

Karl Bernhard Stark – ein unbekannter Pionier der Frankreichforschung

Der Heidelberger Ordinarius und Gründer des dortigen Instituts für Klassische Archäologie, Karl Bernhard Stark (1824–1879), veröffentlichte 1855 sein mit 630 Seiten ausgesprochen umfangreiches und bislang gänzlich unrezipiert gebliebenes Buch *Städteleben, Kunst und Alterthum in Frankreich. Nebst einem Anhang über Antwerpen* (Abb. 1). 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 schwer erklärlich, hätte doch die Frankreichforschung in methodischer wie inhaltlicher Hinsicht von seiner wegweisenden Publikation profitieren können. Zur rezenten „Wiederentdeckung“ Starks trug maßgeblich die von Tonio Hölscher initiierte Tagung „Karl Bernhard Stark und die Archäologie des 19. Jahrhunderts“ anlässlich des 150. Heidelberger Institutsjubiläums am 10./11. Februar 2017 bei.

GATTUNGSFRAGEN, QUELLENBASIS, KUNSTURTEIL

Starks Frankreich-Buch ist nicht die einzige zentrale kunst- und kulturhistorische Publikation im Jahr 1855. Zu nennen sind hier unter anderen auch Anton H. Springer mit seinem *Handbuch der Kunstgeschichte. Zum Gebrauche für Künstler und Studierende und als Führer auf der Reise*, James Fergussons zweibändiges *The Illustrated Handbook of Architecture* und natürlich Jacob Burckhardts *Ci-*

cerone, seine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Die Gattungszugehörigkeit von Starks Text ist ähnlich wie die des *Cicerone* nicht leicht und eindeutig zu bestimmen. *Städteleben, Kunst und Alterthum in Frankreich* oszilliert zwischen Reisebericht, kunst- und kulturhistorischem Compendium, Landeskunde und politischen Einlassungen im nationalen Vergleich zwischen Deutschland und Frankreich. Dem entspricht die Heterogenität der von Stark rezipierten und seinem Buch zugrundegelegten Literatur: Unter den eigentlichen Reisebeschreibungen scheinen ihm die längliche „Sentimental Journey“ eines Moritz August von Thümmel (*Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich*, 10 Bde., Leipzig 1791–1805) weniger zugesagt zu haben als Prosper Mérimées wesentlich monumentenreichere *Notes d'un voyage dans le midi de la France* von 1835. Zentral für Stark ist die antiquarische Literatur aus der zweiten Hälfte des 18. und ersten des 19. Jahrhunderts, hier vor allem Aubin-Louis Millin mit seinen fünf Bänden *Antiquités nationales ou Recueil de monumens pour servir à l'histoire générale et particulière de l'Empire françois*, Paris 1790–1798 und Alexandre de Laborde, *Monuments de la France, classés chronologiquement* von 1816–1836.

Auf seinen einzelnen Reisesationen (Lyon, Vienne, Avignon, Marseille, Aix, Arles, Nîmes, Montpellier, Narbonne, Carcassonne, Toulouse, Bordeaux, Poitiers, Orléans und Paris) erwirbt er die jeweils neueste Ausgabe der Guidenliteratur und die aktuellen Museumsführer (z. B. *Notices des tableaux et monuments antiques exposés dans le Musée de Marseille* von 1851 oder die *Notice des tableaux et objets d'art exposés au Musée-Fabre de la ville de Montpellier*, 5. Auflage 1850). 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* (EA Nîmes 1844).

Städteleben,
Kunst und Alterthum
in
Frankreich.

Nebst einem Anhang über Antwerpen

von

K. Bernhard Stark.

Mit sieben lithographirten Grundrissen.

Jena,
Druck und Verlag von Friedrich Frommann.
1855.

