

BILDER VON ÜBERRESTEN

Eine visuelle Gedächtnisgeschichte
des Mittelalters im Frankreich
der Neuzeit und Moderne

Bernd Carqué

HEIDELBERG
UNIVERSITY PUBLISHING

Bilder von Überresten

Bernd Carqué

Bilder von Überresten

Eine visuelle Gedächtnisgeschichte des Mittelalters
im Frankreich der Neuzeit und Moderne

HEIDELBERG
UNIVERSITY PUBLISHING

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.

Publiziert bei Heidelberg University Publishing (heiUP), 2024

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek
Heidelberg University Publishing (heiUP)
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
<https://heiup.uni-heidelberg.de>
e-mail: ub@ub.uni-heidelberg.de

Die Online-Version dieser Publikation ist auf den Verlagswebseiten von Heidelberg University Publishing <https://heiup.uni-heidelberg.de> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: [urn:nbn:de:bsz:16-heiup-book-1293-8](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-heiup-book-1293-8)

doi: <https://doi.org/10.17885/heiup.1293>

Text © 2024, Bernd Carqué

Umschlagabbildung: Herbert William Harris, *Reflection*. Heliogravüre, 1935 (Archiv des Verfassers)

ISBN 978-3-96822-253-0 (Hardcover)

ISBN 978-3-96822-252-3 (PDF)

Inhalt

Worum es geht	7
Frontispiz: Reimser Kathedralen	11
1625 und 2000. Kaleidoskopische Brechungen 14. – Mittelalter und Moderne im Wechselspiel: Die Éditions Zodiaque 18. – Visuelle Transformationen in gedächtnisgeschichtlicher Perspektive 35. – Emblematische Visualisierungen der Krönungsstätte 39. – Idealbilder. Von der Blickregie der Klassik zur perfektionierenden Sicht der Architekten 45. – Romantische Subjektivität und die Sedimente nationaler Geschichte 53. – 1914. Bellizistische Semantisierungen 66. – Objektivismus und photographische Erfassung 77. – Geschichtsbilder vom Mittelalter 87.	
1 Problemhorizonte bildlicher Aneignung und Repräsentation	89
Mittelalterkonstrukte und ihre Medien 89. – Materielle Relikte im historischen Diskurs 101. – Medialität und die Spezifika des Ikonischen 109. – Von der Abbildung zur Sichtbarmachung 120. – Perspektiven einer visuellen Gedächtnisgeschichte des Mittelalters 132.	
2 Momentaufnahme 1881: Froissarts <i>Chroniques</i> unter der Bildregie von Madame de Witt	137
Neujustierung der Geschichtsschreibung unter dem Ansturm der »sources originales« 142. – Im »musée imaginaire« des Buches: Die »école narrative« und ihre Bilder 159. – Frühneuzeitliche Mittelalterhistorien und die neue Zeitzeugenschaft um 1800 179. – Überlieferungswege und Bildwanderungen 195. – Zwischen quellenkritischer Dokumentation und künstlerischer Evokation 224. – Die Aktualität des Mittelalters: Froissart im Licht der Niederlage 235. – Die Argumentation der Bilder 242. – Zeitschichten des Bildgedächtnisses 256.	

3 »Antiquitez Gauloises et Françaises«.	
Spuren des Mittelalters um 1600	265
Topographie: Spuren vaterländischer Vergangenheit im Raum 271. – Genealogie: Spuren des Königtums durch die Zeit 294. – »Au jugement de l'œil«. Nationale Altertümer im Zeichen der Empirie 309.	
4 Zwischen Buch- und Erfahrungswissen:	
Die Vielgestalt eines maurinischen Mittelalters um 1700	319
Sedimentationsprozesse des mediävistischen Bildwissens 323. – François-Roger de Gaignières und die Aggregatzustände des Bildwissens 343. – Klöster und Provinzen. Das Mittelalter <i>in situ</i> 357.	
5 Chronologie und Ortsbezug. Das Mittelalter im Laboratorium der Schwellenzeit um 1800	369
Zeit: Séroux d'Agincourt, Lenoir und Willemin 371. – Raum: Aubin-Louis Millin, Alexandre de Laborde und die Equipe um den Baron Taylor 399.	
Epilog: Von der Fragmentierung des Mittelalters zu seiner Totalvision um 1900 und danach	449
Chimären der Objektivität 449. – Kathedralen und Lokomotiven 455. – Moderne Warenwelt und mittelalterliches Kunstgewerbe 463. – Stets aufs Neue: <i>Le Vieux Paris</i> 471. – Abermals ein Frontispiz 491.	
Quellen- und Literaturverzeichnis	499
Quellen 499. – Literatur 531.	
Bildnachweis	549
Register	551
Personen und Werke 551. – Orte und Objekte 565.	

Worum es geht

Nirgendwo scheint uns Vergangenheit näher als in Gestalt ihrer Überreste. Aus dieser eigentümlichen Verschränkung von unwiederbringlich Fernem und unmittelbar Gegenwärtigem speist sich das Faszinosum, dem historische Artefakte von jeher die gesteigerte Aufmerksamkeit der Nachwelt verdanken. Seien es Gegenstände des täglichen Gebrauchs oder Bau- und Bildwerke – bei aller Breite der Sachüberlieferung ist den vielfältigen Erscheinungsformen materieller Relikte doch eines gemeinsam: Durch die physische Präsenz ihrer Überreste erschließt sich Vergangenheit in diesem Fall der sinnlichen Anschauung, wird sie zum Gegenstand der empirischen Beobachtung und des okularen Studiums, zuweilen auch der haptischen Erfahrung.

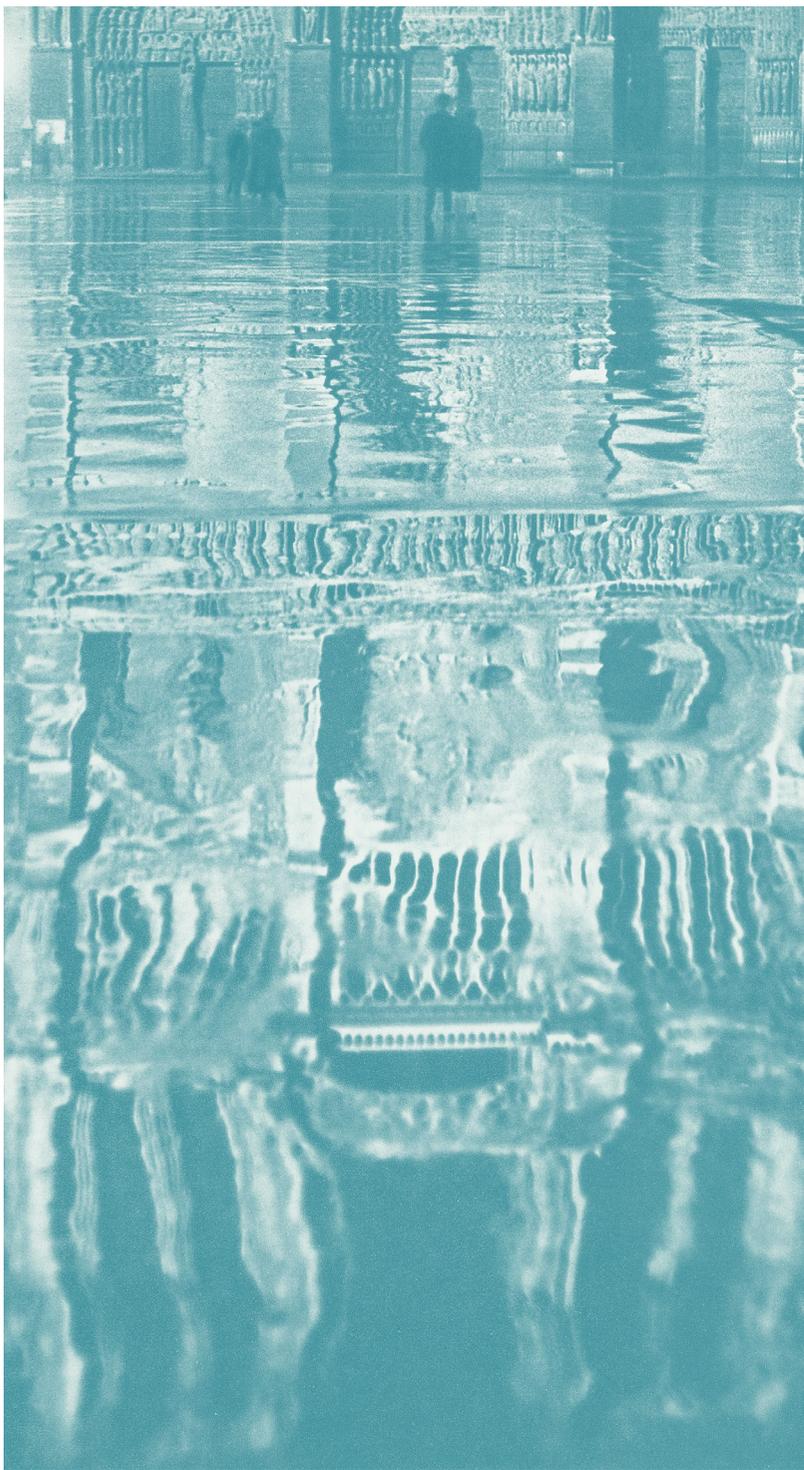
Die von den Zeugnissen materieller Kultur auf einzigartige Weise eröffnete Möglichkeit zur Inaugenscheinnahme bildet den Ausgangspunkt und das Fundament jener Bildwelten, von denen dieses Buch handelt. Schon der grundlegende Impuls, den Seheindruck vor dem Objekt festzuhalten und den flüchtigen Augenblick medial zu verstetigen, hat Bilder vom zeichnerischen Notat der Skizze bis zur Photographie hervorgebracht. Und aus dem sich anschließenden Bestreben, den Gegenstand der Betrachtung auch anderen vor Augen zu führen, um damit zugleich die eigene Sachkenntnis, die eigenen Sicht- und Verständnisweisen zu vermitteln, sind in sprunghaft wachsender Zahl wiederum Bilder hervorgegangen. Vom Kupferstich und der Radierung über die Lithographie, den Stahl- und Holzstich bis hin zu photomechanischen Verfahren und Computervisualisierungen haben Bilder von Überresten den Weg in die unterschiedlichsten Funktions- und Sinnzusammenhänge gefunden: in illustrierte Geschichtsbücher und Reiseberichte ebenso wie in Druckwerke antiquarischen, realienkundlichen oder kunsthistorischen Inhalts, in Ansichtskarten und Bilddatenbanken ebenso wie in digitale Animationen oder Virtual-Reality-Anwendungen.

In diesen Bildern haben jene Prozesse der Aneignung und Deutung von Vergangenheit ihren sichtbaren Niederschlag gefunden, die auf den folgenden Seiten näher ergründet werden. Da sich die betreffenden Bilder auf die außerbildliche

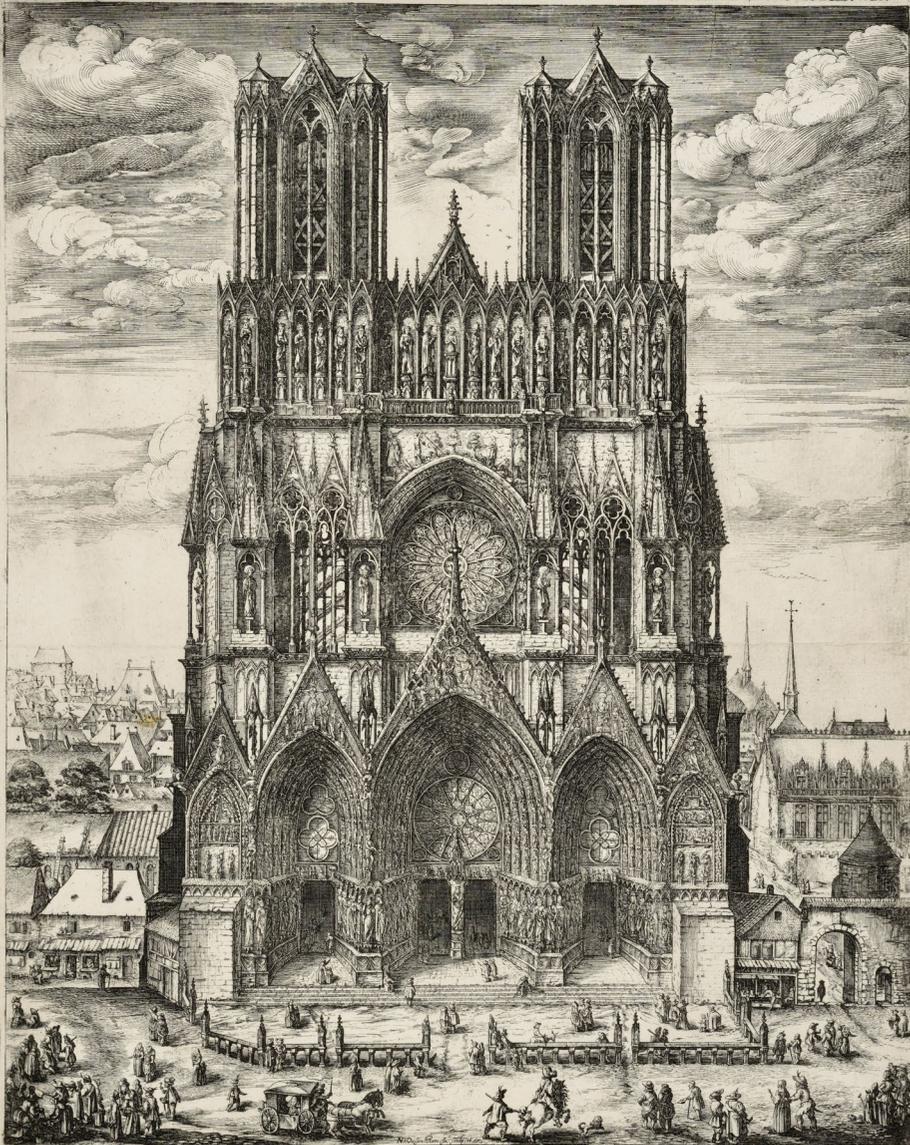
Wirklichkeit materieller Relikte beziehen, sind die visuellen Transformationen von fundamentaler Bedeutung, denen die Objekte im Übertragungsprozess unterworfen wurden. Sie geben nicht nur Aufschluss über künstlerische Techniken, Druckverfahren oder die Arten digitaler Bilderzeugung, die im Medienwechsel zwischen dem Original und seiner Repräsentation im Bild zur Geltung kommen, sondern auch über den Anteil jener Akteure, die an der Bildfindung und Herstellung beteiligt waren. Denn wie die Besteller, so haben auch Zeichner und Stecher, Photographen und Programmierer mit ihren Sicht- und Verständnisweisen, ihren Vorstellungen und Zeigeabsichten maßgeblich auf das Erscheinungsbild der Repräsentationen wie auf das durch sie vermittelte Bildwissen von der Vergangenheit eingewirkt. Folglich geht es insbesondere darum, ihren Bedeutungszuweisungen an die Objekte auf die Spur zu kommen und den Anteil genauer zu bestimmen, den genuin bildnerische Mittel an der Deutung von Vergangenheit haben.

