir haben auch den großen Reichthum des alten, in sich einst gegliederten Frankreichs und seine Culturaufgaben kennen gelernt und wissen, daß seit Jahrzehnten von den erleuchtetsten Männern der Nation und durch mächtige Kreise eine Rückkehr zu jenen Grundlagen, eine Einkehr in sich selbst und in ihre Vergangenheit wieder erstrebt wird [...]“ (S. 497)¹³

METHODOLOGISCHE INNOVATIONEN: MORPHOLOGIE, STÄDTEPHYSIOGNOMIE, KUNSTLANDSCHAFT

Stark wie Burckhardt sind in ihren hier engzuführen- den Texten methodisch innovativ vor allem im Hinblick auf ihr Konzept von Anschauung und auf ihre morphologische wie physiognomische Herangehensweise an Kunst und Kultur.¹⁴ Liest man Burckhardts *Cicerone* als kunstgeschichtlichen Inventarisierungsversuch, konzentriert man sich also nicht, wie häufig bei seinen zeitgenössischen Lesern, aber auch in der Forschungsliteratur geschehen, auf eine Blütenlese einzelner Beschreibungen herausragender Kunstwer-

ke, so relativiert sich die Behauptung einer besonderen „Anschaulichkeit“.¹⁵ Trotz seinem auch bei Stark zu findenden Postulat der dem Leser zu vermittelnden unmittelbaren Anschauung – in seinen Worten „die Objekte recht einfach in aller ihrer Mannigfaltigkeit auf sich wirken zu lassen und so wirklich aus der Anschauung zu lernen und seinen geistigen Horizont zu bereichern“ (S. III) – ließ Burckhardt seiner meisterlichen Beschreibungskunst nicht häufig freien Lauf. Er unterwarf sich vielmehr dem selbstgestellten Anspruch einer klassifikatorischen Synthese größten Ausmaßes, die als ihren „Hauptzweck“ die „Behandlung der Denkmäler nach ihrem Kunstgehalt und ihren Bedingungen“¹⁶ benennt und in ihrer bewussten Strukturierung den gesamten italienischen Kunstbestand einer neuen, fast museal zu nennenden Anordnung unterwarf.

Nach Burckhardt ist es die Aufgabe des Künstlers, „den innern Gehalt der Zeit und Welt ideal zur Anschauung zu bringen und: ihn als unvergängliche Kunde auf die Nachwelt zu überliefern“¹⁷ – und dies sollte auch die vorrangige Aufgabe des (Kunst-)Geschichtsschreibers sein. Schon in seiner Malerei-Vorlesung vom Wintersemester 1844/45 hatte er erklärt: „Sehr bald stößt man auf die Entdeckung, daß die meisten höhern Resultate der Kunstgesch[ichte] sich nur in relativen Formeln auszudrücken pflegen; daß die Physiognomie einer Epoche, einer Schule, eines Meisters, eines Bildes entweder nur durch den Gegensatz zu andern Epochen, Schulen, Meistern und Bildern zur Anschauung zu bringen ist, oder nur durch das Herbeiziehen von Gleichnissen aus dem großen Reiche der endlichen Dinge, sodaß an die Stelle des Wesens immer nur ein Bild, an die Stelle des wahren Namens ein Symbol tritt.“¹⁸ Die Physiognomie erschließt sich somit entweder im morphologisch-strukturellen Vergleich oder im metaphorischen Sprechen über Kunst, das selbst nur in Bildern über Bilder reden kann.

Das von Stark in der Vorrede formulierte programmatische Ziel seines Frankreich-Buchs lautet analog: „Galt es doch hier auf demselben Grund und Boden, unter denselben Naturbedingungen, die noch heute in der unmittelbarsten Gegenwart sich kräftig erweisen, zu dem Mittelalter, zum Alterthum hinaufzusteigen und so unmittelbar vergleichend das sinnlich faßbare Gehäuse dreier großer Bildungsstufen gleichsam auseinanderzulegen und geistig neu zusammenzufügen.“ (S. VI) Entgegen der üblichen archäologischen Forschungspraxis, durch die späteren Sedimentschichten nach unten zum „Eigentlichen“,

dem ältesten Fund vorzugraben, betrachtet Stark die Wiederauffindung der Antike also als Aufstieg im Sinne einer ästhetischen Teleologie.

Genuss vollzieht sich für Stark wie für Burckhardt strukturhomolog zum künstlerischen Akt, wie man Starks *Handbuch der Archäologie der Kunst* entnehmen kann: „Unverkennbar tritt heutzutage dasjenige im Gebiet der archäologischen Thätigkeit sehr zurück, was in der vorigen Periode von Winckelmann anhebend den Mittelpunkt gebildet hatte, jenes wirkliche oder vermeintliche Mit- und Nachempfinden antiker Kunstwerke und der dadurch bedingte Genuss, jenes fast schauende Erfassen der poetischen, hinter dem sichtbaren Werk liegenden Kunstidee, jenes nur durch künstlerisch eigene Uebung wie durch fortdauernden lebendigen Verkehr mit dem ausübenden Künstler, mit dem schöpferischen Dichter erworbene, unmittelbare Erfassen einer künstlerischen Form.“¹⁹ Für Burckhardt setzt der Genuss, zu dem der *Cicerone* seine Leser anleiten möchte, Bildung und damit Anstrengung beim Betrachter voraus – sowie eine diszipliniert gehandhabte Phantasietätigkeit, die im anschauenden Nachvollzug vergangene Kulturbilder wieder aufleben lässt. Zu dieser restaurierenden Tätigkeit, deren Grundbedingung die Distanznahme zum Objekt ist, möchte der *Cicerone* seine Leser anleiten, und in diesem konservierenden Impetus trifft er sich mit Starks Bemühungen um die „Rekonstruierung früheren Culturlebens“ (S. 15), um einer als defizitär empfundenen Gegenwart durch die Besinnung auf die Vergangenheit Zukunft zu verschaffen.²⁰

Für Stark verfügt auch die rekonstruktive Arbeit des Kulturhistorikers durchaus über künstlerische Qualitäten, wenn er beispielsweise die Inschriften im Hof des Palais des Arts in Lyon „als Mosaikstückchen“ benutzt, „um daraus ein farbiges Bild einer gerade für diese Gegend [...] Grundlegenden Cultur uns zu gestalten.“ (S. 18) Antike Spolien sind ihm bei diesem retrospektiven bildgebenden Akt die sichtbaren Zeugnisse einer ungebrochenen kulturellen Kontinuität. So dokumentiert die Spolienanhäufung in der Stadtmauer von Narbonne, die 600 Inschriften und unzählige Säulentrommeln, Reliefs und Skulpturen wie ornamentale Fragmente vereint, auf alle Zeiten augenfällig den Fortbestand des im Neuen aufgehobenen Alten und damit das Fortleben der Antike. Im dortigen Museum, das im erzbischöflichen Palast untergebracht ist, fühlt Stark sich regelrecht in die Zeitgenossenschaft mit der Antike zurückversetzt: „Aber nicht jene Zimmer allein, auch die Wände des Palastes, und vor allem jener hochliegende Garten sind angefüllt mit antiken

Denkmälern. So wandelt man hier förmlich in einer abgeschlossenen, massenhaft dem Beschauer sich aufdrängenden historischen Welt.“ (S. 144)

Weder im *Cicerone* noch in der *Cultur der Renaissance in Italien* hatte Burckhardt beansprucht, eine integrale Synthese von Kunst- und Kulturgeschichte zu bieten. Während die *Cultur der Renaissance* „nur“ eine Kulturgeschichte bleibt, in der die Kunstgeschichte eine nicht unwichtige, aber dennoch nicht gleichgewichtige Rolle spielt, wird im *Cicerone* diese Verschmelzung nicht angestrebt: Er ist ein reiner Ordnungsversuch im Reich der schönen Formen, in dem die Kultur als prägender Faktor für die Kunstentwicklung ihrer Zeit nur in gelegentlichen Hintergrundskizzen aufscheint. Kunstbetrachtung und Geschichtsbild sind zwar einer analogen Gesetzmäßigkeit unterworfen. Es scheint jedoch nie die Absicht Burckhardts gewesen zu sein, die Kunstgeschichte in der Kulturgeschichte aufgehen zu lassen; die Kunst bewahrt ihr Mysterium, auch wenn sie als Quellentext der Geschichte gelesen werden kann. Das verbindende Moment im analogen Vorgehen von Kunst- und Geschichtsbetrachtung ist allein die Erinnerung an vergangene Kulturbilder.

Stark hingegen möchte mit den drei im Titel seines Buches genannten Termini „Städteleben“, „Kunst“ und „Alterthum“ drei Perspektiven von dem – wie er in seiner Vorrede schreibt – „culturgegeschichtlichen Mittelpunkt“ aus eröffnen. Die Kunst ist für ihn eine kulturgegeschichtliche Quelle ersten Ranges für den „Geist“ ihrer jeweiligen Zeit. So schreibt er über die zeitgenössische Malerei im Louvre: „Immerhin ist es für das Publikum von großer Wichtigkeit so auf einen Punkt die hervorragenden Künstler der Jetztzeit zusammengedrängt zu sehen, einen Delaroche, Ary Scheffer, Horace Vernet, Delacroix, Gudin, Lehmann u. A. zu vergleichen. Wie spiegelt sich culturgegeschichtlich die hochgehende Woge der Interessen der Massen in den Bildern ab! Römische Republikanerthum, afrikanische Thaten, streng religiöse, gesteigert katholische Szenen, Revolutionsgräuere und die raffinierte Genußsucht des sinkenden Roms!“ (S. 458) Doch sein denkbar weit gefasster Kulturbegriff beinhaltet nicht nur die bildende Kunst, sondern auch Handelsgebräuche, Mode, Prostitution, rechtshistorische wie völkerkundliche, religions- und sprachgeschichtliche, kulinarische wie önologische Details sowie unter vielem Weiteren auch geologische Formationen und eben Landschaftsphysiognomien, ganz im Sinne des Tagebucheintrags von Jules Michelet am 15. März 1826: „Je voudrais faire ma géographie à la fois

physique et politique [...]“²¹ Stark wird somit auch zum Vorreiter einer kunstlandschaftlich orientierten Kunsthistoriographie. Umso erstaunlicher ist es, dass nicht einmal der Doyen der Kunstlandschaftsforschung, Harald Keller, ihn in seinem Text *Die Kunstlandschaften Frankreichs* von 1963²² erwähnt, obgleich sich die von Keller definierten mittelalterlichen „Landschaftsräume“ der französischen Landschaftstopographie in der Ausbildung konkurrierender Morphologien weitestgehend mit Starks landschafts- und kulturphysiognomisch voneinander charakteristisch abgegrenzten Regionen Frankreichs decken: Burgund, das Loire-Becken, die Auvergne, die Provence, Aquitanien, das Poitou und – als einzige nicht-bereiste ‚Fehlstelle‘ bei Stark – die Normandie.²³

Auch mit seinem kulturpessimistischen Blick auf Modernisierungen kommt Keller zu sehr ähnlichen Diagnosen wie Stark im Hinblick auf das ihnen jeweils gegenwärtige Frankreich: „Im 19. und 20. Jahrhundert haben in Frankreich – wie überall in Europa – die kurz aufeinander folgenden Erfindungen von Lithographie, Eisenbahn, Telegraph und Telephon, der Photographie, die schnelle Verbesserung der Reproduktionstechniken, das Anwachsen des Ausstellungsbetriebs immer mehr zum Auslöschung der Kunstlandschaften und statt dessen zur Ausbildung eines Schwarz-Weiß-Kontrastes zwischen Provinz und Hauptstadt geführt.“²⁴ Dieses Gefälle konstatierte Stark bereits Mitte des 19. Jahrhunderts, als er mehrfach den Dünkel der durch Frankreich reisenden Pariser wie auch der nach Paris eingehirateten Provinzbourgeoisie kritisierte.²⁵ Gegen technische Neuerungen wie die Eisenbahn, die ihm die Autopsien erleichterten, hatte er allerdings nichts einzuwenden.