Abb. 1 Titelblatt von Karl Bernhard Stark, *Städteleben, Kunst und Alterthum in Frankreich. Nebst einem Anhang über Antwerpen*, Jena 1855

weise aber keine genuin kunsthistorische Literatur, allein Franz Kuglers *Kleine Schriften* werden an versteckter Stelle in den Endnoten erwähnt. Damit 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. Dies mag auch erklären, wieso die Kunstgeschichtsschreibung Stark so wenig rezipiert hat. Nur ein Beispiel: Anlässlich der im Palais du Luxembourg ausgestellten zeitgenössischen Kunst konfrontiert er bei den Skulpturen des 19. Jahrhunderts „jene verderbliche Richtung darin ver-

Starks Literaturverzeichnis – das bis in die Schrifttype hinein eine nationale Scheidung von deutschsprachiger Literatur in Fraktur und die in romanischen Sprachen abgefassten Titel in Antiqua aufführt – nennt „I. Reisewerke“, „II. Geographische Werke. Sammlungen von Städteprospekten“, „III. Archäologische Werke und Zeitschriften“, schließlich „IV. Geschichtliche Werke. Kirchengeschichte. Rechtsgeschichte“, erstaunlicher-

lockender, glatter, oft noch geist- und leidenschaftsloser Sinnlichkeit“ – Namen werden nicht genannt, gemeint sind wohl Werke wie François Jouffroys Statue „Premier secret confié à Vénus“ von 1839 (Abb. 2) oder auch Jean-Louis Jaleys „Pudeur“ (1833) – mit einem positiven Gegenbild: „ihr zur Seite geht aber eine gesündere 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 (*Abb. 3*), des Tarantellatänzers von Duret, des Jägers, der mit seinem Hund spielt, von Dantan, des betenden Mädchens von Jaley (*Abb. 4*).“ (459)

METHODISCHE INNOVATIONEN: MORPHOLOGIE, STÄDTEPHYSIOGNOMIE, KUNSTLANDSCHAFT

Das programmatische Ziel seines Frankreich-Buches, das Stark in der Vorrede formuliert, lautet: „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.“ (VI) Starks Impetus zielt auf „Reconstruierung früheren Culturlebens“ (15), er will im anschauenden Nachvollzug vergangene Kulturbilder wieder aufleben lassen. Antike Spolien sind ihm die sichtbaren Zeugnisse einer immer wieder betonten kulturellen Kontinuität seit der Antike. So dokumentiert die Spolienanhäufung in der Stadtmauer von Narbonne, die allein 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.

Mit den drei im Titel seines Buches genannten Termini „Städteleben“, „Kunst“ und „Alterthum“ möchte Stark drei Perspektiven von dem – wie er in seiner Vorrede schreibt – „culturgeschichtlichen Mittelpunkt“ aus eröffnen. Sein denkbar weit gefasster Kulturbegriff beinhaltet nicht nur Handelsgebräuche, Mode, rechtshistorische, religionsgeschichtliche und vinifikatorische Details, sondern unter vielem Weiteren auch geologische Formationen und Landschaftsphysiognomien, ganz im Sinne des Tagebucheintrags von Jules Michelet am 15. März 1826: „Je voudrais faire ma géographie à la fois physique et politique [...]“ (zit. nach Harald Keller, *Die Kunstlandschaften Frankreichs*, Wies-

baden 1963, 129). 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 seinen *Kunstlandschaften Frankreichs* erwähnt, obgleich sich die von ihm definierten mittelalterlichen „Landschaftsräume“ der französischen Topographie in der Ausbildung konkurrierender Morphologien weitestgehend mit Stark decken: Burgund, das Loire-Becken, die Auvergne, die Provence, Aquitanien, das Poitou und (als einzige nicht-bereiste Fehlstelle bei Stark) die Normandie.

Ein distanzierter und damit abstrahierender, die Strukturen in der Abstraktion klar hervortreten lassender Fernblick kennzeichnet die Annäherung Starks an die von ihm zu beschreibenden Städte. Jede neue Stadtbesichtigung beginnt mit dem Besteigen eines exponierten Ortes, sei es des damals als Observatorium genutzten Turms beim Amphitheater in Arles (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 verschiedenen Stadttheile von einander scheiden, und dabei zugleich jene einzelnen Hauptpunkte zu fixieren“ (216), an denen bedeutende „historische Monumente“ zu finden sind. 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 Hintergrunde 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.“ (34)