Bilder von Überresten nimmt das Buch vorzugsweise dort in den Blick, wo sie sich auf Artefakte beziehen, die dem okzidentaln Mittelalter zugerechnet werden, wo sie in epochenspezifische Diskurse über eine mittelalterliche Vergangenheit eingelassen sind. Aus gedächtnisgeschichtlicher Perspektive wird zu zeigen sein, wie diese Vergangenheit in Neuzeit und Moderne wahrgenommen und verstanden wurde, welche historischen Vorstellungen und Epochenimaginationen in Bildern von Überresten geformt, artikuliert und propagiert wurden und welche spezifischen Erkenntnisleistungen die Bilder in diesen Prozessen erbracht haben. Zu diesem Zweck durchmisst das Buch die Gedächtnisgeschichte des Mittelalters am Beispiel Frankreichs vom ausgehenden 16. bis in das beginnende 21. Jahrhundert.

Erwachsen ist die Idee zu diesem Buch aus dem erkenntniskritischen Geist der Mittelalterforschung am ehemaligen Max-Planck-Institut für Geschichte in Göttingen, das die MPG aus tagespolitischem Opportunismus für entbehrlich hielt. Dem unbehausten Vorhaben brachte Lieselotte E. Saurma weit mehr als das notwendige Interesse und Vertrauen entgegen, wofür ich ihr sehr herzlich danke. Im Februar 2015 hat die Philosophische Fakultät der Universität Heidelberg das Manuskript als Habilitationsschrift angenommen. Für den Druck, den Maria Effinger und das Team von Heidelberg University Publishing ebenso passioniert wie professionell auf den Weg gebracht haben, wurde es behutsam überarbeitet und aktualisiert.



LE SOMPTVEUX. FRONTISPICE DE L'ÉGLISE NRE DAME DE REIMS VILLE DV SACRE. 1625.



Ne parlez plus De ces spectacles
 Que les Rois ont si souvent vus
 Lors qu'ils étoient en l'Université
 Les Corps De leurs Maîtres professeurs
 Et les Tiennent Dans leurs cours.
 Car en Devant Cet édifice
 On y marque Plus d'édifice
 Que ce que la Ville avoit autrefois
 Son Plan, formé en la symétrie
 Montre, qu'une Tant D'industrie
 L'aie à surpassé Son Pouvoir.
 Mais par tant Que se peut il faire
 Que le Temps Ne le peut effaire
 Comme il a fait ceux de Devant
 Et bien Mais si le ciel en fait l'œuvre
 Et Ne le garde Comme le tour
 Du nom De ce grand Dieu Vivant.
 Il y a tout v'est admirable
 Terrible en grandeurs venerable
 Comme Estant la maison de Dieu
 Peux grandeurs, Dieu, seconde
 C'est que les Plus grands Rois du Monde
 Sont si sacrés Dedans le Sancte lieu.
 P. C. C. M. L. V.

Abb. 1 Nicolas de Son, *LE SOMPTVEUX FRONTISPICE DE L'ÉGLISE N[OT]RE DAME DE REIMS*, Kupferstich und Radierung, 1625

Frontispiz: Reimser Kathedralen

Von hoher Warte aus riskiert er, die Halt gewährenden Maßwerkstäbe fest im Griff, einen Blick in die Tiefe, hinab über die Stadt und auf den belebten Parvis de Notre-Dame. Angetan mit Kniehose, Wams und federbewehrtem Hut, ist der wagemutige Edelmann, wiewohl kaum zentimetergroß, doch unschwer auszumachen am Fuß des nördlichen Turmgeschosses, dort, wo im äußeren Tabernakel das dunkle Mauerwerk scharf gegen den lichten Himmel kontrastiert (Abb. 1 und 2).¹

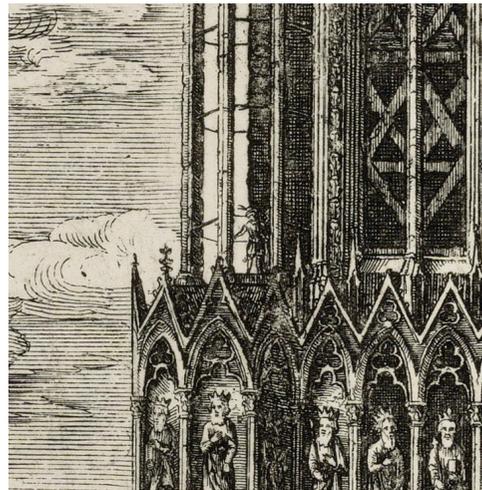


Abb. 2 Ausschnitt aus Abb. 1

Einmal der stupenden Detailhaltigkeit innegeworden, die der Stecher und Radierer Nicolas de Son seinem Bild der Reimser Westfassade verliehen hat,² gewahrt der Betrachter auch die weniger kühnen Gestalten, die sich, um Ausschau zu halten, nur bis zur sicheren Balustrade über der Fensterrose emporgewagt haben, oder jene winzige Person, die sich an höchster Stelle des Nordturmes

1 Zu erkennen sind der Bausch eines Strumpfbandes, die Kniehose, eine Schärpe (?), das geschlitzte oder gerippte Wams, eine Krause und der federbewehrte Hut. Darin entspricht die Figur dem, was beispielsweise Abraham Bosse in seinen druckgraphischen Folgen zur ständischen Mode als Gewandung der Gentilhomme und Kavaliers dargestellt hat; s. *LA NOBLESSE FRANCOISE A L'EGLISE* (1628/1629, Radierungen, Blattmaß: 153 × 102 mm), *Le Jardin de la Noblesse Française* (1629, Radierungen, Blattmaß: 189 × 128 mm) oder *FIGURES [...] des Gardes Françaises* (1632, Radierungen, Blattmaß: 187 × 112). – José Lothe: *L'œuvre gravé d'Abraham Bosse, graveur parisien du XVII^e siècle*, Paris 2008, Kat.-Nr. 190–202, 170–189 und 209–217.

2 Nicolas de Son: *LE SOMPTUEUX FRONTISPICE DE L'EGLISE N[OT]RE DAME DE REIMS, VILLE DV SACRE. 1625*, Kupferstich und Radierung, Plattenmaß: 446 × 318 mm. – Sue Welsh Reed (Hg.): *French Prints from the Age of the Musketeers*, Boston 1998, Kat.-Nr. 55 (Marianne Grivel).

durch eine Dachluke zwängt, um dort, unbeachtet von den Kirchgängern, Flaneuren, Händlern und Bettlern zu ebener Erde, die erzbischöfliche Flagge aufzupflanzen. Solcherart inmitten ihres städtischen Umfelds zur Anschauung gebracht, zeigt sich die Kathedrale anno 1625 vielförmig in Gebrauch genommen und bevölkert.

Wohl mag man, wie es Henri Bouchot 1889 nachgerade despektierlich tat, diese genrehafte Schilderung geschäftiger Edelleute, Bürger und Bauern auf das überragende Beispiel und Vorbild Jacques Callots zurückführen.³ Namentlich dessen panoramatische Radierungen zum Hofleben der lothringischen Herzöge – *Parterre du Palais de Nancy* (1625) oder *Carrière et rue neuve de Nancy* (um 1627) – bringen Bauwerke als Rahmen und Schauplatz figurenreicher Szenen ins Spiel.⁴ Nicht annähernd erfasst ist damit freilich, was de Sons Arbeit wesentlich kennzeichnet. Denn nicht die vielgestaltige Belebung des Architekturprospekts, sondern dieser selbst ist das eigentlich Frappierende des Reimser Blattes, das sich darin jeder schlüssigen Herleitung entzieht.⁵

Zwar galt das künstlerische Augenmerk der Dezennien um 1600 auch andernorts bahnbrechend dem Sakralbau der Gotik, als namentlich das Straßburger Münster⁶ von Formschneidern wie Conrad Morant⁷ und Bernhard Jobin⁸ oder

3 Henri Bouchot: *Jacques Callot*, Paris 1889, S. 231: »[Nicolas de Son, B. C.] répandit une foule figurant un maigre, un très maigre pastiche de l'Impruneta.«

4 Jacques Callot: *Parterre du Palais de Nancy*, 1625, Radierung, Plattenmaß: 248 × 392 mm; ders.: *Carrière et rue neuve de Nancy ou se font les loustes et Tournois, Combats, et au[tr]es jeux de recreation*, um 1627, Radierung, Plattenmaß: 157 × 502 mm. – Paulette Choné (Hg.): *Jacques Callot*, Paris 1992, Kat.-Nr. 450–455 und 456–457 (Brigitte Heckel); zu der von Bouchot vergleichend herangezogenen *Foire d'Impruneta* (1620, Radierung, Plattenmaß: 424 × 670 mm) s. ebd., Kat.-Nr. 230–271 (Daniel Ternois).

5 Die spärliche Literatur zu diesem Blatt ist daher bis heute nicht über den Vergleich mit Callot hinausgekommen.

6 Zu dessen Bildgeschichte im Überblick Otto Kletzl: »Schaubild-Pläne und alte Ansichten der Westfassade des Münsters von Straßburg«, in: *Elsaß-Lothringisches Jahrbuch* 15 (1936), S. 62–114; Jörg Jochen Berns: »Prinz aller Hohen Türme'. Notizen zur literarischen Wahrnehmung des Straßburger Münsters in der Frühen Neuzeit«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 22 (1989), S. 83–102.

7 Paul Frankl: *The Gothic*, Princeton 1960, S. 331 mit Abb. 55; Liliane Châtelet-Lange: *Strasbourg en 1548. Le plan de Conrad Morant*, Strasbourg 2001, S. 19 mit Abb. 4–5.

8 Klaus Niehr: *Gotikbilder – Gotiktheorien*, Berlin 1999, S. 49 mit Abb. 9. Der Holzschnitt nach dem Entwurf von Daniel Specklin datiert laut Bruno Weber (»Die Welt begeret allezeit Wunder«. Versuch einer Bibliographie der Einblattdrucke von Bernhard Jobin in Straßburg«, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 1976, S. 270–290, hier Nr. 1 und S. 35–39) bereits in das Jahr 1566, das bei Niehr gezeigte Blatt um 1574–1575. In enger, jedoch nicht detailgetreuer Kopie wurde die Ansicht Jobins von Isaac Brunn im Kupferstich aufgegriffen: 1615 auf einem Einblattdruck (Ludwig Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*, hg. v. Alfred Anger, Stuttgart 1983, Abb. 10; der Hinweis darauf bei Niehr 1999, S. 49, Anm. 120) sowie 1617 als Taf. 1 in Oseas Schadaeus: *Summum Argentoratensium Templum*, Straßburg: Lazari Zetzners Erben, 1617.

Abb. 3 Wenceslaus
Hollar, *ANTVERPIEN^S*
TVRRIS ECCLESIAE
CATHEDRALIS,
Radierung, 1649



Stechern und Radierern wie Wenceslaus Hollar⁹ zur Darstellung gebracht wurde und sich letzterer außerdem der Kathedrale zu Antwerpen (Abb. 3)¹⁰ sowie etlichen Werken der mittelalterlichen Kirchenbaukunst Englands¹¹ zugewandt hat, doch sind

9 Richard Pennington: *A Descriptive Catalogue of the Etched Work of Wenceslaus Hollar 1607–1677*, Cambridge/London u. a. 1982, Nr. 892. Leicht abgewandelt fand die Radierung Hollars Aufnahme in die von Matthäus Merian verlegte *Topographia Alsatie* (1643–44), 2. Ausg., Frankfurt a. M.: Johann Georg Spörlin, 1663, Taf. nach S. 52.

10 Wenceslaus Hollar: *ANTVERPIEN^S TVRRIS ECCLESIAE CATHEDRALIS, BEATISSIMÆ VIRGINIS MARIÆ DEI-PARÆ*, 1649, Radierung, 2. Zustand von fünf, Plattenmaß: 479 × 337 mm. – Pennington 1982, Nr. 824; Léon Lock: »Les cathédrales d’Anvers et de Bois-le-Duc en images aux XVII^e et XVIII^e siècle«, in: Françoise Michaud-Fréjaville (Hg.): *Images de la cathédrale dans la littérature et dans l’art*, Poitiers 2008, S. 121–130.