Der Kulturhistoriker Stark bietet in seinem Text eine kulturelle Kartographie für weite Teile Frankreichs. Die Parameter der Stadtbeschreibungen decken sich hierbei mit seiner drei Jahre vor dem Frankreich-Buch publizierten Schrift *Gaza und die philistäische Küste* (Jena 1852)²⁶. Ein distanzierter und damit abstrahierender Fernblick, der die Strukturen in der Abstraktion klar hervortreten lässt, kennzeichnet seine Annäherung an die von ihm beschriebenen Städte. Jede neue Stadtbesichtigung beginnt mit dem Besteigen eines exponierten Ortes, sei es des damals als Observatorium genutzten Turms des Amphitheaters in Arles (S. 71) oder eines Glockenturms wie in Bordeaux, wo die Tour de Peyberland es Stark ermöglicht, „von einem Punkte aus das Straßengewirr des alten Bordeaux zu überschauen, hier die Linien gleichsam zu ziehen, welche die Physiognomien der ver-

schiedenen Stadttheile von einander scheiden, und dabei zugleich jene einzelnen Hauptpunkte zu fixieren“ (S. 216), an denen bedeutende „historische Monumente“ zu finden sind.²⁷ Wenn sich, wie in Marseille, kein „hoher Glockenthurm, keine Kuppel [...] aus der Masse“ emporhebt, substituiert Stark das real nicht zu erblickende Stadtbild durch ein „Geschichtsbild“, das er vor seinem geistigen Auge und dem des Betrachters evoziert und das „auf diesem Hintergrund aus nicht unbeträchtlichen, schriftlichen Überlieferungen, aus einer freilich noch nie mit Ernst unternommenen Übersicht der zerstreuten Denkmale der Kunst und des Verkehrs sich gruppieren läßt.“ (S. 34)

Von der prominent die Stadt überragenden Anhöhe der Fourvière in Lyon bietet sich dem „leiblichen Auge“ des Besuchers dann aber ein ganz realer panoramatischer Überblick über die Stadtphysiognomie.²⁸ Starks fulminante Schilderung dieses Rundumblicks ist gekennzeichnet durch ein Wechselspiel von Fernblick und teleskopischem Heranzoomen, das den Leser einerseits in weiter Ferne bis an die Alpenkette der Chaîne de Belledonne hinter Grenoble heranführt, um ihn gleich darauf wieder auf die Flusslandschaft zurückzulenken, die sich direkt unter ihm erstreckt: „Die Aussicht von Fourvières ist eine der großartigsten, die ich überhaupt, nicht allein in Frankreich, kenne, und sie ist es, die den vollen Eindruck der gewaltigen, natürlichen wie geschichtlichen Scheidung gewährt, auf deren Gränze Lyon gleichsam liegt, jener von Nord- und Südfrankreich. Wo eilt das Auge in dem ungeheuern Panorama wohl zunächst anders hin, als nach Osten zu jener von Wolkenschichten umlagerten, in scharfen Spitzen und gezackten Formen weithin gedehnten und allmählich niedersteigenden Alpenkette? Eben erglänzt im Lichte der Abendsonne der Schneegipfel des Montblanc, und das Fernrohr führt uns fast unmittelbar zu den scharfen Felsengräten, an die Schneeflächen, in die tief beschatteten Spalten des über 30 Meilen“ – also rund 158 km – „in gerader Linie entfernten Berges. [...] Zwischen den Alpen und uns liegt eine ungeheure Ebene voll einzelner Weiler und Maulbeerbaumanlagen, durchschnitten von der schnurgeraden, nach Turin führenden Straße. Im Norden begränzt sie die in vielfachen Windungen sich nahende Rhone. Wie rasch eilt jenes Boot dort auf ihrem Rücken, bald hinter Vorsprüngen geborgen, bald unter den Brücken durchschießend der Stadt zu, die tief zu unsern Füßen zwischen den beiden Flüssen sich streckt [...]“ (S. 5)

Immer wieder findet sich der Leser mit dieser sehr eigenen Erzähltechnik konfrontiert, die an frühneu-

zeitliche Rom-Pläne erinnert, auf denen neben dem eigentlichen Stadtplan einzelne herausragende Monumente in sogenannten „view boxes“ am Rand „herangezoozt“ werden.²⁹ Starks distanzierterem Blick bieten sich die Städte als geschlossene Organismen, als „Gesamtformen“ dar (S. V), deren jeweilige kulturhistorische Überformung durch die Anschauung offengelegt wird. Diese „physiognomische Auffassung der Städte“ (S. IV) konnte Stark in verschiedenen Aufsätzen von Ferdinand Gregorovius in der von Cotta herausgegebenen *Augsburger Allgemeinen Zeitung* studieren, beispielsweise 1853 „Der Ghetto und die Juden“, „Römische Figuren“, „Neapel“ und „Die Insel Capri“ oder 1854 „Palermo“. Gregorovius fasste diese Aufsätze dann später in *Wanderjahre in Italien* (1. Auflage Leipzig 1872–77) zusammen. Im Neapel-Text findet sich ein vergleichbarer panoramatischer Blick über die Stadt und das „klassische Amphitheater der Natur“ des Golfes wie bei Stark. Allerdings nimmt Gregorovius bei seiner Wanderung auf den Vomero die ständig wechselnden Tableaux sequentiell, wie durch das Objektiv einer Photokamera wahr: „Wir wollen hier hinaufgehen und vorwärtsschreitend nur die wechselnden Szenen still aneinander reihen. Das ungefähr würde unser Auge nacheinander festhalten: Castel Sant Elmo mit seinen weißen Mauern auf gelbbraunen Felsen, von Kaktus und Aloe umwuchert, von grünen Ranken umschlungen; Gärten in der Tiefe, nun an einer Schenke vorüber, welche ganz in Weingewinden begraben liegt; wieder braune wüste Tuffelsen; ein Tal von Zitronen, Tulpenbäumen, Granaten, ein narkotisch süßer Duft überall; wieder eine Vorstadt mit städtischem Gewerbe; wieder freie, lachende Hügel, Blicke auf Landhäuser; eine Schlucht mit Kaktus und Palmen; ein plötzlicher Blick auf die Stadt zur Linken, auf den Golf, auf Capri; ein Hain von Pinien, über welchem der Vesuv in dem zartesten Violett schwebt. Wieder eine wilde Felspartie; darauf Gärten und bizarre Landhäuser mit offenen Hallen. Eine ländliche Szene, Hirten, welche Ziegen treiben. Ein Kloster mit Staffage von Mönchen. Höhere Hügel mit Pinien – ach, wer kann alle jene schönen Bilder nennen!“³⁰

Auch Johann Gottlob von Quandts *Beobachtungen und Phantasieen über Menschen, Natur und Kunst auf einer Reise in's mittägige Frankreich* boten bereits 1846 „Physiognomische Wanderungen durch Lyon“ und auf Seite 93–94 eine entsprechende Ausblicksschilderung. Die realen Physiognomien der Stadtbewohner sind laut Quandt ebenfalls der nationalkulturellen Prägung unterworfen: „Was meine physiognomischen

Bemerkungen im engeren Sinne des Worts betrifft, so kann ich auch in dieser Hinsicht wenig Erfreuliches mitteilen; denn in dem volkreichen Lyon habe ich in der Zeit von acht Tagen nicht ein einziges schönes Gesicht gesehen [...]. Der große Mund und eine dicke Nase sind auch hier die vorherrschenden Formationen. Die Gesichtsformen der Franzosen sind entschiedener ausgebildet, als bei den Deutschen. Die Hauptarten sind 1) die Dicknäsigen, 2) die Langnäsigen und 3) die Krummnäsigen. 1) Die, welche eine Weltkugel statt der Nase im Gesichte tragen, glauben die Weltbeherrscher zu sein und sind anmaßend, roh, egoistisch, phlegmatisch und doch jähzornig [...].³¹ Im Vergleich zu solchen, Lavater banalisierenden völkerphysiognomischen Einlassungen in Quandts *Beobachtungen und Phantasieen* – eine von Stark konsultierte, aber verschiedentlich scharf kritisierte Quelle – formuliert der Autor von *Städteleben, Kunst und Alterthum in Frankreich* doch wesentlich vorsichtiger.³²

Auffällig ist die Menschenleere der von Stark bereisten Städte, zumindest dann, wenn man die Beschreibung von Individuen erwartet. Auch hier setzt sein ausgeprägter Impetus zur Abstraktion ein: Er erwähnt einzelne Menschen eigentlich nur, wenn ihnen als herausragenden historischen Geistesgrößen oder Politikern Einzeldenkmäler gesetzt worden sind. Ansonsten treten sie immer gleich als Kollektivsingular zum nationalen Typus verallgemeinert auf beziehungsweise als Repräsentanten einer Familie, einer bestimmten sozialen Formation, einer professionellen Korporation oder einfach als Stereotyp – wie beispielsweise auf dem Dampfschiff nach Avignon: „Die Gesellschaft auf dem Schiffe hat sich, wie selten, glücklich gestaltet. Es fehlen natürlich englische Familien nicht mit den hochaufgethürmten Collis, nicht die lebendige und doch gehaltene Südfranzösin im spanischen Schleier, nicht die leidende Dame aus Nordfrankreich, die in Hyères Sicherung und Schutz sucht vor einer in ihrer Familie erblichen Krankheit, die über dem Süden Paris nicht vergessen mag. Soldaten kehren aus dem Elsaß und der Freigrafenschaft in die Garnisonen nach Marseille oder Toulouse zurück. Dießmal ist die Zahl der Deutschen überwiegend groß, und immer neue Landsleute finden sich dazu, die bereits seit Jahrzehnten in der Normandie oder in Paris ansässig ihre Muttersprache fast verlernt haben.“ (S. 24) Generell sucht der Autor auf seiner Reise stets „den“ Deutschen bzw. „das“ Deutsche:³³ „Der Deutsche war uns bei unserer Hafenwanderung schon mannigfach und in sehr verschiedenen Situationen begegnet, unerwartet finden

wir ihn wieder vertreten in einem blondhaarigen Jüngling unter den Arbeitern des großen Wasserbassins [...]. Und wer hält dort am Eingang der Stadt, an der Allee des Prado das besuchte Tanzlokal, das am Sonntag Abend eine mehr als gemischte, lärmende Gesellschaft in sich versammelt? Es ist ein Deutscher.“ (S. 47–48)

Starks hauptsächliches Verdienst in seinem Frankreich-Buch liegt jedoch in der morphologischen Analyse von urbanen Strukturen und von Architekturen. Besonders eindrucksvoll führt er diesen innovativen – wenn auch bei Goethe, auf dessen *Über Kunst und Alterthum* Starks Titel referiert, schon stellenweise angelegten – Analyseansatz in seiner Darstellung der Entwicklung der Grabtypen und Gräberformen der königlichen Grablege in Saint-Denis vor: „*St. Denis* ist heutzutage der Ort, in welchem uns das französische Königthum in seiner Continuität und gleichsam im Lichte der göttlichen Weihe allein noch entgegentritt. Im Stein ausgehauen ist dort die Geschichte desselben an der langen Reihe der königlichen Todten zu lesen und die Geschichte der Kunst, die wenn irgend in einem Lande, in Frankreich dem persönlichen Interesse der Könige einen Haupthebel ihrer Entwicklung zu verdanken hat, findet einen selten so zusammenhängenden Überblick über die Stile mehrerer Jahrhunderte.“³⁴ Stark gelingt hier eine exemplarische morphologische Genealogie von der Mosaikplatte auf dem Grabmal der Fredegunde und der in „dem noch starren, ganz befangenen Stile der frühromanischen Periode“ gehaltenen Grabplatte Childeberts I. über die stilistischen und nationalideologischen Vereinheitlichungen des Gisant-Typus unter Ludwig dem Heiligen bis hin zu den imposanten Renaissance-Doppelgrabmälern mit ihrer Superposition von *priants* und *transis* der Valois, Louis XII, François I^r und Henri II, wie sie dann erst wieder Erwin Panofsky in *Tomb Sculpture. Four Lectures on its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini* von 1964 vorlegen sollte – der Stark allerdings offenbar auch nicht kannte.