Immer wieder findet sich der Leser mit einer sehr eigenen Erzähltechnik bei der Beschreibung panoramatischer Rundblicke über die Stadtphysiognomie konfrontiert, die den heutigen Rezipienten des Stark'schen Buches an Seherfahrten auf Google Maps erinnert, wo er zwischen der

diagrammatisch abstrahierten Kartenansicht (damit der abstrakten Struktur) sowie der realistischen, bis ins Detail des „Street View“ stufenlos vergrößerbaren Satellitenaufnahme hin- und herspringen kann. Dem distanzierten Blick stellen sich die Städte als geschlossene Organismen, als „Gesamtformen“ dar (V), die ihre jeweilige kulturhistorische Überformung der Anschauung darbieten. Diese „physiognomische Auffassung der Städte“ (IV) konnte Stark schon in Johann Gottlob von Quandts *Beobachtungen und Phantasien über Menschen, Natur und Kunst auf einer Reise in's mittägige Frankreich* von 1846 finden (eine von ihm konsultierte, aber verschiedentlich scharf kritisierte Quelle), der sein entsprechendes Kapitel ebenfalls mit „Physiognomische Wanderungen durch Lyon“ überschrieben (89ff.) und auf S. 93f. eine Ausblicks-



Abb. 2 François Jouffroy, *Premier secret confié à Vénus*, 1839. Marmor, 166 x 57 x 44 cm. Paris, Musée du Louvre (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Secret_Jouffroy_Louvre_LP_1919.jpg)

schilderung geboten hatte. Auch die Physiognomien der Bewohner der Städte sind der kulturellen Prägung unterworfen – bei Stark im Vergleich zu Quandts völkerphysiognomischen Einlassungen zu „den“ Nasenformen „der“ Franzosen vorsichtiger formuliert.

Starks methodische Innovation in seinem Frankreichbuch liegt jedoch vor allem in der morphologischen Analyse von urbanen Strukturen und von Architekturen. Besonders eindrucksvoll führt er diesen innovativen Analyseansatz in seiner Darstellung der Entwicklung der Grabtypen und Gräberformen der königlichen Grablege in Saint-Denis vor. 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 der Valois, Louis XII, François I^{er} 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 – allerdings ohne Stark zu zitieren.

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“ (159) ernst nimmt. Bei den Autopsien auf seinen Städtereisen versucht er immer wieder, die „sinnlichen, anschaulichen Haltepunkte[n] früherer Perioden“ ausfindig zu machen. Er 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 bei Haskell sucht man den Namen „Stark“ vergeblich in Index und Literaturverzeichnis.

Friedhöfe mit ihren Thesauri an historischen Grabmälern sind für Stark veritable Kompendien solcher kultureller „Erinnerungszeichen“, wie man dem auch im Vergleich mit sonstigen Reisebeschreibungen höchst originellen Einstieg in das Paris-Kapitel und damit in den Pariser Stadtkörper vom Père Lachaise aus entnehmen kann. Nicht nur über die historischen Stilwandlungen in der Grabmalgestaltung kann man hier 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 klassisierende 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.“ (310f.)

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.“ Das große Thema von Revolutionsvandalismus und Museumsgründungen sowie ihrer wechselseitigen Interdependenz, wie es in der kunst- und kulturhistorischen Forschung der letzten Jahrzehnte vor allem in Frankreich Konjunktur hatte (vgl. u. a. Edouard 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; Christine Tauber, *Bilderstürme der Französischen Revolution. Die Vandalismusberichte des Abbé Grégoire*, Freiburg i. Br. 2009), be-



Abb. 3 François Rude, *Jeune pêcheur napolitain jouant avec une tortue*, 1833. Marmor, 82 x 88 x 48 cm. Paris, Musée du Louvre (William Vaughan, *L'art du XIX^e siècle*. 1780–1850, Paris 1989, Tafel 125)

tischen und leichenschänderischen Ausschreitungen in der Königsgrablege von Saint-Denis ab dem 10. August 1793. Dem in Starks Augen verdienstvollen Konservator des *Musée des monuments français*, Alexandre Lenoir, der die Fragmente der nationalen Erinnerungszeichen in die Gebäude des ehemaligen Klosters der Petits-Augustins rettete, wird ein literarisches Denkmal gesetzt. Denn auch der Autor Stark scheint sich als Monumentenschützer betätigen zu wollen, indem er die

gegnet dem Leser in Starks *Städteleben, Kunst und Alterthum in Frankreich* immer wieder. Es erstaunt daher nicht, dass er bevorzugt französischsprachige Autoren wie Aubin-Louis Millin, Alexandre de Laborde oder den „Inspecteur des Monuments historiques“ Mérimée heranzieht, die sich vor allem in der Frühphase der Entdeckung des „monument historique“ um das „patrimoine“ als schützenswertes nationales Kulturerbe verdient gemacht haben.