11 Siehe insbesondere die Illustrationen zu Roger Dodsworth/William Dugdale: *Monasticon Anglicanum*, 3 Bde., London: Richard Hodgkinson, 1655–1673, URL: <https://mdz-nbn-resolving.de/>

Vorläufer wie Zeitgenossen dabei weitgehend den aus der Bildtradition der Architekturtraktate¹² herrührenden Gestaltungsweisen gefolgt: Morant und Jobin, indem sie den urbanen Kontext ausgeblendet und das Münster im reduktionistischen Modus der körperlosen Umrisszeichnung festgehalten haben, Hollar wiederum, indem er den Strich der Radiernadel bevorzugt mittels der Reißschiene diszipliniert und das Helldunkel als abstrakte, die gegenständliche Binnenzeichnung gleichförmig überlagernde Parallelschraffur ausgeführt hat.

1625 und 2000. Kaleidoskopische Brechungen

Abweichend von den Usancen seiner Zeit bediente sich Nicolas de Son eines überwiegend freihändigen Strichs und setzte kleinteilige tonale Abstufungen ein, um Bauglieder und Zierformen durch die markante Zeichnung und eine differenzierte Helldunkelmodellierung ebenso minutiös wie plastisch auszuarbeiten. Daher ist auf seinem Blatt die dem Baukörper eigentümliche Materialität gleichsam mit Händen zu greifen: Von der Textur des Steinversatzes über die zahlreichen Ausbrüche an Quadern und Maßwerkstäben bis hin zu den Fehlstellen der Skulptur oder des Krabbenbesatzes findet sich das komplexe Oberflächenrelief der Westfront auf bemerkenswerte Weise individualisiert und in irregulärer Vielförmigkeit geschildert. Darin rückt de Son entschieden von den summarischen, zu idealtypischer Gleichförmigkeit neigenden Darstellungskonventionen des Architekturstichs ab und legt

[details:bsb10798832](#). – Pennington 1982, S. XXXIV–XXXIX, 155 ff. und passim; Graham Parry: *The Trophies of Time*, Oxford/New York 1995, S. 217–248; Marion Roberts: *Dugdale and Hollar*, Newark/London 2002; zum weiteren Kontext auch dies.: *The Emergence of Clarity. Images of English Cathedrals 1640–1840*, Charlottesville 1988.

- 12 Repräsentativ hierfür sind in Frankreich vor allem Philibert de L'Orme und Jacques Androuet du Cerceau: Philibert de L'Orme: *Novvelles inventions pour bien bastir et a petits fraiz*, Paris: Frédéric Morel, 1561, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb303197099>; ders., *Le premier tome de l'architecture*, Paris: Frédéric Morel, [1567] 1568, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb30319713j>; Jacques Androuet du Cerceau: *[Les] plus excellents Bastiments de France*, Paris: Androuet du Cerceau, 1576–1579, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb30020375h>. – Anthony Blunt: *Philibert de l'Orme*, London 1958; Henri Zerner: *L'art de la Renaissance en France*, Paris 1996, bes. S. 365–389 zu Philibert de L'Orme; Jean-Marie Pérouse de Montclos: *Philibert De l'Orme, architecte du roi (1514–1570)*, Paris 2000; Frédérique Lemerle/Yves Pauwels (Hg.): *Philibert De l'Orme*, Turnhout 2015; Jean Guillaume/Peter Fuhring (Hg.): *Jacques Androuet du Cerceau*, Paris 2010; zur Gattung im Überblick Jean Guillaume (Hg.): *Les traités d'architecture de la Renaissance*, Paris 1988; Jean-Michel Leniaud/Béatrice Bouvier (Hg.): *Le livre d'architecture, XV^e–XX^e siècle*, Paris 2002; Esther Kempf/Frank Zöllner (Hg.): *Papierpaläste. Illustrierte Architekturtheorie des 15. bis 18. Jahrhunderts*, Leipzig 2005; Yves Pauwels: *L'Architecture et le livre en France à la Renaissance*, Paris 2013; Frédérique Lemerle/Yves Pauwels: *Architectures de papier*, Turnhout 2013; s. auch unten in Kap. 3 die Einleitung und den Abschnitt »Topographie«.

ein ausgeprägtes Bewusstsein für die in Alterungsspuren sichtbare Geschichtlichkeit des Bauwerks an den Tag, wie es sich ähnlich erst anderthalb Jahrhunderte später im Œuvre Giovanni Battista Piranesis manifestieren sollte.¹³ Dort ist das geradezu detailversessene Registrieren von Verfallssymptomen vollends zum Grundprinzip des Architekturporträts geworden, das die Monumente in ihrer unverwechselbaren Eigenart vor Augen führt (s. unten Abb. 242).¹⁴

Solche Charakteristik ist das elementare Anliegen nicht nur der im Medium des Bildes formulierten Eloge an die Kathedrale von Reims, sondern auch das jener panegyrischen Verse, welche die Darstellung de Sons begleiten (Abb. 1). Mit den sieben Weltwundern spielt der Text einleitend auf einen aus dem humanistischen Städtelob vertrauten Vergleichstopos an, der namentlich im Fall des Straßburger Münsters mehrfach belegt ist.¹⁵ Freilich gebraucht er ihn nicht, um wie gewöhnlich das betreffende Bauwerk als achttes, den antiken im Geltungsrang ebenbürtiges Weltwunder zu preisen. Vielmehr ist es das nachantike Monument, das den in ihrer Substanz verlorenen antiken Werken durch seine leibhaftige Präsenz im Hier und Jetzt den Rang abgelaufen hat: »Ne parlez plus De ces spectacles | Que l'on Nommoit Les sept miracles | Tant Admirez Par l'univers: | Le Temps a Reduit en Poussieres | Les Corps De leurs Masses grossieres, | Et les Tient Dans loubly couuers.« Allein die am Objekt selbst sinnfällige Kunstfertigkeit zeige, »qu'avec Tant D'industrie | L'art a Surpassé Son Pouvoir.« Neben dem überwältigenden visuellen Eindruck gilt der Lobpreis auch der grundlegenden Zweckbestimmung des Gebäudes: »Aussy tout y est admirable, | Terrible en grandeurs, venerable, | Comme Estant La maison de Dieu«. Schließlich ist es die besondere monarchische Funktion, die den singulären Rang der Kathedrale begründet: »A ces grandeurs, Vue Seconde, | Cest que les Plus grands Roys du Monde | Sont sacrez Dedans Ce saint Lieu.«

Die schon im Titel des Blattes commemorierte *VILLE DV SACRE* besaß in Gestalt dieser Weihe- und Krönungsstätte der Könige Frankreichs ihr ideelles wie materielles Zentrum, das Nicolas de Son sinnentsprechend durch die bildnerischen Mittel gesteigerter Plastizität und Detailhaltigkeit gegenüber dem städtebaulichen Umfeld

13 Mit größter Breitenwirkung etwa auf den Tafeln der *Antichità Romane* (4 Bde., Rom: Bouchard, Gravier, 1756; ²1784, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.1759>) oder den 1747–1778 entstandenen Einzelblättern der *Vedute di Roma* (Rom: Bouchard, ab 1760: Piranesi). – Corinna Höper/Jeanette Stoschek u. a.: *Giovanni Battista Piranesi*, Ostfildern-Ruit 1999, Kat.-Nr. 10 und 14; Luigi Ficacci: *Giovanni Battista Piranesi*, Köln u. a. 2000, S. 166–319 und 680–761.

14 Norbert Miller: *Archäologie des Traums. Versuch über Giovanni Battista Piranesi*, München/Wien 1978, S. 101–192.

15 Frankl 1960, S. 249 f. und 330 f.; Berns 1989, S. 88 f. Sinnfällig umgesetzt hat Nicolas de Son die eng mit diesem Topos verbundene Metapher vom Turm, der sein Haupt in den Wolken birgt, indem er seine Kathedraalfassade ersichtlich in höchste, von Kumuluswolken durchsetzte Höhen aufragen ließ.

hervorgehoben hat. Wie de Son im Medium des Bildes, so hat im Medium des Textes auch Claude Gillat, der 1608 in die medizinische Fakultät der Reimser Universität aufgenommen worden war und 1636 deren Rektor wurde,¹⁶ die angestammten Darstellungsmuster durchbrochen und sich auf die Spezifika des konkreten Bauwerks eingelassen. Als erklärter Bewunderer des monarchischen Zeremoniells, zu dessen Schauplatz und Bühne die Kathedrale anlässlich der Krönungsliturgie wurde,¹⁷ entwarf er gleichwohl ein differenziertes Bild, das Notre-Dame dreifach, nämlich als ein herausragendes Werk der Baukunst, als erhabenes Gotteshaus und als ein Monument höchster politisch-gesellschaftlicher Bedeutsamkeit bestimmt.

Demgegenüber hat die Reimser Kathedrale 375 Jahre später in Text und Bild charakteristische Unschärfen angenommen, sieht sich der Leser und Betrachter mit einem grundverschiedenen, vom religiösen Sentiment wie vom Schattenspiel durchtränkten Bauwerk konfrontiert (Abb. 4):¹⁸

Quinze août. Six heures et demie. Dans la ville silencieuse le soleil levant allume des nuages rosés au-dessus de la cathédrale. Le chevet se dégage lentement de l'ombre des maisons. Le carillon n'est pas encore réveillé, mais la sphère d'or qui le surmonte scintille pour annoncer l'aurore, saluée par l'ange-girouette du clocher. Bientôt le soleil se reflétant dans les verrières accroche des ombres derrière les ailes déployées des anges habitant les contreforts. [...] Notre-Dame des anges. Aucune cathédrale ne mériterait mieux ce vocable. Les bâtisseurs en ont multiplié les images pour nous rappeler que toute église d'ici-bas est le signe d'une réalité d'en-haut, l'Église éternelle, la Jérusalem céleste où nous sommes appelés pour la célébration perpétuelle de l'amour de Dieu.¹⁹

Nicht die Farben des Malers, sondern die Worte des Historikers tauchen das Bauwerk in ein dem tageszeitlichen Wandel unterworfenen Licht, nicht Claude Monet in Rouen,²⁰ sondern ein Mediävist unserer Tage in Reims vervielfacht auf diese Weise

16 Pierre-Joseph-Camille Dubourg Maldan: »Histoire de la Faculté de Médecine de l'université de Reims«, in: *La Chronique de Champagne* 4 (1838), S. 351–391, hier S. 380.

17 Claude Gillat: *Chants d'allégresse de la ville de Reims sur l'entrée et couronnement de Loys XIII*, Reims: Simon de Foigny, 1610.

18 Claude Sauvageot: *Façade occidentale*, in: Patrick Demouy (Hg.): *Reims. La cathédrale*, Saint-Léger-Vauban: Zodiaque, 2000, Abb. 1, Seiten- und Bildmaß: 250 × 155 mm.

19 Patrick Demouy: »Introduction«, in: ebd., S. 25–29, hier S. 25.

20 Unverkennbar stand hier auch die Serie Monets Pate, wobei freilich dessen anspruchsvolle Reflexion bildnerischer Mittel einem vordergründigen Symbolismus weichen musste. – Robert Suckale: *Claude Monet. Die Kathedrale von Rouen*, München 1981; Ronald R. Bernier: *Monument, Moment, and Memory. Monet's Cathedral in Fin de siècle France*, Lewisburg 2007; Gilles Grandjean (Hg.): *Rouen, les »Cathédrales« de Monet*, Rouen 1994; Joachim Pissarro: *Monet's Cathedral, Rouen*

Abb. 4 Claude Sauvageot,
Façade occidentale, in:
Patrick Demouy, *Reims*.
La cathédrale, 2000, Abb. 1

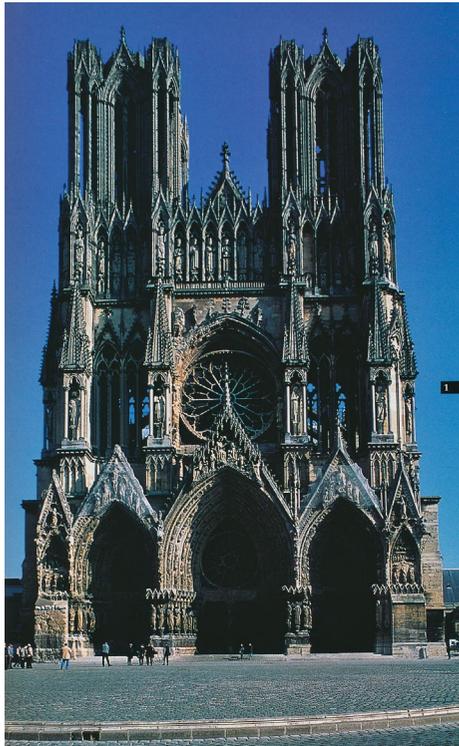
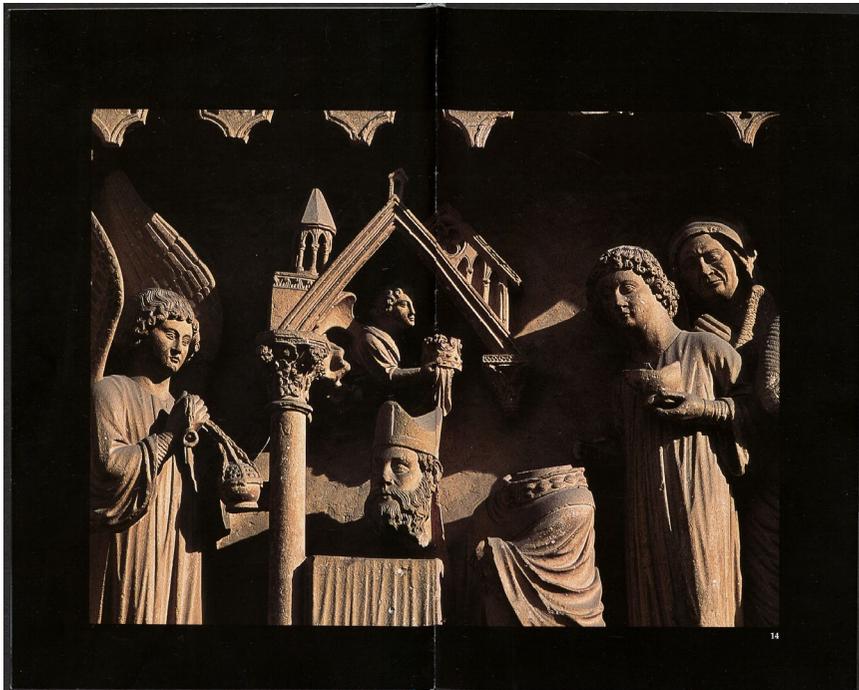


Abb. 5 Claude Sauvageot,
Façade du bras nord du
transept. Portail des saints
rémois: détail du tympan,
in: Patrick Demouy, *Reims*.
La cathédrale, 2000, Abb. 14



das Erscheinungsbild der Kathedrale. Längere Passagen seiner an das ferne Vorbild der *horae canonicae* angelehnten Meditationen zu Mariä Himmelfahrt seien dem Leser erspart. Wie die dramatisierende Lichtregie der begleitenden Abbildungen die Portalskulptur mit harten Schlagschatten durchsetzt und allmählich zum Verschwinden bringt (Abb. 5),²¹ so lässt auch die frömmelnde Bildsprache des Textes zuletzt die Sonne über der Kathedrale untergehen: »Vingt heures. Les rayons d'un soleil bas viennent raser le cadran de la grande horloge dans le bras nord du transept, promesse du retour de l'aurore. La façade rougeoit.«²² Die Bestimmtheit, mit der das 1625 entstandene Blatt Baugestalt, Gebrauchswesen und Bedeutungsdimensionen vor Augen führt, ist hier ungleich diffuseren Eindrücken gewichen.