DER KONSERVATIVE KONSERVATOR VON ERINNERUNGSZEICHEN

Vor allem aber ist Stark einer der ersten, wenn nicht der erste Kulturhistoriker, der Kunstwerke und Monumente als historische Quellen, als „lebendige Erinnerungszeichen“ (S. 159) ernst nimmt. Bei den Autopsien auf seinen Städtereisen versucht er immer wieder, die „sinnlichen, anschaulichen Haltepunkte[n] früherer Perioden“ ausfindig zu machen.

Denkmäler werden stets unter dem Aspekt analysiert, „inwiefern sie uns Zeugniß geben von jenen allgemein geschichtlichen Thatsachen“ (S. 165). Stark hätte mit diesem avancierten Methodenansatz Francis Haskells bahnbrechende Untersuchung über *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past* (New Haven/London 1996) vorbereiten helfen können – doch auch dort sucht man seinen Namen vergeblich in Index und Literaturverzeichnis. Friedhöfe mit ihren Thesauri an historischen Grabmälern sind für Stark veritable Kompendien solcher kultureller „Erinnerungszeichen“, wie man dem im Vergleich mit sonstigen Reisebeschreibungen originellen Einstieg in das Paris-Kapitel und damit in den Pariser Stadtkörper vom Friedhof Père Lachaise aus entnehmen kann.³⁵ Die erste Beerdigung fand hier 1804 statt. Der Weg zum Friedhof führt Stark an der Bastillesäule vorbei, die ihn zu despektierlichen Äußerungen über das französische Nationalbewusstsein und die generelle Kurzlebigkeit der Staatsformen in Frankreich veranlasst: „Als weite Fläche dehnt sich vor uns der Platz der Julisäule aus, einst ein enger Zugang durch Wassergräben zu den Thürmen und Höhlen der Bastille. Eine Wache langweilt sich an dem Fuße der in Erz gegossenen massenhaften Julisäule, deren Schaft mehrfach durch breite Bänder gleichsam gegen das Zerspringen geschützt ist, obgleich auf ihrem korinthischen Capitell nur eine kleine, beflügelte Gestalt zu schweben scheint: ein rechtes Bild der französischen Nation selbst, die gewaltsam immer von Neuem sich zusammenrafft, um das Idol leicht wiegender, politischer Freiheit hoch zu halten.“ (S. 305–306)

Nicht nur über die historischen „Stilumwandelungen“ (S. 308) in der Grabmalgestaltung kann man auf dem Père Lachaise angesichts der „ungeheure[n] Reihe der Denkmäler“ einen fundierten Überblick gewinnen – vom gotischen Bau des aus dem Musée des monuments français hierher transferierten angeblichen Grabdenkmals von Abélard und Héloïse über das klassizistische Brongniart-Grabmal bis zu zeitgenössischen Formen bei Cherubini und Balzac –, sondern auch über den „gewaltigen Organismus“ der modernen Metropole Paris: „[...] erst hier vom Père la Chaise, aus der stillen und doch so beredten Umgebung der Todtenwelt heraus, habe ich den vollen Eindruck der Weltstadt, als eines Ganzen, als eines mit dem Grund und Boden eng verwachsenen, durch Jahrhunderte herausgebildeten, welthistorischen Mittelpunktes gewonnen.“ (S. 310–311) Es folgt eine an den Stich von William Miller nach William Turner

von 1836 erinnernde Beschreibung des urbanen Körpers, aus dem – passend zum Friedhof von der untergehenden Abendsonne beleuchtet – einzelne Monumente herausstechen: „So treten nach einander die großen Häusermassen des diesseitigen und jenseitigen Seineufers, der Cité, der Faubourgs mit ihren weit an die Höhen hinauf sich streckenden Armen aus einander. [...] Eine fast grelle Beleuchtung setzt die dunkeln, wie krystallisirten Massen von Notredame und die ältern Thürme des Palais scharf gegen die Umgebung ab. [...] Endlich schließt der Arc de l’Etoile auf seiner Höhe in stundenweiter Ferne das Bild ab“ (S. 311) – und markiert damit ganz zu Beginn des fast 200 Seiten umfassenden Paris-Kapitels bereits dessen Endpunkt.

Starks Monumentenverständnis entspricht dem des vorrevolutionären 18. Jahrhunderts, wie man der Definition von Louis de Jaucourt in Diderots und d’Alemberts *Encyclopédie* entnehmen kann: „on appelle monument, tout ouvrage d’Architecture & de Sculpture, fait pour conserver la mémoire des hommes illustres, ou des grands événements, comme un mausolée, une pyramide, un arc de triomphe, & autres semblables.“³⁶ Das Thema von Revolutionsvandalismus und Museumsgründung sowie deren wechselseitiger Interdependenz, das in der kunst- und kulturhistorischen Forschung der letzten Jahrzehnte vor allem in Frankreich Konjunktur hatte,³⁷ begegnet bei der Lektüre von Starks *Städteleben, Kunst und Alterthum in Frankreich* immer wieder. Es erstaunt daher nicht, dass er französischsprachige Autoren wie Aubin-Louis Millin, Alexandre de Laborde oder den „Inspecteur des Monuments historiques“ Mérimée heranzieht, die ihrerseits in einer Traditionslinie mit Bernard de Montfaucons fünfbandiger Monumentalpublikation der *Monumens de la Monarchie Française* (Paris 1729–33) standen. Sie stehen für die wissenschaftliche Entdeckung des „monument historique“³⁸ und des französischen „patrimoine“ als eines schützenswerten nationalen Kulturerbes.

Stark profitiert zudem auf seiner Reise im Herbst 1852 von den Museumsneugründungen seit den 1790er Jahren – und das nicht nur in Paris, sondern auch in der Provinz: So war beispielsweise die Maison Carrée in Nîmes in ein Monumentenmuseum der Antike verwandelt worden. Museen sind für Stark diejenigen Institutionen, die kulturelle Brüche überwinden und die Zeugnisse einer „in der harmonischen Entwicklung unterbrochene[n] Welt“ (S. 28) konservieren und damit für die Überlieferung retten können. Die Nationalisierung der königlichen, kirchlichen und feudalen Besitzungen seit 1789 und

das hieraus resultierende Konzept eines kollektiven Kulturerbes, das es zu bewahren galt, war die Voraussetzung für die erfolgreiche Realisierung einer zentralisierten Thesaurierung und öffentlichen Präsentation dieses neuen nationalen Besitzes im Museum. Denn erst durch den ordnenden Eingriff wird der Kunstbesitz zum „patrimoine“. Untrennbar hiermit verbunden ist ein Argument, das den Diskurs über das Museum und seine Legitimation in der Revolutionszeit stetig begleitet: Das Museum dient der Darstellung des Ruhmes und der kulturellen Hegemonie der französischen Nation, insbesondere gegenüber dem Ausland. Diese Intention scheint im Falle des deutschen Reisenden Stark aufgegangen zu sein, denn er lobt die Pflege des „patrimoine“ in Frankreich als Akt der „Treue gegen die Vergangenheit“, als Ausdruck einer den Deutschen abgehenden nationalpatriotischen Haltung: „Das Bewußtseyn, daß die Kunst einen Theil der Nationalehre und des Nationalbesitzes ausmache, ist dagegen in Frankreich ein sehr lebendiges und veranlaßt zu der bereitwilligen, uneigennützigten Beisteuer der Privaten in reichstem Maaße.“ (S. 62)

Das erste öffentliche Museum in Frankreich, den Louvre mit seiner Grande Galerie, nimmt er einerseits als Künstlerausbildungsstätte, andererseits als Geschmacksbildungsanstalt wahr: „Ist nicht jene Riesengalerie der oberen Etage Eine große und völlig freie Werkstätte der Maler aller Nationen, lernender und meisterlicher, Männer und Frauen, zugleich eine große Schule des Geschmackes?“ (S. 450) Diese Doppelfunktion wurde bereits in der Gründungsphase des am 10. August 1793 eröffneten ersten Louvre diskutiert: Nach Meinung der *Commission du muséum* sollte er primär den Künstlern und damit deren an den ästhetischen Idealen des klassischen Akademismus orientierter Ausbildung dienen. Daher wählte man ein Arrangement in der Art eines „unendlich vielfältigen Blumenparterres“, das durch möglichst große *varieta*s und durch überraschende Kontraste dem Kunstliebhaber ästhetische Reize und dem Künstler immer wieder neue, unerwartete Vergleichsmöglichkeiten eröffnen sollte.

Wo Stark auf Spuren des Vandalismus der „ersten Revolution“ stößt (wie er die Französische Revolution in Abgrenzung von den ihr nachfolgenden der Jahre 1830 und 1848 nennt), finden diese gewissenhafte Erwähnung, vor allem der Vandalismus und die Leichenschändungen in der Königsgrablege von Saint-Denis ab dem 10. August 1793. Die hohen finanziellen Aufwendungen, die die Restauration zur Restaurierung der ver-

wüsteten Abtei aufgebracht hat, waren in Starks Augen schlecht investiert, da sie es nicht vermochten, die „Todtenstätte“ authentisch zu rekonstruieren – „die unmittelbare Tradition ist zerschnitten“, konstatiert er bedauernd. Die Möglichkeit lebendiger Geschichtsanschauung wurde substituiert durch eine „wohl etikettierte, chronologische Sammlung aller Denkmäler“, die Kirche selbst hat sich in ein historistisches „Repertorium von Kunstwerken aller Art“ verwandelt (S. 354).

Dem in Starks Augen verdienstvollen Konservator des 1795 eröffneten Musée des monuments français, Alexandre Lenoir,³⁹ der den Fragmenten der nationalen Erinnerungszeichen in dem von ihm geleiteten Depot im ehemaligen Kloster der Petits-Augustins einen konservatorischen Schutzraum bot, wird im Text dagegen ein Denkmal gesetzt. Er präsentierte sie in frühhistoristischen, stilistisch und atmosphärisch deutlich getrennten Jahrhundert-Räumen. In Lenoirs neuer chronologischer Ordnung der Objekte in klar abgrenzbaren Epochen wird das einzelne Spezimen zum Dokument eines vorbildlichen nationalen Geschichtsablaufs, dessen Durchschreiten den Besucher zum wahren Patriotismus erzieht.

Nach der Auflösung von Lenoirs Depot-Museum hat in Starks Augen das „auf antiken Grundmauern“ errichtete Musée de Cluny diese Aufgabe eines Museums „nationaler Alterthümer“ übernommen. Hier werden die musealisierten Kunstwerke zu Studienobjekten für einen wissenschaftlich-objektivierenden und distanzierten Blick: „Nicht Curiositätenkrämerei ist der Geist, welcher durch diese Räume weht, sondern warme Begeisterung für die nationale Vorzeit und wissenschaftlicher Sinn für Anordnung und Benutzung.“ (S. 425–426)⁴⁰ Die aus Kirchen geretteten „Trümmer“, die – zum Teil als Gipsabdrücke⁴¹ – den Grundstock der Sammlung bilden, bieten „unter dem Schutze einer so starken Centralmacht, wie ihn der Staat in Frankreich darstellt, [...] eine höchst lehrreiche Übersicht der nationalen Kunst“ (S. 428). Stark selbst scheint sich in seinem Buch als Monumentenschützer betätigen zu wollen,⁴² indem er die einzelnen von ihm besichtigten Monumente und Museumsbestände in der geschützten Marginalität seines Anhangs unter dem Titel „Anmerkungen und Exkurse“ aufhebt – allerdings konserviert er sie so gut an abgelegener Stelle, dass die kunsthistorische Forschung dieses Museum nie besichtigt hat.