Wo Stark auf Spuren des Vandalismus der „ersten Revolution“ stößt (wie er die Französische Revolution in Abgrenzung von denen in den Jahren 1830 und 1848 nennt), finden diese gewissenhafte Erwähnung, vor allem natürlich die vandalis-

einzelnen von ihm besichtigten Monumente und Museumsbestände in der geschützten Marginalität seines Anhangs unter dem Titel „Anmerkungen und Exkurse“ aufhebt – allerdings konserviert er sie an so abgelegener Stelle, dass die kunsthistorische Forschung dieses Museum nie besichtigt hat.

Stark wendet wohl auch deshalb bevorzugt die morphologische Betrachtungsweise an, weil diese eine ahistorische, zeitenrückende Komponente enthält. Formenmetamorphosen folgen zwar in ihrer Abfolge von Form zu Form einer internen Chronologie, werden aber gerade durch diese Einordnung in einen universalen Formen-

fluss auch der präzisen punktuellen zeitlichen Fixierung entzogen und lassen sich daher in andere Zeiten übertragen. Die Einzelform kann so ihres zeitlichen und räumlichen Kontextes enthoben werden und als Baustein für eine Rekonstruktion des intakten Kunstkörpers Frankreichs dienen. Stark schafft so im Akt einer Neuordnung der einzelnen Kunstformen einen Thesaurus des Unzerstörten, das in der Erinnerung des Lesers und Kunstbetrachters konserviert werden kann.

INNOVATIVER ERFORSCHER DER FRANZÖSISCHEN RENAISSANCE

Auch in der Erforschung der französischen Renaissance kann Stark den Status eines Pioniers beanspruchen. Er gesteht der Renaissance in Frankreich als genuin bürgerlichem Übergangsstil mit spezifischen nationalen Ausprägungen erstmals eine autochthone Stellung zu, während Burckhardt in seinem Italozentrismus sie nur als Derivat „italienischer Kunsteinflüsse“, wenn nicht als „Ausartung“ der italienischen Renaissanceformen kritisierte. Stark betont dagegen bereits in seiner Vorrede die Eigenständigkeit einer Kultur der Renaissance in Frankreich: „Es giebt für die allgemeine Culturgeschichte Frankreichs fast keine interessantere Kunstperiode, als der Beginn und das allmähliche 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“ (VIII).

Im Gegensatz zu Burckhardt attestiert Stark der französischen Renaissance ein hohes formales Bewusstsein, das ihn angesichts der Kirchenbauten wie Saint-Etienne du Mont die „florentiner Architektur des Orcagna und des Brunelleschi“ (389) assoziieren lässt. Die angemessene Wiederbelebung der antiken Formen, oder, wie Stark es formuliert, „der zur Antike zurückkehrende Geist“ (389) bzw. „der gewaltige Hauch jenes klassischen

Geistes“ (387) zeigt sich vor allem „in den rein dekorativen Theilen“, so im Inneren von Saint-Eustache: „Die inneren Gewölbepfeiler imponiren noch durch ihre Gesammtmasse 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 [...]“. (390) Die von den französischen Königen in der Renaissance betriebene institutionalisierte Bildungs- und Kulturpolitik, die sich unter anderem in der Gründung der „bewundernswerthen Culturanstalt“ (V) des Collège de France im Jahr 1530 durch François I^{er} auf Anraten seines Hofhumanisten Guillaume Budé niederschlug, hebt Stark ebenfalls als vorbildlich hervor.

Der französische Absolutismus hingegen 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“ (476f.) ist dem Bildungsbürger Stark von Grund auf skeptisch. Bemerkenswert richtungsweisend 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.