Solche Abweichungen lassen die unabschließbare Vielfalt der Darstellungsweisen erahnen, denen sich ein und dasselbe Objekt im Lauf seiner Rezeptionsgeschichte unterworfen zeigt. Die kaleidoskopische Veränderlichkeit von Bau- und Bildwerken in den Medien ihrer Repräsentation gab den Anstoß zu diesem Buch, dessen Absicht zuvörderst darin besteht, die Übersetzungs- und Interpretationsleistung von Visualisierungen zu ergründen und dabei jenen Faktoren auf die Spur zu kommen, die in den Prozessen medialer Transformation zwischen dem Original und seinen Reproduktionen prägend auf die Erscheinung der Objekte im Bild eingewirkt haben. Von welchen Bedürfnissen und Interessen die bildliche Aneignung getragen wurde, welche Absichten verfolgt, welche Wege der Repräsentation eingeschlagen und welche bildnerischen Mittel eingesetzt wurden, welche Sicht- und Verständnisweisen dabei eine Rolle spielten und welche Bedeutungszuweisungen vorgenommen wurden – dieser Fragenkomplex soll einleitend am exemplarischen Fall der Reimser Kathedrale zunächst breiter entfaltet und in seiner Zielrichtung justiert werden.²³

Mittelalter und Moderne im Wechselspiel: Die Éditions Zodiaque

Mit dem eben zitierten Imaginarium religiös gefärbter Impressionen wird gleich zu Anfang konfrontiert, wer eine jüngere, eher populärwissenschaftlich gehaltene Veröffentlichung über die Reimser Kathedrale zur Hand nimmt, die im Jahr 2000

1892–1894, London 1990; Georges Roque: »La façade comme surface de Monet à l'art abstrait«, in: ders. (Hg.): *L'imaginaire moderne de la cathédrale*, Paris 2012, S. 113–138.

21 Claude Sauvageot: *Façade du bras nord du transept. Portail des saints rémois: détail du tympan*, in: Demouy 2000, Abb. 14, Bildmaß: 189 × 254 mm.

22 Demouy 2000, S. 28.

23 Erste Konturen dieses Fallbeispiels skizziert Bernd Carqué: »Epistemische Dinge«, in: Otto Gerhard Oexle/Áron Petneki u. a. (Hg.): *Bilder gedeuteter Geschichte*, 2 Bde., Göttingen 2004, Bd. 1, S. 55–162, hier S. 68–109.

in den Éditions Zodiaque der burgundischen Benediktinerabtei Sainte-Marie de la Pierre-qui-Vire erschienen ist. Dem Bildgedächtnis nicht nur der Kunstgeschichte hat sich dieser Verlag insbesondere durch die Zeitschrift *Zodiaque* und die daraus hervorgegangene Buchreihe *La Nuit des temps* eingeschrieben,²⁴ mit denen er 1951 respektive 1954 angetreten war, um nach den grundstürzenden Umwälzungen zweier Weltkriege eine spirituelle und ästhetische Erneuerung ins Werk zu setzen, die wesentlich von Vergangenheitsbezügen getragen wurde.²⁵ In nie dagewesener Breite den Monumenten romanischer Kunst gewidmet, sollten die Publikationen einer um Orientierung ringenden Gegenwart Leitbilder vermitteln, die »dans les plus grands siècles de la Foi«²⁶ geschaffen worden waren. Außerdem versprach sich die Abtei neue Impulse für die eigene, unter dem Rubrum »Art Sacré« gefasste Kunstproduktion, mit der sie im 1948 eingerichteten *Atelier du Cœur-Meurtry* an die Gründungsphase kubistischer Abstraktion vor dem Ersten Weltkrieg anzuknüpfen suchte.²⁷ Antithetische Begriffspaare wie »confusion« und »ordre« kehren namentlich in

24 *Zodiaque. Cahiers de l'Atelier du Cœur-Meurtry* 1 (1951) bis 41 (1992) = Nr. 1–171 sowie N. S. 1 (1992) bis 24 (1997); *La Nuit des temps*, Bd. 1: *Bourgogne romane* (1954) bis Bd. 88: *Westphalie romane* (1999); aus dieser wie aus den zahlreichen anderen Buchreihen der Éditions Zodiaque (u. a. *Introductions à la nuit des temps*, *Les Formes de la nuit*, *Les Points cardinaux*, *La Carte du ciel*, *Les Travaux des mois*) wurden einzelne Bände auch in deutschen Lizenzausgaben aufgelegt (Echter Verlag, Würzburg; Schnell & Steiner, Regensburg). – Trotz seines immensen Einflusses auf die visuellen wie auf die mentalen Bilder romanischer Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist dieses verlegerische Großunternehmen bislang nicht umfassender untersucht worden. Insbesondere fehlt eine eingehende Analyse der Bildstrategien und ihrer ideologischen Implikationen; s. immerhin Cédric Lesec: »Zodiaque est une grande chose, maintenant ...«, in: *Revue de l'art* 157 (2007), S. 39–46; ders.: »Un bréviaire photographique. Les éditions Zodiaque au XX^e siècle«, in: Alain Milon/Marc Perelman (Hg.): *L'esthétique du livre*, Paris 2010, S. 193–209; ders.: »Esthétique et apostolat. Les Éditions Zodiaque«, in: Jean-Philippe Garric/Émilie d'Orgeix u. a. (Hg.): *Le livre et l'architecte*, Wavre 2011, S. 116–123; ders. (Hg.): *Zodiaque. Le monument livre*, Lyon 2012, darin besonders ders.: »Révéler l'architecture romane. Zodiaque et la photographie«, S. 92–135; Janet T. Marquardt: »Defining French ›Romanesque‹: the Zodiaque series«, in: *Journal of Art Historiography* 1 (2009), URL: <https://doi.org/10.48352/uobxjah.00004140>; dies.: »La Pierre-qui-Vire and Zodiaque«, in: *Peregrinations* 2 (2009), S. 118–129; dies.: *Zodiaque. Making Medieval Modern, 1951–2001*, University Park 2015; unter den apologetischen Darstellungen hervorzuheben sind Angelico Surchamp: »L'Aventure de Zodiaque«, in: *Annales de l'Académie de Mâcon* 13 (2001), S. 179–194, sowie Matthieu Collin: »Le Edizioni Zodiaque«, in: Roberto Cassanelli/Eduardo López-Tello García (Hg.): *Benedetto. L'eredità artistica*, Milano 2007, S. 425–434.

25 Zur Programmatik vor allem *Zodiaque* 1 (1951)ff.; Schlüsseltexte dieser Zeitschrift aus den Jahren 1951 bis 1960 wiederabgedruckt als *Points de vue sur l'art abstrait et l'art sacré*, Saint-Léger-Vauban: Zodiaque, 1973; Themenheft *Actualité de l'art roman* der Zeitschrift *Témoignages* 30 (1951); Angelico Surchamp: »Signification de l'art roman – sens de l'art roman«, in: Jean Baudry/Georges Barbier u. a.: *Bourgogne romane*, Saint-Léger-Vauban: Zodiaque, 1954, S. 11–20.

26 André Gybal: »Beauté d'un mur«, in: *Témoignages* 30 (1951), S. 269–281, hier S. 269.

27 Philippe Plagnieux: »Le double discours de l'image«, in: Lesec 2012, 23–59. Zu den besonders auch von dominikanischer Seite unternommenen Anstrengungen, gegen den massiven Widerstand

den Texten der fünfziger Jahre leitmotivisch wieder, um Gegenwart und Vergangenheit kontrastiv aufeinander zu beziehen und einer als ebenso zerrüttet wie sinnentleert wahrgenommenen Nachkriegszeit die unversehrte Ursprünglichkeit einer christlich zentrierten Kultur und Gesellschaft entgegenzusetzen.²⁸

Maßgeblichen Anteil an der Konstruktion dieser Epochenimagination, welche die Romanik und mit ihr das Früh- und Hochmittelalter aus gegenwartskritischer Perspektive zur »utopischen Vergangenheit«²⁹ werden ließ, hatten jene Bilder, die R. G. Phéliepeaux, Gérard Franceschi, Jean Dieuzaide, Pierre Belzeaux und andere

des katholischen Konservativismus eine zeitgemäße, an der Klassischen Moderne orientierte kirchliche Kunst zu etablieren, s. Sabine de Lavergne: *Art sacré et modernité*, Namur 1992; Sven Ochsenreither: *Kunst und Kirche am Ende der klassischen Moderne*, Frankfurt a. M. u. a. 2004; Antoine Lion (Hg.): *Marie-Alain Couturier (1897–1954)*, Nizza 2005; Jean-Michel Leniaud: *La révolution des signes. L'art à l'église (1830–1930)*, Paris 2007, S. 381–398; Fanny Drugeon: *Incarnation sans figures? L'abstraction et l'église catholique en France, 1945–1965*, Lille 2008; Françoise Caussé: *La revue »L'Art sacré«. Le débat en France sur l'art et la religion (1945–1954)*, Paris 2010; Isabelle Saint-Martin: *Art chrétien/art sacré. Regards du catholicisme sur l'art. France, XIX^e–XX^e siècle*, Rennes 2014; Laurence Bertrand Dorléac: *Nach der Befreiung. Frankreich und die Kunst (1944–1947)*, Berlin/München 2016, bes. S. 36–49; Hans Körner/Jürgen Wiener (Hg.): *»L'Art Sacré«*, Essen 2019. Das für die Programmatik der Benediktiner von Sainte-Marie de la Pierre-qui-Vire konstitutive Wechselspiel von Mittelalter und Moderne, romanischer und zeitgenössischer Kunst bleibt in der Literatur zu den künstlerischen Erneuerungsbewegungen der Dezennien um 1950 weitgehend unberücksichtigt, wie generell die Romanik als historische Referenz der Kunst des 20. Jahrhunderts im Unterschied zur Gotik kaum Beachtung findet; zu letzterer exemplarisch Magdalena Bushart: *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst*, München 1990; Ségolène Le Men: *La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet*, Paris 1998; Peter Cornelius Claussen/Daniela Mondini (Hg.): *Wohin weht der »Geist der Gotik«?*, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch* 9/10 (2002/2003), S. 223–347; Otto Gerhard Oexle: »Die gotische Kathedrale als Repräsentation der Moderne«, in: ders./Michail A. Bojcov (Hg.): *Bilder der Macht in Mittelalter und Neuzeit*, Göttingen 2007, S. 631–674; Roque 2012; Stephanie A. Glaser (Hg.): *The Idea of the Gothic Cathedral*, Turnhout 2018; Ansätze, auch die Bedeutung vorromanischer und romanischer Kunst zu erhehlen, bei Madeline H. Caviness: »Broadening the Definitions of »Art«, in: Patrick J. Gallacher/Helen Damico (Hg.): *Hermeneutics and Medieval Culture*, New York 1989, S. 259–282; dies.: »The Politics of Taste. An Historiography of »Romanesque« Art in the Twentieth Century«, in: Colum Hourihane (Hg.): *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century*, Princeton 2008, S. 57–81; Holger Brülls: *Neue Dome. Wiederaufnahme romanischer Bauformen und anti-moderne Kulturkritik im Kirchenbau der Weimarer Republik und der NS-Zeit*, Berlin/München 1994; Sibylle Ehringhaus: *Germanenmythos und deutsche Identität. Die Frühmittelalter-Rezeption in Deutschland 1842–1933*, Weimar 1996; Susanne Wacker: *Ottonik-Rezeption*, Hamburg 2001; Tilmann Buddensieg: »Die karolingischen Maler in Tours und die Bauhausmaler in Weimar«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 73 (2010), S. 1–18; Bruno Eble: *Barnett Newman et l'art roman*, Paris 2011; Juan José Lahuerta/Emilia Philippot (Hg.): *Romanesque – Picasso*, Barcelona 2016; s. auch unten Anm. 239 und 243.