Im Zuge der Museumsgründungen nach der Französischen Revolution werden die vor dem Vandalismus geretteten Kunstwerke einem Dreischritt der to-

talen Erfassung unterworfen: Inventarisierung zur Bestandsaufnahme des Vorhandenen – Zusammenführung und provisorische Lagerung in zentralen Sammelstellen, den Depots – schließlich Überführung in eine neue Ordnung, an einen neuen Ort, in einen neuen Kontext im öffentlich zugänglichen Museum. Die Musealisierung raubt den Bildern ihre vormalige Macht, sie entzieht sie der kultischen Bildpraxis durch Neukontextualisierung. Eine wichtige Rolle in diesem Prozess der Entsymbolisierung und Dekontextualisierung spielt das Depot: Als Null- und Vor-Ort des Museums stellt es eine Art Schleuse dar, in der sich die Verwandlung vom Kultobjekt zum Kunstwerk vollzieht. Die Objekte werden an dieser Sammelstelle eine gewisse Zeit lang unter Verschluss gehalten; während dieser Zeit der „*épuración*“ vollzieht sich dort der *rite de passage* der semantischen Neutralisierung an einem Ort des reinen Lagerns. Die ursprüngliche Geschichte des Objekts wird in dieser Zeitspanne dem Vergessen anheimgegeben – heraus kommt ein geschichtsloses Ding, das in den neuen musealen Kontext integriert werden kann. Durch den Übergang von ihrem Ursprungskontext ins Museum werden die Stücke auf ihren ästhetischen Wert reduziert.⁴³ Gleichzeitig gewährt der Eintritt in diesen neuen Kontext dem Kunstwerk auch Schutz durch Historisierung und Ästhetisierung – dies war einer der Grundgedanken von Alexandre Lenoirs Musée des monuments français.

Stark wendet – wie Burckhardt im *Cicerone* – wohl auch deshalb bevorzugt die morphologische Betrachtungsweise an, weil diese eine ahistorische, zeitentrückende Komponente enthält. Metamorphosen folgen zwar in ihrer Abfolge von Form zu Form einer internen Chronologie, sind aber gerade durch diese Einordnung in einen universalen Formenfluss auch der punktuellen zeitlichen Fixierung entzogen und lassen sich daher auf andere Zeiten übertragen. Die Einzelform kann so ihres zeitlichen und räumlichen Kontextes enthoben werden und als Baustein für eine Rekonstruktion des intakten Kunstkörpers Frankreichs respektive Italiens dienen. Beide Bücher schaffen so im Akt einer Neuordnung der einzelnen Kunstformen einen Thesaurus des Unzerstörten und für alle Zeiten Unzerstörbaren, das in der Erinnerung des Lesers und Kunstbetrachters konserviert wird.

GEGENWARTSKRITIK UND RENAISSANCESEHNSUCHT

Stark wie Burckhardt standen ihrer eigenen Gegenwart kritisch gegenüber, an die Stelle ihrer kurzzeiti-

gen Begeisterung für die 1848er Revolution trat bald ein modernisierungsskeptischer Konservatismus. Ihre zunehmend antimoderne Haltung spiegelt sich sozusagen kompensatorisch in der Ausbildung eines je spezifischen Renaissance-Konzepts: Während Burckhardt die Krise der Gegenwart, die er in seiner Kritik der architektonischen Hervorbringungen des 19. Jahrhunderts und insbesondere der grassierenden Neorenaissancemode auf den Punkt bringt, durch die Intensivierung der historischen Erinnerung an vorbildliche Kunstäußerungen zu überwinden versucht, lautet Starks Credo, dass „immer die Gegenwart auf engem Boden die schlimmste Gegnerin der Vergangenheit“ sei (S. 45).⁴⁴ In Narbonne werden die musealen Schutzräume der Vergangenheit dem Reisenden selbst zu Zufluchtsorten vor der ihn bedrängenden Jetztzeit: „Jedoch lassen wir uns nicht abhalten unsere Wanderung anzutreten, vielleicht gelingt es uns, in den stillen Räumen der Kirchen und des Museums über der unangenehmen und immerhin sehr beschränkten Gegenwart uns nicht das ganze Interesse an einer weithin zurückreichenden, großen Vergangenheit schmälern zu lassen.“ (S. 142) Die Programmatik von Starks Text ist eine retrospektive, rückwärtsgewandte, restaurative, die die Vergangenheit vom Endpunkt ihrer Dekadenz ausgehend im melancholischen Rückblick zu rekonstruieren sucht.⁴⁵

Generell sind Friedhöfe und Grablegen Starks bevorzugte Biotope. So verfällt er auf dem Père Lachaise in eine moderne Vergänglichkeitsmeditation im Stile von François-René de Chateaubriands *Mémoires d'outre-tombe*: „So generalisirt allmählig der zuerst mit Interesse an dem Einzelnen haftende Beschauer den Eindruck dieser Denkmälerwelt, über die einzelne Person und Familie geht er hinaus zu den menschlichen Generationen, die um den lebendigen, sich immer erneuernden Kern des gewaltigen Organismus der Weltstadt als abgestorbene Borke ansetzen, deren einzelne, persönliche Erscheinung noch einige Jahrzehnte, aber meist kaum so lange an den Todtenstätten haftet, während ihre Gesamtheit dort unten mitten in dem Gewühl der Lebendigen ihre dauernde Signatur hinterlassen hat.“ Erst die Einsicht in das *Sic transit gloria mundi* ermöglicht den Überblick über die welthistorische Bedeutung der Capitale: „Aber erst hier vom Père la Chaise, aus der stillen und doch so beredten Umgebung der Todtenwelt heraus, habe ich den vollen Eindruck der Weltstadt, als eines Ganzen, als eines mit dem Grund und Boden eng verwachsenen, durch Jahrhunderte herausgebildeten, welthistorischen Mittelpunktes gewonnen.“ (S. 310–311)

An der Beschreibung pittoresker Szenen aus seiner eigenen Gegenwart ist Stark deutlich weniger interessiert als an der Wiederbelebung der Vergangenheit. Sein „persönliches Mitgefühl“ gilt „längst vergessene[n], geschichtlich nie genannte[n] Personen“ (S. 18), deren *Memoria* er mit seinem Text garantiert. Das Freilegen der Schichten der Vergangenheit vom heutigen „Bodenniveau“ aus ist die einem Archäologen gemäße Vorgehensweise: „Mir war es auch wesentlich darum zu thun von der Gegenwart aus und von dem allgemeinen Niveau französischen Wesens die Brücke rückwärts zu finden zu den individuellen Gestaltungen einer mannigfaltig in provincialem und vorzugsweise städtischem Leben sich aussprechenden Nationalität, diese zurück zu verfolgen in dem merkwürdigen Proceß, den die römische Cultur und die Kirche in den celtischen und dann den germanischen Elementen hervorgerufen hat. Aber indem wir immer von der Gegenwart ausgingen oder zu ihr zurückkehrten, um die Fortdauer oder das Absterben einer monumental sich aussprechenden geistigen Potenz⁴⁶ zu bezeichnen, haben wir unvermerkt auch ein gutes Stück der modernen Physiognomie von Paris schon in die Schilderung des alten verwebt.“ (S. 438)

Der *Cicerone* will umgekehrt eine Anleitung zur richtigen Bautätigkeit in seiner historistischen Gegenwart bieten, die aus dem Formenarsenal der historischen Kunstwerke Italiens schöpfen kann, das zu diesem Zwecke im Schatzkästlein des *Cicerone* sorgsam konserviert wurde.⁴⁷ Gerade durch die historische Beschäftigung mit vergangenen Kunststilen begaben sich Künstler wie Historiker jedoch in einen fundamentalen Widerspruch zu den eigenen Absichten: Durch die neugewonnene Befähigung zur objektiven Anschauung des Vergangenen im universal vergleichenden Blick, durch die Universalität des Zugriffs auf die Geschichte früherer Zeiten, konnten einzelne Kunst- und Kulturepochen, deren „Wesen“ man erkannt zu haben glaubte, zu „Weltanschauungseinheiten“⁴⁸ isoliert und damit leicht instrumentalisiert werden. Das Vergleichenkönnen als Signatur der Zivilisiertheit vergangenheitsbewusster Zeiten barg zugleich die Gefahr des Umschlagens in den Barbarismus der Entkontextualisierung. Die Entscheidung, welchen Stil man in der zeitgenössischen Kunst nachahmen sollte, wurde dann letztlich zum Geschmacksurteil ohne Urteilskriterien, sofern man sich nur um Wesenserkenntnis bemüht hatte. Hauptgrund für die Möglichkeit solcher Entgleisungen war für Burckhardt der Verlust eines verwurzelten Traditionsbewusstseins, das Paradox einer Geschichtsvergessen-

heit aus Geschichtseifer, die für ihn in der Renaissance begann und in ihren bedenklichsten Äußerungen bis in seine eigene Gegenwart reichte.⁴⁹

Wilhelm Lübke, dem Verfasser der *Geschichte der deutschen Renaissance* (Stuttgart 1873; ²1881/82) und der *Geschichte der französischen Renaissance* (1878), lastete Burckhardt einen Teil der Verantwortung für die ausufernde Neorenaissancemode in der zeitgenössischen Architektur an.⁵⁰ Lübke hatte in der Tat einiges ideologische Rüstzeug für Renaissancefanatiker bereitgestellt, überschlug sich doch bereits 1866 sein Lob der bürgerlichen Renaissance-tugenden und ihrer Wiedererweckung in der Kunst des 19. Jahrhunderts: „Suchen wir, frei von Uebertreibung, uns ein Bild von dem Gewonnenen in seinen wesentlichen Zügen vorzustellen. Wenn wir vor Allem nach dem Grundgepräge fragen, das die modernen Kunstbestrebungen charakterisirt, so ist es die unverkennbare Tendenz, dem gesammten Leben des Volkes zum Ausdruck zu dienen, seine sittlichen Anschauungen, seine Empfindungswelt, sein Ringen und Hoffen, selbst seine Bedürfnisse und Beziehungen äußerer Existenz in künstlerischen Schöpfungen zu erklären. Schon die Architektur giebt davon einen deutlichen Beweis. Was war sie im vorigen Jahrhundert Anderes, als die dienstfertige Helferin einer entarteten Aristokratie, deren schwelgerischem Leben, deren üppigen Festen und markvergeudenden Liebhabereien sie den kokett aufgeputzten Schauplatz schuf. Wie ganz andere Ziele verfolgt sie in unserer Zeit! Während sie damals Schlösser und Lusthäuser von raffinirtem Luxus wie Pilze aus dem Sumpfboden der frivolen Zeit hervorwachsen ließ, dient sie heute als Ausdruck eines Lebens, das in mannhafter Arbeit, in ernstem Erfassen seiner materiellen und geistigen Zwecke den Schwerpunkt der Entwicklung wieder in die natürliche Mitte, in den Bürgerstand geworfen hat.“⁵¹

Zunehmend mischte sich in diese Panegyrik bürgerlicher Tüchtigkeit ein nationalistischer Unterton, der auch Stark in seinem Frankreich-Buch nicht gänzlich fremd war. Jetzt wurde die spezifisch deutsche Renaissance, deren Hauptpropagator Lübke war, von der italienischen und vor allem von der französischen Renaissance deutlich unterschieden.⁵² Aristokratische Überfeinerung dort, bürgerliche Handwerkstugenden hier: „Die französische Renaissance hat durchweg den Charakter einer fürstlichen, hochadeligen, vornehmen, etwas frivolen Gesellschaft, die italienische Renaissance in erster Linie einen rein künstlerischen, idealen Typus, die deutsche Renaissance hingegen ist vorwiegend künstlerisch-gewerblich, bürgerlich-tüchtig und charaktervoll.“⁵³ Von hier aus war es nicht

mehr weit zum kulturgeschichtlichen Kurzschluss, dass (vorgeblich) dekadente Kunstformen Indikatoren nationaler Unterlegenheit seien. Burckhardts Antipathien gegen die französische Neorenaissance, die er despektierlich „Louis Napoléon-Stil“ oder „Bastardschwester“⁵⁴ der italienischen Renaissance nannte, sind hingegen nicht nationalistisch motiviert, sie verleihen nur seiner generellen Antipathie gegenüber Napoleon III. einerseits, seiner eingestandenen Italienpräferenz andererseits Ausdruck.⁵⁵