KULTURELLE KONTINUITÄTEN ÜBER DIE REVOLUTION HINWEG

Immer wieder verweist Stark auf die kulturellen Kontinuitäten zwischen der Antike und dem gegenwärtigen Frankreich. Der Schluss des Paris-Kapitels ist in dieser Hinsicht 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 Con-



Abb. 4 Jean-Louis Jaley, La Prière, 1831. Marmor, 96 x 52 x 50 cm. Paris, Musée du Louvre (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Priere_Jaley_Louvre_LP64.jpg)

schen die Denksteine der Siegeszüge aus Ägypten [...]“ (494f.)

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 Obelisken von Luxor aufstellen ließ. In Starks Augen ist allein eine „sehr einfache mathematische Form, in einer bedeutenden Masse ausgeführt“ (493), dazu in der Lage, die auf den Betrachter einstür-

corde und dem sich dort bietenden Formenpanorama leibhaftig entgegen: „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, dazwi-

menden 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 Edlesten den mosaicirten Boden, macht jene Candelaber zu Galgen!“ Dass dieser Drang nach Revoluti-

on, der seit den Hugenottenkriegen immer auch vom Vandalismus begleitet war, in Frankreich 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 Obeliskens, wo

wenig Monate vorher noch Ludwig XV. als römischer Imperator stolz zu Roß gesessen, stand die Guillotine für Ludwig XVI.“ (495)

PROF. DR. CHRISTINE TAUBER
Zentralinstitut für Kunstgeschichte,
Katharina-von-Bora-Str. 10, 80333 München,
c.tauber@zikg.eu

Qualche novità su uno scultore barocco (quasi) dimenticato: Honoré Pellé a (quasi) 300 anni dalla sua morte

Celebrare intellettuali ed artisti attraverso la ricorrenza del loro anno di nascita o di morte è l'occasione per pubblicazioni, convegni ed esposizioni in onore delle più svariate personalità, già comunque rinate presso il grande pubblico. Più interessante sembra dunque, approfittare di un anniversario per apportare qualche novità al catalogo di un artista che, sebbene presente nei più grandi e visitati musei europei, è oggi noto solo ad una piccola cerchia di specialisti: lo scultore francese Honoré Pellé che nacque a Gap intorno al 1641, e morì nel 1718 a Genova, dopo un'attività più che quarantennale nella statuaria in legno, in marmo e in bronzo, nell'arredo d'altare, nella cavatura dei marmi (per uno sguardo d'insieme: Sanguineti 2015; Fabbri 2016).

SFORTUNA CRITICA

Le ragioni di questo (quasi) oblio risiedono in primo luogo nella rarità di notizie raccolte dal suo primo biografo, Carlo Giuseppe Ratti: sia in forma mano-

scritta che a stampa (Ratti 1762 e 1769), la biografia di *Monsieur Onorato*, „statuario [...] di merito [...] il cui cognome ci è ignoto“ è piuttosto scarna; le poche opere ricordate sono tutte rigorosamente genovesi: „nella Chiesa di San Rocco la Statua marmorea di questo Santo“ (*fig. 1*), „la Gloria di angeli per sostenere la statua del Guidi [...] entro la chiesa di San Filippo“, „gli Angioli [...] sopra l'ornamento dell'altare della Nazione francese nella Chiesa della Nunziata del Guastato“, la „Vergine con Angioli [...] all'altar maggiore della Chiesa del PP. della Madre di Dio“ (quest'ultima ad oggi dispersa). Nonostante le lodi per una scultura „di buon gusto e di carattere maestoso e nobile“, l'autore conclude nella forma manoscritta: „questo è quanto saper si possa di sì valente artefice quale in Genova trovavasi ancor l'anno 1700, da dove partito, null'altro né so, né curo saperne, parendomi avere con ciò ubbidito allo debito di storico“. Si tratta di un'affermazione che lascia a dir poco stupiti, perché Ratti preparò le edizioni del suo testo con grande accuratezza, e cercò, attraverso racconti di pittori e scultori a lui vicini, notizie biografiche da inserire nei suoi testi. È veramente credibile che, a cinquant'anni dalla morte del scultore, nessuno si ricordasse qualcosa di più? O forse è possibile pensare che l'ostentato „né curo saperne“ indichi la volontà di definire una linea autonoma locale della scultura, limitando le „influenze“ esterne alle necessarie segnalazioni di opere sul territorio?