28 Surchamp 1954, S. 20: »La signification de l'art roman, en notre temps, est évidente. Il y faut voir un regret, le regret d'un monde. Le regret d'un ordre chrétien qui fut le nôtre [...].«

29 Nach Nikolaus Himmelmann: *Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur*, Berlin 1976.

Photographen in aufwendigen Kampagnen eigens für die Éditions Zodiaque anfertigten. Im Vergleich mit den klassischen Handbüchern der ersten Jahrhunderthälfte zur Bau- und Bildkunst der Romanik³⁰ fällt an diesen Aufnahmen der gezielt herbeigeführte Bruch mit den Gepflogenheiten der Objektwiedergabe ins Auge. Waren Autoren wie Camille Enlart, Émile Mâle, Marcel Aubert oder Henri Focillon allen Unterschieden ihrer Herangehensweise zum Trotz gleichermaßen um Abbildungen bemüht, die ihren Gegenstand bevorzugt in der Halbtotale, aus frontalem Blickwinkel und unter homogener Beleuchtung zur Anschauung brachten (Abb. 6),³¹ wichen die Éditions Zodiaque namentlich in den fünfziger und sechziger Jahren von solchen Standards nüchternen Dokumentierens ab und schlugen stattdessen den Weg einer konsequenten Inszenierung der Monumente im Sinne des Expressiven, des Dramatischen und des Mystischen ein.³²

30 Beispielsweise Camille Enlart: *Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance. Première Partie: Architecture, I: Architecture religieuse*, Paris: Picard, 1902; André Michel (Hg.): *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours I: Des Débuts de l'Art Chrétien à la Fin de la Période Romane*, 2 Bde., Paris: Armand Colin, 1905; Robert de Lasteyrie: *L'Architecture religieuse en France à l'époque romane*, Paris: Picard, 1912; Émile Mâle: *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, Paris: Armand Colin, 1922; Charles Oursel: *L'art roman de Bourgogne*, Dijon/Boston: Venot, 1928; Marcel Aubert: *L'Art français à l'époque romane. Architecture et sculpture*, 4 Bde., Paris: Éditions Albert Morancé, 1929–1950; Paul Deschamps: *La Sculpture française à l'époque romane*, Florenz/Paris: Panthéon/Éditions du Pégase, 1930; Henri Focillon: *L'Art des sculpteurs romans*, Paris: E. Leroux, 1931; ders., *Art d'Occident. Le Moyen Âge roman et gothique*, Paris: Armand Colin, 1938.

31 [Archives photographiques, Paris:] *PARAY-LE-MONIAL. Intérieur*, in: Oursel 1928, Taf. XXIII, Bildmaß: 171 × 124 mm. – Diesen Modus luzider Dokumentation haben die Bildarchive staatlicher Institutionen (*Commission des Monuments Historiques, Archives d'Art et d'Histoire*) ebenso gepflegt wie kommerzielle Agenturen (Neurdein Frères, Giraudon), aus deren Beständen die Illustration der genannten Handbücher überwiegend bestritten wurde. Besonders ausgeprägt tritt er bei Aufnahmen nach den Gipsabgüssen des *Musée des Monuments Français* zutage, die in Arbeiten zur Bildhauerkunst bevorzugt, mitunter sogar ausschließlich Verwendung fanden (Paul Deschamps: *La Sculpture française, époque romane*, Paris: Éditions du Chêne, 1947). Den solchermaßen etablierten Standards sind auch jene Mittelalterarchäologen und Kunsthistoriker gefolgt, die ihre Werke mehrheitlich mit eigenen Aufnahmen versehen haben – etwa Eugène Lefevre-Pontalis (zahlreiche Aufsätze im *Bulletin monumental* sowie in den Kongressakten der *Société française d'Archéologie*) oder Arthur Kingsley Porter (*Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, 10 Bde., Boston: Marshall Jones, 1923).

32 Vergleichbare Bildstrategien und Stilisierungsweisen begegnen zur selben Zeit unter den namentlich von Roger Parry angefertigten Aufnahmen für die Publikationen von André Malraux (*Les Voix du silence*, Paris: NRF, Gallimard, 1951, und *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, 3 Bde., Paris: NRF, Gallimard, 1952–1954). – Zu Malraux s. Henri Zerner: »André Malraux ou les pouvoirs de la reproduction photographique«, in: ders.: *Écrire l'histoire de l'art*, Paris 1997, S. 145–156; Louise Merzeau: »Malraux metteur en page«, in: Jeanyves Guérin/Julien Dieudonné (Hg.): *Les écrits sur l'art d'André Malraux*, Paris 2006, S. 65–79; Georges Didi-Huberman: *L'Album de l'art à l'époque du »Musée imaginaire«*, Paris 2013; Walter Grasskamp: *André Malraux*

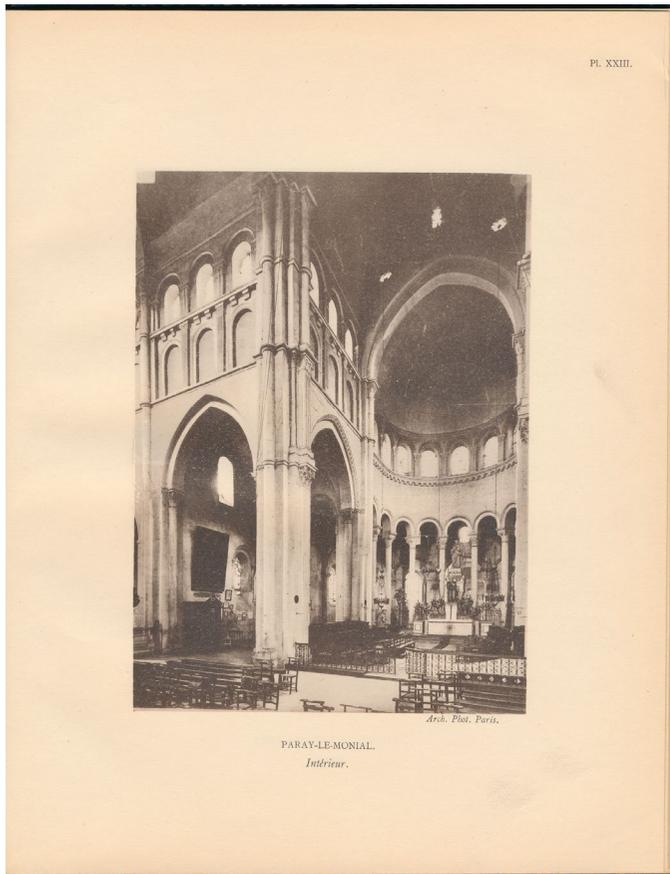


Abb. 6 *PARAY-LE-MONIAL. Intérieur*, in: Charles Oursel, *L'art roman de Bourgogne*, 1928, Taf. XXIII

Schon die Choreographie der Bilderstrecken etwa in den Bänden der Reihe *La Nuit des temps* konterkariert eingespielte Sehgewohnheiten, indem sie den Betrachter nicht von der orientierenden Gesamtansicht über ausgewählte Bauteile bis zu den Motiven des Skulpturenschmucks schrittweise an die Monumente heranführt, sondern meist unvermittelt am Detail ansetzt und im sprunghaften Wechsel der Einstellungsgrößen Nahaufnahmen und Halbtotale einander ablösen lässt. In ihrem Folgeverhältnis nicht der Logik sukzessiver Erschließung unterworfen, forcieren auch die Aufnahmen selbst diesen fragmentierenden Effekt durch ein überwiegend eng bemessenes Gesichtsfeld, das die räumliche Struktur der Bauten ebenso verunklart wie den narrativen Zusammenhang figürlicher Motive. Raum- und Blickachsen

und das imaginäre Museum, München 2014. Zu Roger Parry vgl. Christophe Berthoud/Christian Bouqueret: *Roger Parry, le météore fabuleux*, Paris 1996; *Roger Parry. Photographies, dessins, mises en pages*, Paris 2007.

zeigen sich nur selten zur Deckung gebracht, denn anstelle der frontalen Betrachterperspektive herrschen diagonal geführte Blicke vor, die oft aus extremer Untersicht mehrere Raumkompartimente durchqueren oder aus großer Höhe stürzend den vertikalen Baugliedern folgen (Abb. 7).³³ Auch die Skulptur wird kaum je in bildparalleler Überschaubarkeit vor Augen geführt, sondern bevorzugt stark angeschnitten und aus flachem Winkel in den Blick genommen (Abb. 8).³⁴ Bewusst einkalkuliert ist bei alledem die Irritation des Betrachters, der sich mit unergründlichen Raumverhältnissen oder mit figürlichen Details konfrontiert sieht, die sich ihrer Identifizierung und Lokalisierung widersetzen.

Durch die dramatisierende Blickregie der Abbildungen wird sein Augenmerk auf andere als die vertrauten bautypologischen oder ikonographischen Aspekte gelenkt: Enges Gesichtsfeld und radikale Nahsicht fokussieren in beispielloser Unmittelbarkeit auf die Materialität der Bau- und Bildwerke sowie auf deren abstrakte Formqualitäten. Kraft der besonders nuancenreichen Tonalität der Heliogravüre tritt die Oberflächenbeschaffenheit des Mauerwerks und der Bildhauerarbeiten beherrschend in Erscheinung und akzentuiert ganz im Sinne des gesuchten Ideals archaischer Materialsichtigkeit einen vermeintlich originären Zustand der Monumente, den diese freilich erst im Zuge rezenter Purifizierungsmaßnahmen durch den Verlust jeglichen Verputzes und ihrer Polychromie angenommen haben – so die Kathedrale Saint-Lazare in Autun³⁵ durch die Restaurierungen im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts oder die ehemalige Prioratskirche in Paray-le-Monial³⁶ durch diejenigen der Jahre 1923–1958.

33 R. G. Phelipeaux: *Un des piliers de la croisée du transept, vu du sommet de la coupole*, in: Baudry/Barbier 1955, Taf. 1 im Kapitel »Paray-le-Monial«, Seiten- und Bildmaß: 214 × 166 mm.

34 Pierre Belzeaux: *Le torse du Christ, vu de profil*, in: Denis Grivot, *Le monde d'Autun*, Saint-Léger-Vauban: Zodiaque, 1965, Taf. 76, Bildmaß: 251 × 192 mm.

35 Zur Rückgewinnung der vermeintlichen »physiognomie première« durch die Entfernung der klassizistischen Kalkschlämme in den Jahren 1838–1840 s. Franz-Bernhard Serexhe: *Studien zur Architektur und Baugeschichte der Kathedrale Saint-Lazare in Autun*, Freiburg i. Br. 2005, S. 257–260; zur verwandten Situation in Vézelay s. Kevin Dean Murphy: *Memory and modernity: Architectural restoration in France, 1830–1848*, Evanston 1992, S. 453; zu Ausprägungen programmatischer Steinsichtigkeit im Überblick jüngst Verena Ummenhofer: *Mittelalterbilder der Moderne. Kirchen zwischen Steinsichtigkeit und Farbe*, Berlin/München 2022, bes. S. 107–141.

36 Zu den 1923 von Père Dargaud initiierten Maßnahmen, die »pureté primitive de l'église« insbesondere durch die radikale Abtragung von bis zu sieben Putzschichten wiederherzustellen, s. Jean-Noël Barnoud/Nicolas Reveyron u. a.: *Paray-le-Monial*, Paris 2004, S. 71–75; zur Rekonstruktion eines verputzten Innenraums im Zuge der jüngsten Restaurierungskampagne 1997–2005 s. Frédéric-Olivier Didier/Gilles Rollier: »Paray-le-Monial, redécouverte d'un chef-d'œuvre de l'architecture romane«, in: *Monumental* 2007, 2, S. 58–63; die Ergebnisse zeigt u. a. Marie-Thérèse Engel: *Paray-le-Monial*, Châtillon-sur-Chalaronne 2006.

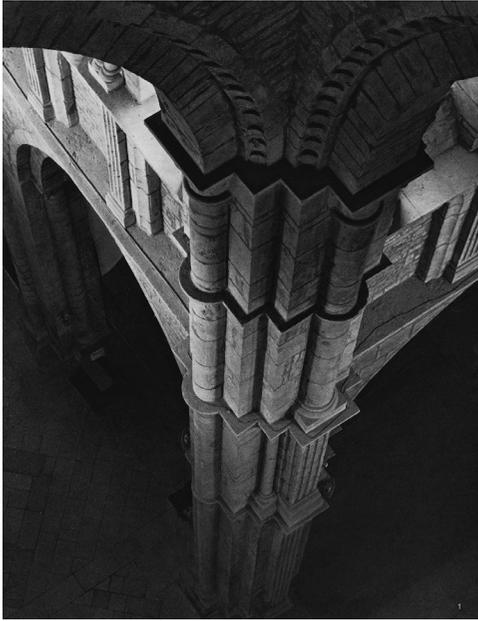


Abb. 7 R.G. Phelipeaux, *Un des piliers de la croisée du transept, vu du sommet de la coupole*, in: Jean Baudry/Georges Barbier u. a., *Bourgogne romane*, 1955, Taf. 1 im Kapitel »Paray-le-Monial«



Abb. 8 Pierre Belzeaux, *Le torse du Christ, vu de profil*, in: Denis Grivot, *Le monde d'Autun*, 1965, Taf. 76

Zu dieser bildlich beschworenen Aura des Urzuständlichen tritt das visuelle Konstrukt des Ungegenständlichen hinzu, denn wo nicht expressive Details wie die Fratzen der Verdammten und Dämonen am Weltgerichtstympanon des Gislebertus in Autun hervorgekehrt werden,³⁷ ist durch vehementen Beschnitt die gegenständliche Motivgestalt oft kaum mehr auszumachen. So wird das ornamental stilisierte Faltenwerk der Christusfigur im Tympanon von Vézelay (Abb. 9)³⁸ nach Maßgabe ebenjener zeitgenössischen Vorstellung des Nicht-Figurativen³⁹ zugerichtet, als deren historisches Beispiel und Vorbild die sakrale Kunst der Romanik aufgeboten wird, um die traditionsmächtige Wechselseitigkeit von Abstraktion und Spiritualität,

37 Beispielhaft für solche Präferenzen der Motivauswahl ist Grivot 1965; unter der Regie dieses Autors fanden zahlreiche Aufnahmen der Éditions Zodiaque auch Eingang in: ders./George Zarnecki: *Gislebertus, sculpteur d'Autun*, Paris: Éditions Trianon, [1960] 1965.