Auch Stark interpretiert die französische Renaissance in seinem Orléans-Kapitel als genuin stadtbürgerlich geprägte kulturelle Bewegung, deren eine große Leistung in der „Darstellung des Privatlebens im Privathause“⁵⁶ (S. 491) bestand und deren herausragendes Kennzeichen der Rückzug der Kunst „in das Innere“, z. B. „des Familienhauses“ war. Die morphologische Beschreibung von Privathäusern in Orléans ist für Stark „ein höchst interessantes Zeugniß für eine Kunstentwicklung, die an der Gränze des Mittelalters und der neuen Zeit stehend es für einen Augenblick verstanden hat, antike Einfachheit und Strenge mit mittelalterlichem Reichthum an Gliederung, an aufstrebender Bewegung zu verschmelzen.“ (S. 296) In Toulouse resümiert er: „In der That gehören mir zu den interessantesten architektonischen Eindrücken einer Rundreise durch Frankreich diese Werke des 16. Jahrhunderts, die meist auf engem Raum, in einer dicht besetzten Straße erbaut uns das volle Verständniß der antiken Formen neben mittelalterlichem, bürgerlichem Sinn und freier Beibehaltung mittelalterlicher Gedanken darlegen.“ (S. 198) Und in Paris sind es dann schließlich die in den Regierungszeiten Franz' I. und Heinrichs II. errichteten bürgerlichen Bauten wie die Fontaine des Innocents – für Stark ein erneuter Beweis für seine „Ansicht über die Berechnung der ersten Renaissancewerke auf enge, stille, wohlumschlossene Umgebungen“ (S. 418) – oder die Innenausstattung von Saint-Eustache, welche die „hohe Entwicklung des Geschmacks“ dieser Epoche dokumentieren, die „heutzutage trotz alles Glanzes noch nicht wieder erreicht ist.“ (S. 467)⁵⁷

Vor allem das Umfeld des Marché de Saint-Eustache im Hallenviertel mit seinem geplanten Straßendurchbruch im rechten Winkel zur Rue de Rivoli und in gerader Linie zum Quai de la Mégisserie wird für Stark zum prototypischen Beleg eines unter Napoleon III. praktizierten modernen, vergangenheitsbedrohenden, erinnerungsvernichtenden Vandalismus mit seinen Haussmann'schen Schneisen durch das urbane Gefüge: „Ich nannte das Châtelet den Ausgangspunkt

der städtischen Entwicklung und in der That können wir von hier aus bei einer Wanderung nördlich bis zur Kirche St. Eustache und südwestlich zum Hôtel de Ville uns die Hauptmonumente derselben an bestimmten Marksteinen wohl vergegenwärtigen. [...] Aber plötzlich bricht auf dem Wege die Tradition ab: ein weiterer Durchblick, aufgerissenes Straßenpflaster, Bretterverschlänge, die geradezu gespensterhaften schwarzen Kaminstreifen an himmelhohen, fensterlosen Wänden, halbdurchschnittene Häuser, alles dies weist auf die unbarmherzig mit der Vergangenheit waltende Energie einer Regierung hin, die die Gesundheitspolizei, die Stadtverschönerung, vor allem aber die militärische Beherrschung meisterlich handhabt.“ (S. 414–415)

Mit der Renaissance beginnt für Burckhardt wie für Stark die Moderne.⁵⁸ Burckhardt gelang es 1860 in der Einleitung zu seiner *Cultur der Renaissance in Italien* erstmals, den Epochenbegriff „Renaissance“ in Anlehnung an Michelet zu einem politischen und kulturellen Panorama auszuweiten, zu einem Abbild einer „Zivilisation, die als nächste Mutter der unsrigen bis heute fortwirkt“. Doch bleibt seine Renaissancekultur auf Italien beschränkt. Stark hingegen gesteht der französischen Renaissance als bürgerlichem Übergangsstil mit spezifischen nationalen Ausprägungen eine autochthone Stellung zu. Burckhardt kritisiert sie in seinem Italozentrismus – wie vor ihm schon Franz Kugler in der von Burckhardt überarbeiteten zweiten Auflage seines *Handbuch der Kunstgeschichte* – allein als Derivat „italienischer Kunsteinflüsse“⁵⁹, wenn nicht als „Ausartung“ der italienischen Renaissanceformen.

Eine der italienischen vergleichbare „Kultur der Renaissance in Frankreich“ hat es für Burckhardt nicht gegeben⁶⁰ – und konnte es in der Konsequenz seines klassizistisch-neuplatonischen Kunsturteils auch gar nicht geben, denn es war in seiner stark negativ geprägten Sicht auf den französischen Nationalstaat nicht vorgesehen, dass ein „böser“, da zentralistisch organisierter Staat überhaupt gute, wahre und schöne Kunst hervorbringen könne. Starks Äußerungen über die Stilentwicklung der französischen Renaissance und ihre Verächter ließen sich auch auf den eingefleischten Klassizisten Burckhardt übertragen: „Der Rigorist des klassischen oder des gothischen Stiles wird allerdings von dieser Gruppe der Bauwerke sich mit einem von vorn herein verwerfenden Urtheil wegwenden, und doch ist sie nicht bloß für die kulturgeschichtliche Betrachtung von hohem Interesse, die in den Zeiten des Übergangs, des Umschwunges der ganzen Weltanschauung die in einanderlaufenden Fä-

den der alten und neuen Zeit genau zu verfolgen und die Ansatzpunkte des neuen Gespinnstes gleichsam zu fixieren im Stande ist, sondern ein sehr bedeutendes praktisches Interesse waltet dabei. Wie hat man damals in der Zeit der ersten begeisterten Aufnahme klassischer Formen in Kunst, wie in Sprache und Denken, die Bedürfnisse der christlichen und zugleich nordischen Welt mit jenen verschmolzen? Worin liegen die Anfänge zu den großen Verirrungen der späteren Renaissance und des Rococo, aber was ist auch innere Nothwendigkeit gewesen? Das ist ja noch heutzutage auch der Kern- und Streitpunkt einer modernen Baukunst.“ (S. 386–387)⁶¹

In seinen Äußerungen über Frankreich und französische Kunst scheint Burckhardt ausnahmsweise einmal einen wie auch immer zu denkenden Zusammenhang zwischen politischer Verfasstheit sowie modernem Staatskonzept und Kunstproduktion vorauszusetzen, eine Art negative Rückkoppelung der durch Zentralismus und Machtstreben verkommnen französischen Politik auf die Kunst, obgleich er nie einen klar konturierten Nationenbegriff entwickelt hat. Eine strikte Definition, wie sich Staats- und Nationenbildung bzw. die Ausprägung eines spezifischen Nationalcharakters oder des Nationalismus, den er Frankreich zum Vorwurf macht, zueinander verhalten, sucht man bei ihm im Gegensatz zu Stark allerdings vergebens.⁶² Das Konzept der Nation war Burckhardt von Grund auf verdächtig, nicht einmal in seiner Vorlesung *Über das Studium der Geschichte* (den später sogenannten *Weltgeschichtlichen Betrachtungen*) findet es einen systematischen Platz im Rahmen der Staatsbildungsprozesse.⁶³ Auf die Zeit Ludwigs XIV. bezogen heißt es dort beispielsweise: „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.“⁶⁴

Auch dem Bildungsbürger Stark ist der französische Absolutismus mit seinem „schwer verständlichen Gedankenkreis königlicher Allmacht und Heroenthums, festgeregelter, großer Formen auch in den einfachsten, alltäglichen Beziehungen eines sittlich oft so unedeln und gemeinen Lebens, und daher auch die Nothwendigkeit einer strengen Abstufung von Personen, die diese Formen üben“ (S. 476–477), von Grund auf suspekt. Bemerkenswert richtung-

weisend ist allerdings in diesem Zitat sein Konzept vom Hofzeremoniell in Versailles als Instrument der Domestizierung des Adels durch den Monarchen, das Norbert Elias dann 1969 in *Die höfische Gesellschaft* im Hinblick auf Wohnstrukturen als Indikatoren sozialer Hierarchien ausgearbeitet hat. Stark wurde mit seinem Frankreich-Buch also auch zu einem Pionier der Erforschung der Kultur der *französischen Renaissance* in der deutschsprachigen Kunst- und Kulturhistoriographie.⁶⁵ Bereits in seiner Vorrede betont er die Eigenständigkeit einer Kultur der Renaissance in Frankreich: „Es giebt für die allgemeine Culturgeschichte Frankreichs fast keine interessantere Kunstperiode, als der Beginn und das allmälige Durchdringen der Renaissance. Das Antike ist hier in der Kunst ähnlich kräftig wieder geboren worden, als in Italien, aber doch bei einer durchaus anderen Stellung im socialen, kirchlichen und literarischen Leben selbst anders gefärbt und gemischt. Ich habe diese Periode schon seit längerer Zeit mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgt und so sind mir sehr individuelle Anschauungen gerade in dieser Beziehung zu Theil geworden.“ (S. VIII)

Im Gegensatz zu Burckhardt konzidiert Stark der französischen Renaissance ein hohes formales Bewusstsein, das ihn angesichts der Kirchenbauten wie Saint-Etienne du Mont erstaunlicherweise die „florentiner Architektur des Orcagna und des Brunelleschi“ (S. 389) assoziieren lässt. Die angemessene Wiederbelebung der antiken Formen, oder, wie Stark es formuliert, „der zur Antike zurückkehrende Geist“ (S. 389) bzw. „der gewaltige Hauch jenes klassischen Geistes“ (S. 387) zeigt sich vor allem „in den rein dekorativen Theilen“, so im Inneren von Saint-Eustache: „Die inneren Gewölbepfeiler imponiren noch durch ihre Gesamtmasse und freies Aufstreben; noch ist der Fuß gothisch gebildet, aber am Hauptkörper heben sich statt Rundsäulen zwischen Hohlkehlen im feinen Relief antike Pilaster ab, zwischen den Oberfenstern treten auch Halbsäulen an deren Stelle [...]“ (S. 390) Auch die von den französischen Königen in der Renaissance betriebene institutionalisierte Bildungs- und Kulturpolitik,⁶⁶ die sich unter anderem in der Gründung der „bewundernswerthen Culturanstalt“ (S. V) des Collège de France im Jahr 1530 durch Franz I. auf Anraten seines Hofhumanisten Guillaume Budé niederschlug, hebt Stark als vorbildlich hervor.⁶⁷

Für Burckhardt reicht die Kontinuität im Traditionsverlust von den ersten Verfehlungen in der Renaissance, die als „moderner“ Stil durchaus auch unantike Formen hervorgebracht hat, bis in die eigene

Gegenwart, was er plastisch durch den Tempuswechsel vom Präteritum zum Präsens im *Cicerone* unterstreicht: „Der moderne Geist, der damals nach jeder Richtung hin neue Welten entdeckte, fühlt sich zwar nicht im Gegensatz gegen die Vergangenheit, aber doch wesentlich frei von ihr.“⁶⁸ Die neugewonnene Selbstbestimmung des modernen Subjekts in der Renaissance konkurriert mit der Grundlage seiner Emanzipation, der *historischen* Wiederbelebung der Antike.⁶⁹ Nur durch eine Rückbesinnung in der erkenntnistiftenden Erinnerung glaubt Burckhardt, die schlimmsten Auswirkungen dieses Modernisierungsschubs auf die ihm zeitgenössische Architektur verhindern zu können. Die Gefahr des kulturellen Kontinuitätsverlustes muss durch deutliche Ermahnungen, sich des Vergangenen zu erinnern, gebannt werden. Wenn das geistige Kontinuum zwischen Vergangenheit und Gegenwart einseitig aufgekündigt wird, ist auch dem künstlerischen Genuss im Nachvollzug vergangener Kulturbilder die Grundlage entzogen. Nur ein Wiederanknüpfen an die Tradition kann zu authentischen neuen Kunstäußerungen in der Gegenwart führen.

Stark trifft sich mit Burckhardt in diesen Bemühungen, überall die kulturellen Kontinuitäten zwischen der Antike und dem gegenwärtigen Frankreich aufzuzeigen. Der Schluss des Paris-Kapitels ist ebenso bemerkenswert wie der Einstieg in die Stadtphysiognomie. Hier tritt dem Autor „das Römerthum, das in den Franzosen heutiges Tages noch so unverkennbar und wieder aufgelebt ist“, auf der Place de la Concorde und dem sich dort bietenden Formenpanorama leibhaftig entgegen: „nicht das der noch in den Grenzen Italiens kämpfenden Republik mit ihren strengen, sittlich praktischen Anlagen und Ansichten, sondern das Römerthum, das bereits den Hellenismus mit aller seiner Bildung und Kunst, seiner Genußwelt in sich aufgenommen und ihn nur dem herrschenden Gedanken des Ruhmes und des Namens des Weltvolks untergeordnet hat, das in starken Convulsionen schwankt zwischen Pöbelherrschaft und Despotie, aber diese letztere nur noch verträgt. Antike Formen überall, dem Ministerium wie der Deputirtenkammer, der Kirche, wie dem Privathôtel angepaßt, prachtvolle Straßen mit allem Raffinement der Fürsorge gegen die Witterung, dem Volke in den weiten Baumanlagen zwischen Hallen die mannigfaltigsten Genüsse dargeboten, dazwischen die Denksteine der Siegeszüge aus Ägypten [...]“ (S. 494–495)⁷⁰

Gemeint ist die Stelle, an der ursprünglich das von der Revolution gestürzte Reiterstandbild Ludwigs XV.

von Bouchardon und dann eine ephemere Freiheitsstatue standen, bis schließlich Louis-Philippe hier 1836 den Obelisk von Luxor aufstellen ließ. In Starks Augen ist allein eine „sehr einfache mathematische Form, in einer bedeutenden Masse ausgeführt“ (S. 493) dazu in der Lage, die auf den Betrachter einströmenden historischen Erinnerungen und „den Reflex großartiger und mannigfaltiger Bilder“ zu bändigen, indem sie dem Platz einen „beruhigenden Mittelpunkt“ verleiht. Doch das Zitat geht noch weiter: In einer modernisierten Ruinenmeditation à la Chateaubriand schließt Stark mit düsteren Zukunftsprognosen, die er aus dem Drang des französischen Volksgeistes nach geradezu manisch-zyklischer Abwechslung von zentralistischer Staatsgewalt und diese stürzender Revolte ableitet: „Und wie bald stürzt eine neue Volksbewegung jene Marmorstatuen um, wälzt sich fort über die Prachttreppen, befleckt mit dem Blute der Edelsten den mosaicirten Boden, macht jene Candelaber zu Galgen!“ Dass dieser Drang nach Revolution in Frankreich,⁷¹ der seit den Hugenottenkriegen immer auch vom Vandalismus begleitet war, nicht abbrechen wird, belegt die historische Kontinuität in der Raumbesetzung gerade der Place Royale, die dann zur Place de la Révolution umbenannt wurde, bevor sie, so Starks Befürchtung, nur kurzzeitig befriedet, die „Concorde“ im Namen tragen darf: „Hier an der Stelle des Obelisk, wo wenig Monate vorher noch Ludwig XV. als römischer Imperator stolz zu Roß gesessen, stand die Guillotine für Ludwig XVI.“ (S. 495)

Anmerkungen:

Seitenzahlen in Klammern beziehen sich auf Karl Bernhard Stark, *Städteleben, Kunst und Alterthum in Frankreich*, Jena 1855.

1 Vgl. Christine Tauber, Karl Bernhard Stark – ein unbekannter Pionier der Frankreichforschung, *Kunstchronik* 70, 2017/6, S. 278–286.

2 Anton H. Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte. Zum Gebrauche für Künstler und Studierende und als Führer auf der Reise*, Stuttgart 1855.

3 Hierzu: Christine Tauber, *Jacob Burckhardts Cicerone. Eine Aufgabe zum Genießen*, Tübingen 2000.

4 Stark selbst titulierte seinen Text hinlänglich vage als „Reisestudien“ (S. 103).

5 Zu den nationalen Ansprüchen auf die „Erfindung“ der Gotik in Deutschland und Frankreich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Jens Bisky, *Poesie der Baukunst. Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisserée*, Weimar 2000; für die Zeit ab 1870: Michela Passini, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne*, Paris 2012.

6 Aubin-Louis Millin, *Antiquités nationales ou Recueil de monumens pour servir à l'histoire générale et particulière de l'Empire françois*, Paris 1790–1798.

7 Den einzigen auffindbaren Beitrag der aktuellen Forschungsliteratur zu Starks Buch stellt die kommentierte französische Übersetzung des Poitiers-Kapitels von Jean Hiernard und François Kihm dar: *Le regard de l'autre: Un Saxon à Poitiers* (octobre 1852), *Revue historique du Centre-Ouest* 11, 2012/2, S. 341–378. Die beiden Lokalhistoriker, die Starks Text nach eigenen Aussagen zufällig im Internet gefunden hatten, halten dessen Autor für „un des plus grands historiens d'art allemands de sa génération“ (ebd. S. 341). Die Hauptintention des vom „luthérien“ Stark (ebd. S. 342) verfassten Buches liegt für sie darin, „de corriger, chez les savants étrangers à la France, le déséquilibre existant entre Paris et la province“ (ebd. S. 341). Als Quellen für Starks Poitiers-Kapitel benennen sie Prosper Mérimées *Notes d'un Voyage dans l'Ouest de la France*, Paris 1836, Émile-Victor Foucart's *Poitiers et ses monuments*, Poitiers 1841, und Charles de Cherges *Le guide du voyageur à Poitiers*, Poitiers 1851.

8 Ab der 5. Aufl. von 1853 unter dem Titel *Catalogue du Musée de Nîmes. Notice historique sur la Maison-Carrée. Biographie de Sigalon*. Auch über die antike Thermenarchitektur in Paris informiert sich Stark bei Pelet in dessen *Essai sur le Palais des Thermes à Paris: Mémoires de l'Académie royale du Gard 1840–1842*, Nîmes 1842, S. 42–64.

9 Mit Ausnahme weniger Aufsätze und einer in Europa nicht konsultierbaren, 1993 abgeschlossenen Ph.D. Thesis in Harvard von Lucy MacClintock, deren Ergebnisse in ihr ebenfalls in keiner deutschen Bibliothek vorhandenen sowie im Buchhandel vergriffenes Buch *The Birth of Romanticism and the Painting of Delacroix*, Vernet, Scheffer and Sigalon, Cambridge 2006, eingeflossen sein mögen.

10 In den meisten Texten Starks vermisst man einen genuin (quellen-)kritischen Impetus, es scheint, als sei ihm alles historisch Überlieferte tradierend wert.

11 Freundlicher Hinweis von Thomas Lersch.

12 Die „Gesundheit“ bestimmter Kunstausprägungen ist eine auch von Burckhardt im Cicerone häufig verwendete pathologisierende Metapher. An einer anderen Stelle, an der es erneut um den Palais du Luxembourg geht, findet sich bei Stark ein in dieser Hinsicht noch wesentlich drastischeres Krankheitsbild, wenn er als einen der „tieffsten Krebschäden des französischen Staatslebens“ benennt, „daß die selbständigen und konservativen Elemente, die gegenüber der momentanen Erregung die Bedeutung der dauernden Interessen festhalten, daß diese nicht zu einem festen, lebensfähigen Körper sich bis jetzt gestalten konnten? Sind sie nicht mehr vorhanden, oder hat der die Franzosen beherrschende Drang nach einer von den Sympathien der Masse getragenen, aber auch von ihrer Antipathie leicht zertrümmerten Centralgewalt sie nur ganz zurückgedrängt?“ (S. 495).

13 Für Napoleon III. und dessen Zweites Kaiserreich zeigt Stark nur Verachtung, hingegen verehrt er Napoleon I., vor allem, weil dieser ein authentisches „Empire“ geschaffen habe, in dem der kaiserlich-imperiale Stil der Antike eine adäquate Wiederbelebung erfuhr. Seine Wallfahrt zu Napoleons Grablage im Invalidendom fällt freilich enttäuschend und angesichts der Marmorpracht ernüchternd aus. Der Eindruck ist seinem „Gefühl nach, nicht der der Grabstätte eines großen, in Tausend Herzen lebenden Menschen, sondern einer Stätte, wo von Zeit zu Zeit in glänzender Repräsentation ein Menschencultus, ein Cultus der Gloire

getrieben wird. All dieses kostbare Material, diese Größe, diese pomphaften Kuppelgemälde, sie wirken nur erkältend auf den Beschauer. Von wahrer Kunst, die den Kaiser selbst in seiner eigenen Persönlichkeit darstellte, wie sie gemildert und geläutert an die von St. Helena nun nach Frankreich zurückgebrachten Überreste sich knüpfen mag, ist“ – angesichts dieses „moderne[n] Kaiserprunk[s]“ – „nichts zu finden.“ (S. 483).

14 Inwieweit die beiden Autoren Balzac und seine physiognomischen Beschreibungen von Paris rezipiert haben, ist nicht eindeutig auszumachen; vgl. hierzu Karlheinz Stierle, *Pariser Prismen. Zeichen und Bilder der Stadt*, München 2016.

15 Zur Rolle der Anschauung bei Stark vgl. den Beitrag von Ulrich Pfisterer im vorliegenden Band, S. 47–54.

16 Jacob Burckhardt, Entwurf zur Vorrede des Cicerone, Staatsarchiv Basel-Stadt, Privatarhiv 207, 155, fol. 1^r/v^o.

17 Jacob Burckhardt, Über das Studium der Geschichte, in: *Asthetik der bildenden Kunst. Über das Studium der Geschichte*. Mit dem Text der „Weltgeschichtlichen Betrachtungen“ in der Fassung von 1905. Aus dem Nachlaß hrsg. von Peter Ganz. Jacob Burckhardt, Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 10, München/Basel 2000, S. 129–563, hier: S. 277.

18 Jacob Burckhardt, Malerei-Vorlesung, Staatsarchiv Basel-Stadt, Privatarhiv 207, 171.2.1, fol. 19, S. 1–2.

19 Bd. 1, Leipzig 1878, 271; vgl. hierzu den Beitrag von Adolf H. Borbein im vorliegenden Band, S. 37–45.

20 Vgl. Städteleben bezüglich des Dianatempels in Nîmes: „Seine [...] durchbrochene Mauer öffnet durch das Mittelthor den Blick in den allerdings auf der einen Seite sehr trümmerhaften, aber aus den stehenden Theilen durch Clerisseau trefflich im Bilde restaurirten Prachtbau [...].“ (S. 97) Gemeint ist hier Charles-Louis Clérisseaus Stichwerk *Antiquités de la France: Monuments de Nîmes*, Paris 1778.

21 Zit. nach Harald Keller, *Die Kunstlandschaften Frankreichs*, Wiesbaden 1963 (Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt/Main, Bd. 1, 1962, Nr. 4), S. 129.

22 Kellers Hauptwerk mit dieser methodologischen Ausrichtung ist *Die Kunstlandschaften Italiens*, München 1960, u. ö.

23 Zum Konzept der Kunstlandschaft vgl. neuerdings Simone Hespers, *Kunstlandschaft*. Eine terminologische und methodologische Untersuchung zu einem kunstwissenschaftlichen Raumkonzept, Stuttgart 2007; Ute Engel, *Kunstlandschaft und Kunstgeschichte. Methodische Probleme und neuere Perspektiven*, in: *Landschaft(en). Begriffe – Formen – Implikationen*, hrsg. von Franz J. Felten, Harald Müller und Heidrun Ochs, Stuttgart 2012, S. 87–114.