38 R. G. Phelipeaux: *Jambes et pieds du Christ au tympan central du narthex*, in: Baudry/Barbier 1955, Taf. 9 im Kapitel »Vézelay«, Seiten- und Bildmaß: 214 × 166 mm.

39 Neben den in Anm. 25 aufgeführten Quellen s. vor allem Georges Mercier: *L'Art abstrait dans l'art sacré*, Paris: Boccard, 1964.



Abb. 9 R. G. Phelipeaux, *Jambes et pieds du Christ au tympan central du narthex*, in: Jean Baudry/Georges Barbier u. a., *Bourgogne romane*, 21955, Taf. 9 im Kapitel »Vézelay«



Abb. 10 Pierre Belzeaux, *Offrande d'une église par l'évêque et le seigneur. Détail: torse de l'évêque*, in: Denis Grivot, *Le monde d'Autun*, 21965, Taf. 56

Ungegenständlichkeit und Transzendenz zu bezeugen. Erst durch die photographische Inszenierung reiner Formqualitäten gewinnt hier die postulierte Wesensverwandtschaft von Mittelalter und Moderne an ästhetischer Evidenz.⁴⁰ Bildnerische Mittel geben schließlich auch dort den Ausschlag, wo Beleuchtungseffekte gezielt eine Aura des Mystischen evozieren, indem sie figürliche Details im Streiflicht erfassen und jäh aus dem Dunkel der Schlagschatten aufscheinen lassen (Abb. 10)⁴¹ oder Helldunkelkontraste mitunter bis zur Unkenntlichkeit der Raumdisposition verschärfen (Abb. 11)⁴².

40 Diesem Wechselspiel geht inzwischen weiter nach Bernd Carqué: »Eingeschränkte Sichtverhältnisse«, in: Hubert Locher/Maria Männig (Hg.): *Lehrmedien der Kunstgeschichte*, Berlin/München 2022, S. 278–289.

41 Pierre Belzeaux: *Offrande d'une église par l'évêque et le seigneur. Détail: torse de l'évêque*, in: Grivot 21965, Taf. 56, Bildmaß: 218 × 175 mm.

42 R. G. Phelipeaux: *Vue prise du fond de la chapelle centrale, vers le sud-ouest*, in: Bénigne Defarges, *Val de Loire roman*, Saint-Léger-Vauban: Zodiaque, 1956, Taf. 20 im Kapitel »Saint-Aignan-sur-Cher«, Seiten- und Bildmaß: 216 × 165 mm.

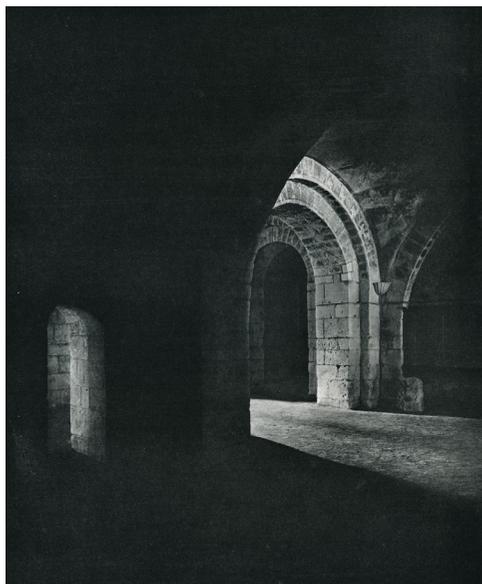


Abb. 11 R. G. Phelipeaux, *Vue prise du fond de la chapelle centrale, vers le sud-ouest*, in: Bénigne Defarges, *Val de Loire roman*, 1956, Taf. 20 im Kapitel »Saint-Aignan-sur-Cher«



Abb. 12 Jean Dieuzaide, *Vue perspective de la voûte de la salle du premier étage de la tour Ouest*, in: Marguerite Vidal, *Quercy roman*, 1959, Taf. 42 im Kapitel »Moissac«

Seit 1997 ist nun auch der »patrimoine gothique« Gegenstand einer in den Éditions Zodiaque verlegten Buchreihe, deren Bildsprache ihre Abkunft von den hier skizzierten Repräsentationsweisen nicht verleugnen kann. Zwar wurde die subtile Tonalität des Kupfertiefdrucks, auf der die Wirkmacht der älteren Abbildungen romanischer Kunst wesentlich beruht, vom ungleich gröberen Hochglanz des modernen Offsetdrucks abgelöst, doch hat sich der Photograph Claude Sauvageot die erprobten Strategien der Lichtregie, des Bildausschnitts und der Blickführung zu eigen gemacht, um in der Reihe *Le Ciel et la pierre* und ihrem Band zur Reimser Kathedrale den Eindruck einer geheimnisvoll entrückten und doch zugleich unmittelbar sich erschließenden Gotik zu erwecken.

Wo das Helldunkel beherrschendes Gestaltungselement seiner Bilder ist (Abb. 5), übernimmt nun die untergehende Sonne den Part des motivzersetzenden Streiflichts (Abb. 10), das die Figuren nur mehr fragmentarisch aus den Schattenlagen hervortreten lässt. Wie an den Werken romanischer Kunst (Abb. 12),⁴³ so findet sich auch

⁴³ Jean Dieuzaide: *Vue perspective de la voûte de la salle du premier étage de la tour Ouest*, in: Marguerite Vidal, *Quercy roman*, Saint-Léger-Vauban: Zodiaque, 1959, Taf. 42 im Kapitel »Moissac«, Seiten- und Bildmaß: 216 × 165 mm.

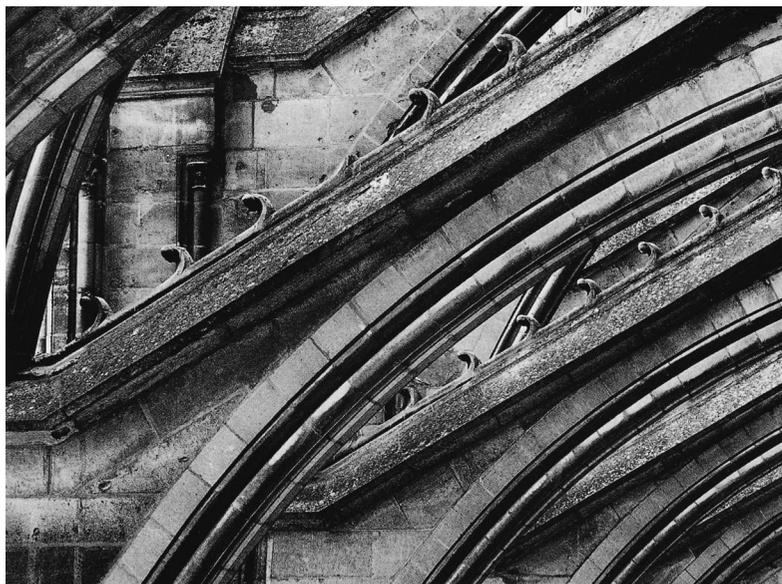


Abb. 13 Claude Sauvageot, *Arcs-boutants de la nef, flanc sud*, in: Patrick Demouy, *Reims. La cathédrale*, 2000, Abb. 45

hier das eng bemessene Gesichtsfeld eingesetzt, um figürliche Details und architektonische Strukturen in abstrakte, gegenstands- oder raumlose Flächengebilde zu verwandeln (Abb. 13).⁴⁴ Und erst in extremer Nahsicht weicht die enigmatische Unbestimmtheit vieler Bildmotive bevorzugt der suggestiven Anschaulichkeit porträthaft isolierter Gesichter (Abb. 14 und 15),⁴⁵ wobei auch dort direkte Blickkontakte hergestellt werden, wo Haltung und Mimik der Figuren nicht dem vorgeblich involvierten Betrachter gelten, sondern Sinn und Zweck allein aus dem narrativen Zusammenhang beziehen, der im Bild ausgeblendet bleibt (Abb. 16).⁴⁶

Neben solchen Merkmalen einer Bildrhetorik, von der das in den Éditions Zodiaque propagierte Imaginarium des Romanischen maßgeblich geformt wird, griff Claude Sauvageot freilich auch auf Repräsentationsweisen zurück, die tief in der Bildgeschichte gotischer Architektur verwurzelt sind. Namentlich am Motiv des Strebewerks begegnen mit dem strukturanalytischen ›Tunnelblick‹ und seinem Gegenpart, der verschleiern den Schrägansicht, zwei eingespielte Modi der Darstellung und Deutung. Während der ›Tunnelblick‹ die Folge der Strebepfeiler über

⁴⁴ Claude Sauvageot: *Arcs-boutants de la nef, flanc sud*, in: Demouy 2000, Abb. 45, Bildmaß: 93 × 123 mm.

⁴⁵ Jean Dieuzaide: *Face latérale de droite du trumeau: tête de Jérémie*, in: Vidal 1959, Taf. 31 im Kapitel »Moissac«, Seiten- und Bildmaß: 216 × 165 mm; Claude Sauvageot: *Portail méridional, ébrasement gauche: tête de prophète*, in: Demouy 2000, Abb. 94, Bildmaß: 189 × 123 mm.

⁴⁶ Claude Sauvageot: *Portail central, ébrasement droit, Annonciation: l'ange Gabriel et la Vierge*, in: Demouy 2000, Abb. 80, Maß der Doppelseite und Bildmaß: 25 × 312 mm.

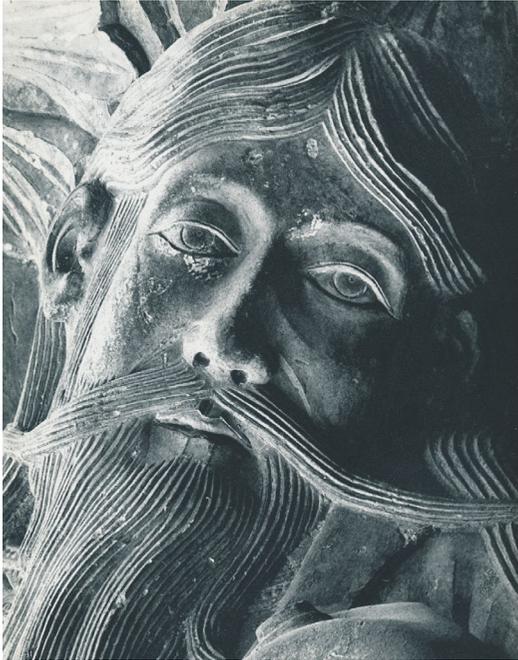


Abb. 14 Jean Dieuzaide, *Face latérale de droite du trumeau: tête de Jérémie*, in: Marguerite Vidal, *Quercy roman*, 1959, Taf. 31 im Kapitel »Moissac«

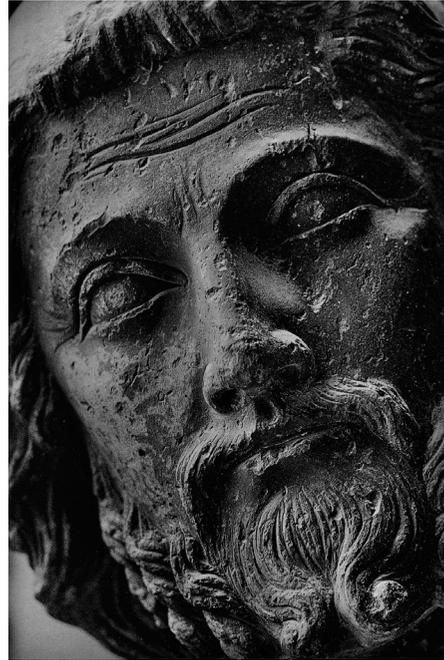


Abb. 15 Claude Sauvageot, *Portail méridional, ébrasement gauche: tête de prophète*, in: Patrick Demouy, *Reims. La cathédrale*, 2000, Abb. 94



Abb. 16 Claude Sauvageot, *Portail central, ébrasement droit, Annonciation: l'ange Gabriel et la Vierge*, in: Patrick Demouy, *Reims. La cathédrale*, 2000, Abb. 80

dem Pultdach des Seitenschiffs parallel zum Obergaden durchmisst und derart das gleichlautend Repetitive konstruktiver Bauglieder betont (Abb. 17),⁴⁷ verwandelt die Schrägansicht ihren Gegenstand aus azentrischer Untersicht in ein unergründliches Gespinnst ornamentaler Formen (Abb. 18).⁴⁸ Bereits um 1854 haben die Brüder Varin diese gegenläufigen Strategien der Visualisierung eingesetzt (Abb. 19 und 20)⁴⁹ und dabei im noch jungen Medium der Photographie Bildformeln aktualisiert, die in der Druckgraphik der vorausgegangenen Jahrzehnte geprägt worden waren.