24 Keller (wie Anm. 21) S. 101.

25 Vgl. z. B. Städteleben S. 244–245: „Der Sonntag und die Neuheit der Erscheinung hatte an den kleinen Stationen [...] eine große Menge von Landleuten in ihrem besten Staate versammelt, darunter sehr viel frische und runde Mädchengesichter, die in lebendiger Bewegung ihre Entdeckungen im Eisenbahnzug sich mittheilten. Als ich meine Freude über diesen Anblick des bäuerlichen Lebens aussprach, erklärte mir meine schöne Nachbarin, die mit ihrem Gatten nach Paris ging, mit dem Zeichen innerer Verachtung: *ce ne sont pas des Français*, und sie konnte von dem traurigen Leben unter Menschen, wie man es in der Stadt Angoulême führen müsse, nicht schlimm genug reden. Das ist die französische, gepriesene Gleichheit, welche Pariser Tournüre zum alleinigen Maaßstab menschlicher Beurtheilung macht! Bei sol-

cher Ansicht kann daher von einer tiefen sittlichen Auffassung auch politischer Verhältnisse nicht die Rede seyn.“

26 Hierzu der Beitrag von Tonio Hölscher im vorliegenden Band, S. 79–93.

27 Vgl. auch die Beschreibung seines methodischen Vorgehens bei der „Feldforschung“ auf dem ersten Rundgang durch Toulouse: „Treten wir am andern Morgen früh unsere Wanderung an; es gilt hier nicht allein einzelnen Merkwürdigkeiten nachzugehen, sondern die ganze Physiognomie der Stadt ins Auge zu fassen, die einzelnen, charakteristischen Bestandtheile, aus denen sie zusammengewachsen, zu sondern und uns im fortwährenden Vergleich mit der Gegenwart die Denkmäler gewisser Höhepunkte des städtischen Lebens einzuprägen.“ (S. 186).

28 Vgl. den Ausblick vom überwucherten Kalkfelsen der sog. Roque des Doms in Avignon, die „wenn irgend ein Punkt, geeignet [ist] den allgemeinen Charakter der Provence in einem großartigen Rundblicke zu erschließen.“ (S. 25).

29 Zahlreiche Beispiele in: Steffen Bogen und Felix Thürlemann, Rom. Eine Stadt in Karten von der Antike bis heute, Darmstadt 2009.

30 Ferdinand Gregorovius, Wanderjahre in Italien, München 1967, S. 504.

31 Gottlob von Quandt, Beobachtungen und Phantasieen über Menschen, Natur und Kunst auf einer Reise in's mittägige Frankreich, Leipzig 1846, S. 94.

32 Stark interessiert sich häufig mehr für die Physiognomien und die Kleidung seiner deutschen Landsleute als in chauvinistischer Abwertung wie Quandt für die der Franzosen; vgl. z. B. Städteleben S. 32: „Soeben kommt dort [in Marseille] vom Schiff ein lustiger Schwarm kräftiger Matrosen herab [...]. Wie sehen sie frisch und reinlich in weißer Wäsche, in der kurzen blauen Jacke, in der Wachstuchmütze aus! Es sind Meklenburger, die eifrig plattdeutsch mit einander conversiren. Wie verschieden von jenen Griechen, deren wir hier so vielen begegnen, mit ihrem scharf geschnittenen Gesicht, dem feierlichen, orientalischen Gang, im Feß und einer Kleidung, die den grellsten Contrast zum nordischen Sonntagstaate bildet! Und dann wieder Schwarze, einige aus dem feinsten, europäischen Sonntagstaate neugierig hervorschauend!“

33 Vgl. Städteleben S. 127: „Es war ein erfreulicher Anblick um die lange Tafel sich nicht eine Familie, nein zwei Familienväter mit Kindern, Verwandten, Erzieherinnen, einem jungen Paar und dem beiderseitigen Enkel versammeln zu sehen. Dazu bildeten die einzelnen Persönlichkeiten bestimmte nationale Abstufungen einer höchst glücklichen Mischung norddeutschen und südfranzösischen Wesens.“

34 Gestützt auf die mit Zeichnungen von Charles Fichot illustrierte Monographie de l'Eglise royale de Saint-Denis. Tombeaux et Figures historiques, Paris 1848, des Baron Ferdinand de Guilhermy, Mitglied des „Comité des arts et monuments“.

35 Auf der Suche nach den Rudimenten der Vergangenheit wird Stark immer wieder mit der politischen Gegenwart konfrontiert. So äußert er sich zu den Folgen der 1848er Revolution und dem daraus resultierenden Nationalstaatsverständnis: „In der Tat eine bezeichnende Erscheinung unserer modernen Cultur, daß sie diese ungeheure Expansionskraft auf die Centra der Staaten ausübend doch dazu drängt eben dieses Centrum als ein gefährliches, den blind wirkenden Kräften der Massen anheimgegebenes Ungeheuer in eiserne Banden zu schlagen! [...] der Begriff der Stadt ist aber geschwunden vor [...] einer gleichsam potenzierten Nationa-

lität, vor dem übermüthigen Gefühl einer durch eine gemeinsame Cultur verbundenen städtischen Masse in sich eigentlich ganz Frankreich darzustellen.“ (S. 443).

36 Artikel „Monument“, Encyclopédie, vol. 10, S. 697.

37 Vgl. u. a. Édouard Pommier, L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française, Paris 1991; Dominique Poulot, Surveiller et s'instruire. La Révolution française et l'intelligence de l'héritage historique, Oxford 1996; ders., Musée, nation, patrimoine 1789–1815, Paris 1997; zusammenfassend: Christine Tauber, Bilderstürme der Französischen Revolution. Die Vandalismusberichte des Abbé Grégoire, Freiburg i. Br. 2009, v. a. Kapitel IV: „Adora quod incendisti, incende quod adorasti“. Der Abbé Grégoire als konservativer Jakobiner und seine drei Berichte über den Vandalismus, S. 199–265.

38 Vgl. Dominique Poulot, Naissance du monument historique, Revue d'histoire moderne et contemporaine 32, 1985, S. 418–450.

39 Vgl. Städteleben S. 473: „Ich erwähnte früher, wie die weitläufigen Räume der Petits Augustins einst der Sammelplatz der aus dem zerstörenden Revolutionssturm geretteten Kunstschätze, der Heerd ward, auf dem sich das Interesse für eine verachtete, vergessene große Kunstwelt neu entzündete. Diese Räume sind zu dem Palais des beaux arts umgestaltet.“ Zum Musée des monuments français vgl. u. a. Christopher M. Greene, Alexandre Lenoir and the Musée des monuments français during the French Revolution, French Historical Studies 12, 1981, S. 200–222; Francis Haskell, History and its Images. Art and the Interpretation of the Past, Yale 1993, v. a. Chapter 9: The Musée des Monuments Français, S. 236–252; Dominique Poulot, Alexandre Lenoir et les musées des Monuments français, in: Les lieux de mémoire, hrsg. von Pierre Nora, Bd. 2: La Nation, Paris 1996, S. 497–531; ders., Le Musée des monuments français d'Alexandre Lenoir, in: Le musée de sculpture comparée: naissance de l'histoire de l'art moderne, hrsg. von Cecilia Pieri, Paris 2001, S. 36–43; Tauber (wie Anm. 37), v. a. S. 251 ff.; Armand-Guy Kersaint, Abhandlung über die öffentlichen Baudenkmäler. Paris 1791/1792, hrsg. von Christine Tauber, Heidelberg 2010, v. a. S. 250 ff.; Wolfgang Brückle, Aux racines de la mise en scène médiévale dans un contexte muséal, in: Un musée révolutionnaire. Le musée des Monuments français et l'exposition de l'histoire. Ausst.kat. Paris, Musée du Louvre, hrsg. von Geneviève Bresq-Bautier und Béatrice de Chancel-Bardelot, Paris 2016, S. 271–282.

40 Diese wissenschaftliche Ordnungsleistung konfrontiert Stark mit dem Negativbeispiel des von Louis-Philippe 1833 eingerichteten Musée historique in Versailles, dem historischen Nationalmuseum „à toutes les gloires de la France: [...] wie steht denn nun diese Sammlung in der Reihe der großen Pariser Sammlungen, denen sie ja ganz natürlich als Glied sich einreihet, kann sie wirklich als die wahre monumentale Ruhmeshalle Frankreichs betrachtet werden? Entschieden das Letztere nicht, es ist eine Massenhäufung, berechnet für die Massen, ohne Princip, ohne Übersichtlichkeit, ohne die aristokratische Auswahl, die wenn irgendwo, bei den Hervorbringungen der Kunst walten muß. In dieser Beziehung erscheint die Sammlung als Parvenu jener ahnenreichen des Louvre gegenüber.“ (S. 478).

41 Stark hält gerade diese Abgüsse für „einen ganz besonders wichtigen Theil der Sammlung“ (S. 428) und betont generell die bislang unterschätzte Bedeutung von Modellsammlungen als „Bildungsmittel“ für die Architekturgeschichte (S. 469–470) an-

lässlich der Sammlung von über 80 Modellen pelagischer u. ä. Bauten im Collège des Quatre-Nations. Die Modellsammlung der École des Beaux-Arts konserviert die zerstörten antiken Monumente und ermöglicht durch ihre Maßstabsreduzierung den präzisen Überblick (S. 227): „Es giebt keine trefflichere Repetition des auf einer Rundreise durch Frankreich an römischen Monumenten Gesehenen, als die Modelle der letzteren Sammlung.“ (S. 470) Wahrscheinlich kannte Stark auch Auguste Pelets *Description des monuments romains de la France, exécutés en modèles à l'échelle d'un centimètre par mètre*, Paris 1839; explizit erwähnt er den Katalog von Louis Petit-Radel, *Recherches sur les monuments de la collection de modèles en relief*, Paris 1841, der Sammlung im Collège.

42 Bereits in Carcassonne hatte sich der greise Präsident der dortigen „Fabrique de l'église de St. Nazaire“ dem reisenden Deutschen als „Cicerone“ zu diesem jüngst restaurierten Monument angeboten. In dessen politischen Ansichten spiegelt sich Starks eigene restaurativ-konservative Haltung, und dessen von deutschen Tugenden und französischen Revolutionen geprägte Biographie klingt wie ein implizites Selbstporträt des Autors: „Seine Jugend fällt bereits noch vor die französische Revolution; auch er war einst Capitän, aber es sind schon länger als 60 Jahre verfloßen, noch unter Louis XVI, als sich Freicorps bildeten die Gränze nach Spanien zu vertheidigen, und da hat er einen Plänklerkrieg in den Pyrenäen mitgeführt, auch eine Wunde davon getragen. Der napoleonische Name der Gegenwart knüpft sich ihm unmittelbar an die glorreichen Tage, die auch er gesehen. Aber nicht ist es der Name, der ihn zum Prinz Louis zieht, nein, daß er jene Schurken, so nennt er sie, jene Socialisten niedergekämpft und das Land purificirt hat. Die Mittel selbst, mit denen dieß geschehen, das Recht oder Unrecht kümmern ihn nicht, nur Ruhe und Ordnung und Sicherheit muß geschafft werden. Über die deutschen Unruhen und jetzige Lage wußte der alte Herr mehr Bescheid, als man sonst bei Franzosen erwarten kann.“ (S. 177).

43 Vgl. hierzu Stanley J. Idzerda, *Iconoclasm during the French Revolution*, *The American Historical Review* 60, 1954, S. 13–26; vgl. auch Édouard Pommier, *Discours iconoclaste, discours culturel, discours national, 1790–1794*, in: *Révolution française et „vandalisme révolutionnaire“*. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand, hrsg. von Simone Bernard-Griffiths, Marie-Claude Chemin und Jean Ehrard, Paris 1992, S. 299–313; Bernard Deloche und Jean-Michel Leniaud, *La culture des sans-culottes. Le premier dossier du patrimoine 1789–1798*, Paris/Montpellier 1989, v. a. S. 25ff.

44 Das zeitgenössische Frankreich scheint ihm vor allem mit dem Rom der Verfallszeit vergleichbar, wie seine Dekadenzmeditationen beim Amphitheater in Nîmes belegen: „In der That sind es ernste Erwägungen, die einem an solcher Stätte die Vergleichung der Römerwelt und des jetzigen Frankreich zunächst anregt. Wir sind nicht blind gegen die Fülle sittlicher und religiöser Elemente der modernen Zeit bei der industriellen Blüthe und dem materiellen Wohlergehen, aber das scheint uns sicher: das Staatsleben in Frankreich ist in der Anschauung des Volkes fast aller sittlichen Elemente entkleidet, es ist ein Auf- und Niedersteigen mechanischer Gewichte geworden, unter denen Recht und Pflicht, Treue und Glauben keinen Platz mehr finden – und dieses Staatsleben steht um kein Procent höher als das des sogenannten *Bas empire*.“ (S. 105).

45 Dieser retrograde Ansatz der Rekonstruktion vom Strom über die Nebenflüsse hinauf zum Urquell findet sich auch in

Stark, Niobe: „Wer daher gegenwärtig die Erforschung eines einzelnen antiken Mythos zur Aufgabe sich stellt, der muss nothwendig von der Geschichte des Mythos in der Literatur, von dem Nachweise seiner Umgestaltung durch die ganze antike Poesie ausgehen. Nur dadurch kann er hoffen zu der Urquelle dieses meist so breiten Stromes zu gelangen, dass er rückwärts Punkt für Punkt schreitet, dass er alle Seitenquellen gleichsam abfasst, dass er den sich verändernden Charakter, die verschiedene Färbung dieses Stromes je nach dem Culturboden, in den er eintritt, nach der persönlichen Richtung des Dichters, durch den er fortgeleitet wird, genau sich markirt.“ (S. 2) Vgl. hierzu den Beitrag von Lilian Maul-Balensiefen im vorliegenden Band, S. 55–77.

46 Bemerkenswert ist die terminologische Parallele zu Burckhardts sogenannter Potenzenlehre, wie er sie später in seiner Vorlesung *Über das Studium der Geschichte* ausgeführt hat: Staat, Religion und Kultur werden hier als Potenzen unterschieden, die in sechs sogenannten Bedingtheiten voneinander wirken; Burckhardt, *Über das Studium der Geschichte* (wie Anm. 17) S. 161–240.

47 Wie Friedrich Jaeger in seinem Buch *Bürgerliche Modernisierungskrise und historische Sinnbildung*, Göttingen 1994, zutreffend konstatiert hat: „Burckhardts radikale Kulturkritik ist daher auch nicht einfach eine Destruktion seiner bürgerlich geprägten Gegenwart, sondern das mit großem persönlichem Ethos unternommene Plädoyer für die historische Kontinuität der in die Zukunft weiterreichenden bürgerlichen [...] Kultur.“ (S. 153) Vgl. zu dieser Denkbewegung auch Dieter Jähnig, *Jacob Burckhardts Gedanke des ökonomischen Maßstabs*, in: *Wege zur Kunst und zum Menschen*. Festschrift für Heinrich Lützel zum 85. Geburtstag, hrsg. von Frank-Lothar Kroll, Bonn 1987, S. 427–443, hier: S. 432.

48 Vgl. Nicolaus Meier, Wilhelm Lübke, Jacob Burckhardt und die Architektur der Renaissance, *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 85, 1985, S. 151–212, hier: S. 188.

49 Hierzu Dieter Jähnig, *Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte*. Zum Verhältnis von Vergangenheitserkenntnis und Veränderung, Köln 1975, S. 107ff.

50 Vgl. den Brief an Max Alioth vom 24.9.1880, in: *Jacob Burckhardt, Briefe*. Vollständige und kritisch bearbeitete Ausgabe, hrsg. von Max Burckhardt, Bd. VII, Basel 1969, Nr. 893, 190: „Nachmittags heut nach Frankfurt, wo ich nur bummelte. Unglaublich viel üppige deutsche Renaissance wird jetzt hier in derbem rothem Sandstein verzapft; seit 3 Jahren ist eine Masse hinzugekommen. Das hat zum Theil Lübke zu verantworten.“ Zu Lübke und Burckhardt vgl. Meier (wie Anm. 48).

51 Wilhelm Lübke, *Die heutige Kunst und Kunstwissenschaft*, *Zeitschrift für bildende Kunst* I, 1866, S. 3–13, hier: S. 4.

52 Stark hingegen betont die Überlegenheit der französischen über die deutsche Renaissance: „Ein Vergleich mit den Renaissancezeichnungen der deutschen Meister, wie eines Dürer, mit den ältesten Bauten der Art in Köln, auf dem Heidelberger Schloss, in Innsbruck, Regensburg, zeigt uns entschieden diese französische Kunst der unsrigen überlegen an Einfachheit, Strenge und Maß.“ (S. 297).

53 Rudolf von Eitelberger, *Die deutsche Renaissance und die Kunstbestrebungen der Gegenwart*, *Zeitschrift für bildende Kunst* XI, 1876, S. 74–85, 106–112, hier: S. 82.

54 So findet man beispielsweise in Burckhardts Korrespondenz Invektiven gegen Jakob Ignaz Hittorffs Pariser Bahnhofsbauten: „Die Fassade der Gare du Nord in Paris ist und bleibt ein Scandal;

die ionischen Pilaster von verschiedener Größe, die Dachschrägen welche von den Aufsätzen der kleinern zu denjenigen der größern emporsteigen, und die großen Bogenfenster welche hopopop in die dazwischen liegenden Mauerflächen einschneiden, machen zusammen eine der größten architectonischen Infamien unseres Jahrhunderts aus, was doch etwas sagen will“ (Brief an Max Alioth vom 1.8.1879, in: Briefe (wie Anm. 50) Nr. 816, S. 40). Stark mit seinem sich bereits hier abzeichnenden Graekozentrismus hat ein wesentlich positiveres Bild von Hittorff, dem „treffliche[n] Architekturzeichner sicilianischer Monumente“ (S. 488), der „auf wissenschaftlichem Wege zu einem ganz anders umfassenden, besonders das ächt Griechische als Grundnorm des Antiken erkennen- den Überblick der Baustile gelangt“ sei (S. 387).

55 Vgl. u. a. den Brief an Heinrich v. Geymüller (28.2.1884), Briefe, ebd. Bd. VIII, Basel 1974, Nr. 1044, S. 188: „Daß Sie sich mit der Renaissance française haben einlassen mögen, kann recht schön und edel von Ihnen sein, ich bedaure aber jede Stunde die Sie auf Anderes als auf Italien wenden. Für die außeritalische Renaissance würde ich Andere sorgen lassen! Man kann ihnen zuzurufen wie Triboulet den Hofleuten in le Roi s’amuse: Vous êtes tous bâtards!“

56 Dies Starks bürgerliche Idealvorstellung, die drastisch mit dem Gegenbild auf den Grands Boulevards und „den benachbarten Straßen“ kontrastiert: Von den bürgerlichen Tugenden der Renaissance findet man dort keine Spur; sie sind „gänzlich geschwunden [...] vor jenem Streben das industrielle Produkt möglichst glänzend der ganzen Gesellschaft entgegenzubringen“ (S. 491).

57 Vgl. auch Starks Beschreibung der Tour Saint-Jacques, die er zum Anlass für einen Vergleich zwischen der Pariser und der Florentiner Architektur des 14. Jahrhunderts nimmt: „Und wollen wir uns des nordischen Charakters von Paris recht lebendig bewußt werden, so stellen wir nur jenen Campanile von Florenz, ebenfalls das Wahrzeichen der republikanischen Blüthe aus ziemlich derselben Zeit, daneben. Schon der Stoff, die Fülle plastischer Darstellung, die wohlberechnete Einrahmung des Ganzen, das mäßige durch Farbe des Steines gehobene Profil aller Hauptglieder zeigt uns die Aristokratie der Bildung, des Anstandes, bewußt wissenschaftlicher und künstlerischer Anschauung, die in Italien überhaupt und vor allem in Florenz so frühzeitig durchdrang, gegenüber einem nordischen, kräftigen, nach voller Unabhängigkeit strebenden, aber handwerklichen Bürgersinn.“ (S. 383–384).

58 Die Lescotsche Louvre-Innenfassade dokumentiert für Stark den „hier zum Durchbruch kommenden modernen Geist“ (S. 346). Vgl. auch: „Mit Heinrich IV. ist die moderne Anschauung zum völligen Durchbruch gekommen.“ (S. 334).

59 Franz Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart² 1848, S. 679.

60 Vgl. hierzu und zum Folgenden: Christine Tauber, Eine „Cultur der Renaissance in Frankreich“? Burckhardt vor dem manieristischen Abgrund, in: Die Kunst der Geschichte. Historiographie, Ästhetik, Erzählung, hrsg. von Martin Baumeister, Moritz Föllmer und Philipp Müller, Göttingen 2009, S. 75–97.

61 Burckhardt interessierte sich bekanntlich gerade für solche Zeiten des Umbruchs, für Übergangsepochen wie die Zeit Constantins des Großen, Basel 1852/1853, in denen sich die Entstehung von Neuem, nie Dagewesenem im menschlichen Denken und Handeln nachzeichnen ließ, so auch in der Cultur der Renaissance in Italien.

62 „Volk und Nation als Bedingungen von Kunst sind ihm

wichtig und suspekt zugleich“, wie Wilhelm Schlink zu Recht konstatiert hat. Vgl. „Der Charakter ganzer Nationen in den Künsten“. Jacob Burckhardt über das Verhältnis von Volk und Nation zur Kunst, Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 53, 1996, S. 307–312, hier: S. 308: „Ein konsistentes System von Bedingungen der Kunst kann aus einer so widersprüchlichen Grundüberzeugung nicht entwickelt werden. Insofern 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.“

63 Ebd. S. 311. – Dort auch der erste Teil des Zitats aus „Über das Studium der Geschichte“ (wie Anm. 17) S. 161–162: „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 Geburtscriesen? 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 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.“

64 Burckhardt, ebd. S. 204.

65 In der um 1850 raren französischsprachigen Forschungsliteratur zum Thema konnte er sich eigentlich allein auf Léon de Laborde La Renaissance des arts à la cour de France. Études sur le seizième siècle stützen. Von diesem vierbändig konzipierten Werk sind nur der erste Band über die Malerei der französischen Renaissance 1850 sowie 1855 ein Ergänzungsband Peinture erschienen, die drei weiteren geplanten Bände *Sculpture*, *Architecture* und kulturhistorische *Mélanges* zu Mode, Hofsitte, Möbeln, Festen, Zeremoniell blieben ungeschrieben.

66 Vgl. Städteleben S. 410, wo er „das moderne, Cultur durch Staatseinrichtungen verbreitende Königthum“ lobt.

67 Wie auch die Loire-Schlösser und die Lescot-Innenfassade der Cour carrée im Louvre als königlicher Residenz, von Stark als ins Monumentale übersetztes Bürgerhaus interpretiert: „Es ist noch das vergrößerte Hôtel aus der engen Straße einer Stadt, es ist der Burghof mit seinem Palast, der zum Kunstwerk werden soll.“ (S. 347).

68 Jacob Burckhardt, Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens. Architektur und Sculptur, hrsg. von Bernd Roeck, Christine Tauber und Martin Warnke (Jacob Burckhardt, Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 2), München/Basel 2001, S. 247.

69 Vgl. hierzu Jaeger (wie Anm. 47) S. 119.

70 Auch der Fortbestand des Institut de France beweist für Stark schlagend die „Continuität moderner Schöpfungen durch alle Revolutionsstürme hindurch“ (S. 470).

71 Vgl. Städteleben S. 276: „Je mehr man dem speciellen Leben der französischen Städte nachgeht, um so reicher wird das Bild des bürgerlichen Wesens und der allseitigen, wissenschaftlichen Blüthe im 16. Jahrhundert, um so anschaulicher stellt es sich aber auch uns vor Augen, wie die gewaltsame Niderkämpfung der Reformation, die Centralisation moderner Despotie Frankreich einem furchtbaren Abwege zugeführt, das provinciale Leben in seinen schönsten Blüten geknickt hat und das Land einer Revolution entgegengetrieben, die immer von Neuem den eben geschaffenen Zustand in sich zu verschlingen droht.“