Den tiefenräumlich fluchtenden Blick hatte schon Adrien Dauzats unter die Reimser Strebebögen geworfen (Abb. 21), als er in den Jahren 1843–1847 auf seinen lithographischen Tafeln für die *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* auch die Dachlandschaft der Kathedrale zur Darstellung brachte.⁵⁰ Gespeist wurde das Interesse an jenen Partien der Bauten, die der alltäglichen Wahrnehmung unerreichbar waren, aus dem neu erwachten Bewusstsein für den vielfach desolaten Zustand gerade der mittelalterlichen Monumente, das sich im nachrevolutionären Frankreich unter genuin nationalen Vorzeichen Bahn gebrochen hatte.⁵¹ Ästhetisch

47 Claude Sauvageot: *Arcs-boutants de la nef, flanc sud*, in: Demouy 2000, Abb. 42, Bildmaß: 189 × 123 mm.

48 Claude Sauvageot: *Arcs-boutants du chevet*, in: Demouy 2000, Abb. 44, Bildmaß: 93 × 60 mm.

49 Pierre Amédée und Eugène Napoléon Varin: *Reims et ses environs. Arcs-boutants de la nef de la cathédrale*, um 1854, Kalotypie, Abzug auf Salzpapier, Bildmaß: 166 × 126 mm; dies.: *Reims et ses environs. Arcs-boutants du chevet de la cathédrale*, um 1854, Kalotypie, Abzug auf Salzpapier, Bildmaß: 168 × 126 mm. – Zum Œuvre der Brüder Varin, die einer in Châlons-sur-Marne ansässigen Dynastie von Stechern und Radierern entstammen, Christine Abelé: *Amédée et Eugène Varin*, 2 Bde., Châlons-sur-Marne 1984; dies.: »Amédée (1818–1883) und Eugène (1831–1911) Varin«, in: *Mémoires de la Société d'Agriculture, Commerce, Sciences et Arts du Département de la Marne* 113 (1998), S. 255–264.

50 Adrien Dauzats: *Perspective des Contreforts de N. D. de Rheims*, in: Charles Nodier/Isidore Justin Séverin Taylor u. a.: *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Paris: Gide, Lemaître, Didot, [in Lfgn.] 1820–1878, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb42496574p> sowie <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb414082839>, Teilbde. *Champagne*, 3 Bde., Paris: Augustin François Lemaître, Firmin Didot frères, fils et C^{ie}, 1857 [in Lfgn. 1844–1857], hier Bd. 1, ungezählte Taf., Bildmaß: 406 × 266 mm. – Vier der insgesamt 42 Tafeln verschiedener Künstler zur Reimser Kathedrale sind der Dachlandschaft gewidmet. Die 33 Tafeln Dauzats' im Überblick bei Bruno Foucart (Hg.): *Adrien Dauzats et »Les Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France« du baron Taylor*, Paris 1990, Kat.-Nr. 307–339. Zu den *Voyages* s. unten in Kap. 5 den Abschnitt »Raum«.

51 Zum neuen Bildpersonal solcher Darstellungen zählen daher nicht nur die in Gehrock und Zylinder gewandeten Betrachter, sondern auch die mit verschiedensten Reparaturarbeiten betrauten Handwerker (s. auch Abb. 51). – Zur Dialektik von Zerstörung und Bewahrung um und nach 1800 s. Frédéric Rücker: *Les origines de la conservation des monuments historiques en France (1790–1830)*, Paris 1913; Bernard Deloche/Jean-Michel Leniaud: *La culture des sans-culottes*, Paris 1989; Édouard Pommier: *L'art de la liberté*, Paris 1991; Dominique Poulot: »Surveiller et s'instruire«, Oxford 1996; speziell zur veränderten Wahrnehmung der Kathedralen Willibald Sauerländer: »La cathédrale et la Révolution« [zuerst 1990], in: ders.: *Cathedrals and Sculpture*, 2 Bde., London 1999/2000, Bd. 2, S. 830–864; Jean-Michel Leniaud: *Les cathédrales au XIX^e siècle*, Paris 1993.

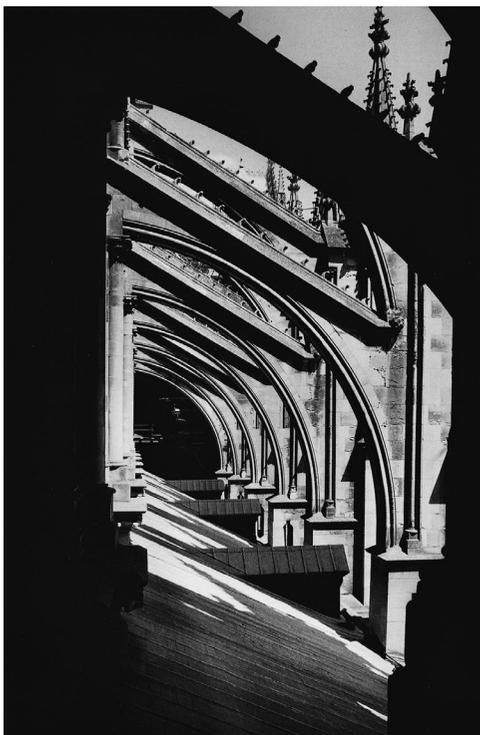


Abb. 17 Claude Sauvageot, *Arcs-boutants de la nef, flanc sud*, in: Patrick Demouy, *Reims. La cathédrale*, 2000, Abb. 42



Abb. 18 Claude Sauvageot, *Arcs-boutants du chevet*, in: Patrick Demouy, *Reims. La cathédrale*, 2000, Abb. 44

ist es anfänglich eine enge Verbindung mit der literarisch vermittelten Vorstellung einer wesentlich irrationalen, phantasmagorischen Gotik eingegangen, die in der Tradition des von Horace Walpoles Roman *The Castle of Otranto* (1764) begründeten Genres der *gothic romance* auch in Frankreich breite Wirkung entfalten konnte.⁵²

Als Schlüsselwerk dieser veränderten Wahrnehmung dürfen die *Cathédrales françaises* von Nicolas Marie Joseph Chapuy gelten, deren Tafeln zu Amiens (1824), Orléans (1825), Straßburg (1827) und Chartres (1828) erstmals auch die fernen Regionen der Strebebögen und Fialen, Maßwerk galerien und Laufgänge vor Augen

⁵² Horace Walpole: *The Castle of Otranto, a Gothic Story*, London: William Bathoe, [1764] ³1766. – Norbert Miller: *Strawberry Hill. Horace Walpole und die Ästhetik der schönen Unregelmäßigkeit*, München/Wien 1986; Carol Margaret Davison: *Gothic Literature 1764–1824*, Cardiff 2009; Joëlle Prunghaud: *Gothique et décadence*, Paris 1997; Martin Myrone (Hg.): *Gothic Nightmares*, London 2006; Catriona Seth (Hg.): *Imaginaires gothiques. Aux sources du roman noir français*, Paris 2010; Dale Townshend: *Gothic Antiquity. History, Romance, and the Architectural Imagination 1760–1840*, Oxford 2019.



Abb. 19 und 20 Pierre Amédée und Eugène Napoléon Varin, *Reims et ses environs. Arcs-boutants de la nef* bzw. *du chevet de la cathédrale*. Kalotypien, Abzüge auf Salzpapier, um 1854

führen (Abb. 22).⁵³ Die in kontrastreichem Helldunkel einander überlagernden und labyrinthisch miteinander verwobenen Raumebenen zeugen hier vom nachhaltigen Einfluss, den die Werke Giovanni Battista Piranesis – darunter besonders die Folge der *Carceri* (um 1749–1750 und um 1761) – durch den mehrfachen Wiederabdruck der 1799 nach Paris gelangten Originalplatten auf das französische Imaginarium der Kathedrale ausgeübt haben.⁵⁴ Auch eine aquarellierte Bleistiftzeichnung, die

53 Isidore-Laurent Deroy nach Nicolas Chapuy: *Vue des Arcs-boutants de la jonction des deux nefs*, in: Nicolas Chapuy/François Théodore de Jolimont: *Cathédrales françaises, dessinées d'après nature et lithographiées*, 13 Tle., Paris: Leblanc, Engelmann et C^e, 1823–1831, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.9004>, hier Teilbd. *Vues pittoresques de la cathédrale d'Orléans, et détails remarquables de ce monument*, Paris: Engelmann, 1825, [Taf. 6], Seitenmaß: 380 × 295 mm; s. außerdem die Teilbde. *Orléans* [Taf. 7], *Amiens* [Taf. 7], *Strasbourg* [Taf. 6] (s. unten Abb. 51) und *Chartres* [Taf. 9]. – Zum Werk s. Peggy Rodriguez: »Les Cathédrales françaises de Nicolas Chapuy entre pittoresque et étude analytique«, in: *Histoire de l'art* 56 (2005), S. 13–26; Katharina Krause/Klaus Niehr u. a. (Hg.): *Bilderlust und Lesefrüchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920*, Leipzig 2005, Kat.-Nr. 7 (Katharina Krause).

54 Giovanni Battista Piranesi: *INVENZIONI CAPRIC[CIOSE] DI CARCERI*, Rom: Giovanni Buzard [im 2. Zustand: Bouchard], [um 1749–1750]; tiefgreifend überarbeitet und erweitert als *CARCERI D'INVENZIONE*, Rom: Piranesi, [um 1761]. – Bahnbrechend zur Raumstruktur der *Carceri* s. Ulya Vogt-Göknil: *Giovanni Battista Piranesi. »Carceri«*, Zürich 1958, und Werner Busch: »Piranesis *Carceri* und der Capriccio-Begriff im 18. Jahrhundert«, in: *Wallraf-Richartz-*

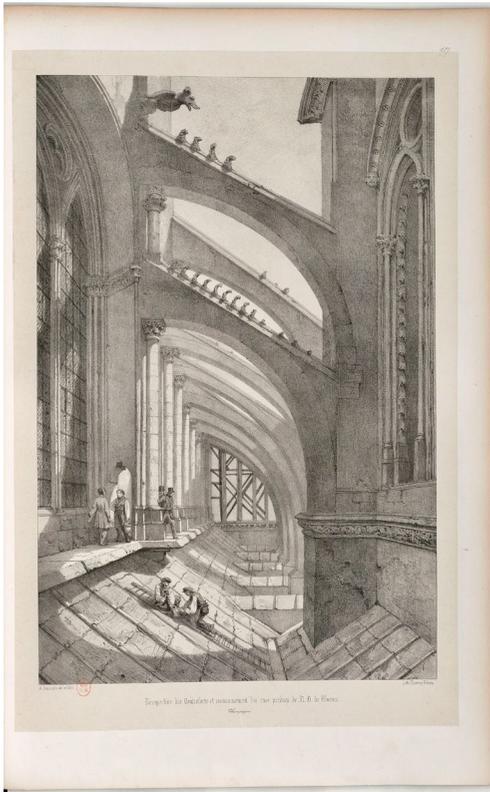


Abb. 21 Adrien Dauzats, *Perspective des Contreforts de N. D. de Rheims*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Champagne*, 1844–1857

Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc 1835 nach dem Strebewerk der Abteikirche Mont-Saint-Michel angefertigt hat (Abb. 23),⁵⁵ zehrt von den Effekten optischer Verunsicherung und dramatisierender Lichtregie, für die Piranesi beispielgebend war.

Mithin vereint der Abbildungsapparat im Band zur Reimser Kathedrale Darstellungsweisen unterschiedlicher Provenienz und Zeitstellung: Claude Sauvageot hat ältere, aus der romanischen Gotikrezeption herrührende Bildformeln ebenso aufgegriffen wie vor allem die dem jüngeren Romanik-

Bild der Éditions Zodiaque eigentümlichen Stilmerkmale. In dieser Verquickung formen seine Aufnahmen einen Bilddiskurs, der sich weitgehend unabhängig von den auf blassblauem Papier gedruckten Texten entfaltet. Weder verweisen die Autoren der Beiträge zur Archäologie und Funktionsgeschichte, Architektur, Skulptur

Jahrbuch 39 (1977), S. 209–236. Grundlage der Rezeption in Frankreich waren vor allem die sog. »Erste« und »Zweite Pariser Ausgabe« des Gesamtwerks: *Œuvres de Jean-Baptiste et de François Piranesi*, 27 Bde., Paris: Calcographie des Piranesi frères, 1800–1807, und *Piranesi, œuvres complètes*, 29 Bde., Paris: Firmin Didot frères, 1835–1839; zu diesen s. Gilbert Erouart/Monique Mosser: »À propos de la *Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.-B. Piranesi*«, in: Georges Brunel (Hg.): *Piranèse et les Français*, Rom 1978, S. 213–256, hier bes. 215–220; Onofrio Speciale: »Dai Firmin Didot alla Calcografia«, in: Alessandro Bettagno (Hg.): *Piranesi tra Venezia e l'Europa*, Florenz 1983, S. 155–175. Zum Blick der französischen Zeitgenossen s. Brunel 1978 und exemplarisch Gilbert Erouart: *Architettura come pittura. Jean-Laurent Legeay, un piranesiano francese nell'Europa die Lumi*, Mailand 1982; zur literarischen Rezeption umfassend Luzius Keller: *Piranèse et les romantiques français*, Paris 1966, außerdem Alexander Kupfer: *Piranesis »Carceri«*, Stuttgart 1992.

55 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc: *Le Mont-Saint-Michel. Vue sous les arcs-boutants*, 1835, aquarellierte Bleistiftzeichnung, Blattmaß: 500 × 280 mm, Neuilly-sur-Seine, Fonds Viollet-le-Duc. – Bruno Foucart (Hg.): *Viollet-le-Duc*, Paris 1980, Kat.-Nr. 29 (Geneviève Viollet-le-Duc). Zu Viollet-le-Duc s. Anm. 63 sowie das Kap. »Epilog«.

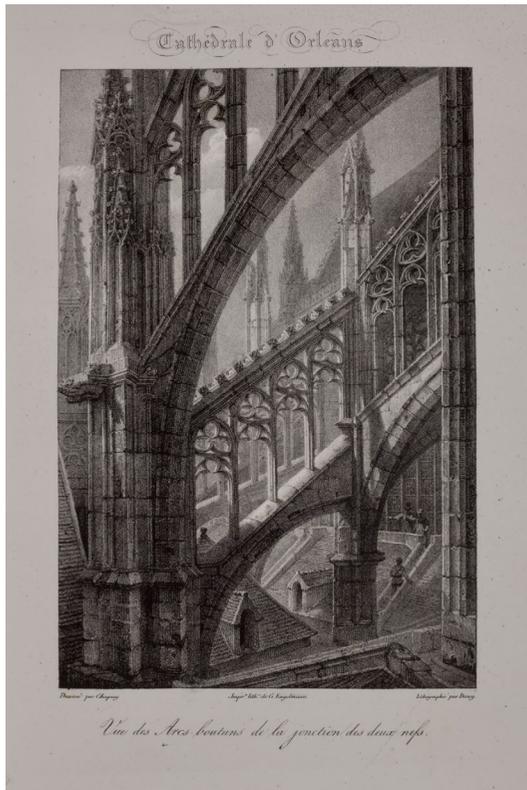


Abb. 22 Isidore-Laurent Deroy nach Nicolas Chapuy, *Vue des Arcs-boutans de la jonction des deux nefs*, in: Nicolas Chapuy, *Cathédrales françaises*. Orléans, 1825

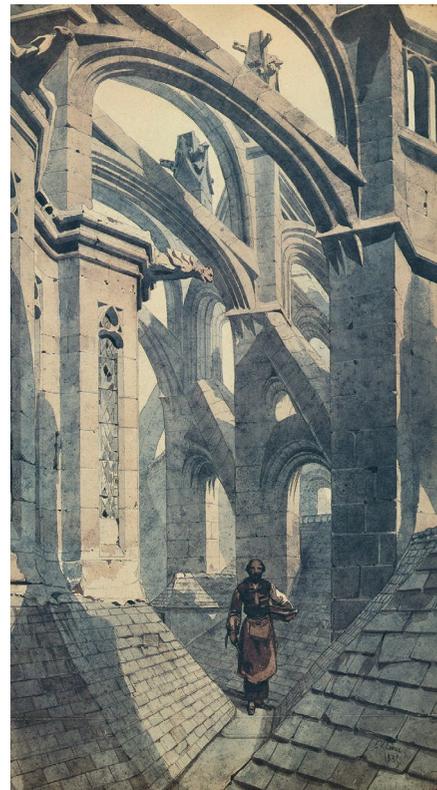


Abb. 23 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Le Mont-Saint-Michel. Vue sous les arcs-boutans*, aquarellierte Bleistiftzeichnung, 1835. Neuilly-sur-Seine, Fonds Viollet-le-Duc

oder Glasmalerei auf die Illustrationen des Bandes, noch kann der Leser die Ausführungen etwa zur Komplexität von Baugestalt und Bildprogrammen anhand der mit dem Text alternierenden Tafelteile anschaulich nachvollziehen.⁵⁶ Wie in der Reihe *La Nuit des temps*, so betreiben die Photographien nämlich auch hier eine gezielte Fragmentierung der Objektwahrnehmung, indem sie mehrheitlich bruchstückhafte Impressionen vor Augen führen, deren suggestive Ästhetik dramatische, mystische oder abstrakte Anmutungen inszeniert. Durch solche Zurichtungen rückt die bildliche Repräsentation der Kathedrale in einen eklatanten Widerspruch zur

⁵⁶ In den Beiträgen zur Skulptur (Bruno Decroock/Patrick Demouy: »La sculpture«, in: Demouy 2000, S. 211–315) und zur Glasmalerei (Sylvie Balcon: »Les vitraux«, in: ebd., S. 333–383) bieten zumindest Schemazeichnungen einen orientierenden Überblick.

Darstellungsabsicht der Texte, die bemüht sind, fachwissenschaftlich gestützte Informationen allgemeinverständlich zu vermitteln.

Einzig der oben zitierten Einleitung des Herausgebers ist es unverkennbar um eine andere als die sonst vorherrschende (kunst-)historische Lesart der Reimser Kathedrale zu tun, weshalb der evokatorische Habitus der Bilder dort eine enge diskursive Entsprechung findet. Wiewohl der Text auch von den »Früchten des Rebstocks« handelt,⁵⁷ ist er doch keiner regionalen Champagnerlaune entsprungen. Seine Interpretationen lassen vielmehr an die im Schlüsselbegriff des »surnaturalisme« gefasste mystische Transzendierung denken, die sich der einflussreiche *Renouveau catholique* in den Dezennien um 1900 auf die Fahnen geschrieben hatte, als er gegen das massive Laizisierungsprogramm der Dritten Republik und gegen jene Modernisierungstendenzen zu Felde zog, die sich unter den Vorzeichen eines szientistisch-positivistischen Weltbildes und seines ungezügelter Fortschrittsglaubens Bahn brachen.⁵⁸

Den Weg der ästhetischen Kontemplation und des liturgischen Erlebens schlug vor diesem Hintergrund Joris-Karl Huysmans mit seinem Roman *La Cathédrale* von 1898 ein,⁵⁹ den Weg einer theologisch fundierten Lektüre der »écriture sacrée« der Bau- und Bildwerke beschrift im selben Jahr Émile Mâle mit seiner bahnbrechenden ikonographischen Studie *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*.⁶⁰ Beide Autoren

57 Demouy 2000, S. 27.

58 Jean Calvet: *Le Renouveau Catholique dans la littérature contemporaine*, Paris 1927; Richard Griffiths: *The Reactionary Revolution. The Catholic Revival in French Literature 1870–1914*, London 1966; Robert Bessède: *La crise de la conscience catholique dans la littérature et la pensée française à la fin du XIX^e siècle*, Paris 1975; Gérard Cholvy/Yves-Marie Hilaire: *Histoire religieuse de la France contemporaine*, Bd. 2: 1880–1930, Toulouse 1986; Wilhelm Kühlmann/Roman Lukscheiter (Hg.): *Moderne und Antimoderne. Der »Renouveau catholique« und die deutsche Literatur*, Freiburg/Berlin u. a. 2008.

59 Joris-Karl Huysmans: *La Cathédrale*, Paris: P.-V. Stock, 1898. – Elizabeth Emery: *Romancing the Cathedral*, New York 2001, S. 89–128; dies./Laura Morowitz: *Consuming the Past*, Aldershot 2003, bes. S. 85–110 passim; Ronald van Kesteren: *Het verlangen naar de Middeleeuwen*, Amsterdam 2004, S. 333–378; Joëlle Prungnaud: *Figures littéraires de la cathédrale, 1880–1918*, Villeneuve d'Ascq 2008; Wojciech Bałus: »La Cathédrale of Joris-Karl Huysmans and the Symbolical Interpretation of the Gothic Cathedral in the 19th Century«, in: *Artibus et historiae* 29 (2008), S. 165–182; Gaël Prigent: *Huysmans et la Bible*, Paris 2008.

60 Émile Mâle: *L'Art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris: E. Leroux, 1898. – Zum Autor s. Émile Mâle. *Le symbolisme chrétien*, Vichy 1983; Heinrich Dilly: »Émile Mâle (1862–1954)«, in: ders. (Hg.): *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin 1990, S. 132–148; Alain Corbellari: »Émile Mâle et Joseph Bédier. De la gloire de la France à l'apologie des clercs«, in: *Gazette des Beaux-Arts* 132 (1998), S. 235–244; Émile Mâle (1862–1954). *La construction de l'œuvre: Rome et l'Italie*, Rom 2005; Michela Passini: *La fabrique de l'art national*, Paris 2012, bes. S. 145–157; Alexandra Gajewski: »Emile Mâle. L'art religieux du XIII^e siècle en France«, in: Richard Shone/John-Paul Stonard (Hg.): *The Books that Shaped Art History*, London 2013, S. 20–29.

entwarfen auf je eigene Weise eine transzendent begründete Sinntotalität,⁶¹ die den namentlich von Victor Hugo⁶² und Viollet-le-Duc⁶³ geprägten, ebenso rationalistisch wie laizistisch ausgerichteten Gotikdiskurs der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts überwinden sollte, und ließen die Kathedrale zum Inbegriff einer im christlichen Glauben wurzelnden Gesellschaftsordnung und zur spirituellen Verheißung an eine vom Antiklerikalismus wie vom Materialismus beherrschte Gegenwart werden. Der interpretativen Verwandlung von Sinneseindrücken in Medien der Offenbarung des Numinosen, die bei Huysmans den gesamten Roman durchzieht und von Mâle zumindest im Schlusskapitel seines Buches vehement gegen Hugo und Viollet-le-Duc in Stellung gebracht wurde,⁶⁴ entspricht ziemlich direkt und weitgehend das jüngst von Demouy angewandte Verfahren, visuelle Impressionen eher assoziativ denn exegetisch verbürgt zu religiösen Sinnbildern zu erklären.

Visuelle Transformationen in gedächtnisgeschichtlicher Perspektive

Den ästhetischen Habitus des Reims-Bandes wird man als eine unverhohlene Reminiscenz nicht nur an die kirchlich-religiösen Erneuerungsbestrebungen der katholischen Reaktion um 1900, sondern auch an jene ureigene Programmatik der Éditions Zodiaque zu verstehen haben, welche die Zukunftsperspektiven der Nachkriegszeit im dezidierten Vergangenheitsbezug namhaft gemacht hatte. Scheint es doch, als sollte im Jahr 2000 mit Hilfe einschlägiger Darstellungsstrategien in Bild und Text ein Terrain zurückerobert werden, das man an jene kritische Historisierung der

61 Zur Problemgeschichte solch holistischer Deutungsmodelle s. Christoph Markschie: *Gibt es eine »Theologie der gotischen Kathedrale«?*, Heidelberg 1995; Wilhelm Schlink: »The Gothic Cathedral as Heavenly Jerusalem«, in: Bianca Kühnel (Hg.): *The Real and the Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art*, Jerusalem 1998, S. 275–285; Paul Crossley: »The Integrated Cathedral: Thoughts on ›Holism‹ and Gothic Architecture«, in: Evelyn Staudinger Lane/Elizabeth Carson Pastan u. a. (Hg.): *The Four Modes of Seeing*, Farnham u. a. 2009, S. 157–173.

62 Jean Mallion: *Victor Hugo et l'art architectural*, Paris 1962, bes. S. 533–552, 564–574 und 602 f.; Sauerländer [1990] 2000, S. 845 ff.

63 Pol Abraham: *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval*, Paris 1934; Monika Steinhauser: »Gotik und Moderne. Zu Viollet-le-Ducs Architekturverständnis«, in: Cord Meckseper/Harald Siebenmorgen (Hg.): *Die alte Stadt: Denkmal oder Lebensraum?*, Göttingen 1985, S. 27–66; Jean-Michel Leniaud: *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, Paris 1994, bes. S. 51–59; speziell zu der im Leitbild der Kathedrale kulminierenden Interpretation gotischer Architektur Klaus Niehr: »Die perfekte Kathedrale«, in: Oexle/Petneki 2004, Bd. 1, S. 163–221; Michel Maupoix: »Viollet-le-Duc et la cathédrale idéale«, in: *Viollet-le-Duc et la cathédrale idéale*, Poitiers 2007, S. 6–31; Peter Kurmann: »Viollet-le-Duc und die Vorstellung einer idealen Kathedrale«, in: Werner Oechslin (Hg.): *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc*, Zürich/Berlin 2010, S. 32–51.

64 Mâle 1898, S. 497–503.

Befunde verloren glaubte, welche die Reimser Kathedrale seit den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts als ein eminent politisches Bauwerk bestimmt und ihre ideologische Wirkmacht als *lieu de mémoire* bis in die Moderne nachgezeichnet hatte.⁶⁵ Solchen Lesarten, die ansatzweise auch in die thematischen Beiträge des Bandes eingeflossen sind, setzt der Einleitungstext Patrick Demouys, setzen die Illustrationen Claude Sauvageots gleichsam kompensatorisch ein Imaginarium entgegen, das von kontemplativer Religiosität und suggestiven Impressionen getragen wird. Dabei wird das Bauwerk des Mittelalters einer genuin modernen Ästhetik der Repräsentation unterworfen, die gleichwohl vorgibt, an ihrem Gegenstand wieder jene Traditionen mittelalterlicher Spiritualität zum Vorschein zu bringen, welche die säkulare Moderne ausgelöscht hat. Gegen die rezenten Interpretationen der politischen Semantik oder der Gedächtnisforschung machen Bild und Text einen scheinbar überzeitlich gültigen Sinngehalt stark.

Demgegenüber argumentiert das eingangs besprochene Blatt des Nicolas de Son von 1625 dezidiert historisch. Indem es die irreguläre Vielförmigkeit des Monuments und seine spezifische Materialität detailreich zur Anschauung bringt, schlägt es bewusst einen anderen als den von der zeitgenössischen Ästhetik der Klassik im Architekturstich favorisierten Weg der Repräsentation ein, um im gesuchten Kontrast die Herkunft seines Gegenstandes aus einer anderen Epoche sinnfällig werden zu lassen. Denn das in seinen unaufhebbaren Alterungsspuren gegenwärtige Bauwerk des Mittelalters verkörpert hier den triumphalen Fortbestand einer Vergangenheit, die vielerorts ihre monumentalen Zeugnisse eingebüßt hatte. Stadt und Kathedrale aber haben die Religionskriege des 16. Jahrhunderts, die etwa in der Normandie,

65 Zum jüngeren Forschungsstand im Überblick Bruno Decrock/Patrick Demouy (Hg.): *Nouveaux regards sur la cathédrale de Reims*, Langres 2008; Alain Villes: *La cathédrale Notre-Dame de Reims, chronologie et campagnes de travaux*, Joué-lès-Tours 2009; Thierry Jordan (Hg.): *Reims*, Strasbourg 2010; Patrick Demouy (Hg.): *La cathédrale de Reims*, Paris 2017; ders./Bruno Maës (Hg.): *Les sacres des rois à Reims*, Reims 2019. Bahnbrechend nicht nur zu den politischen Bedeutungsdimensionen Dieter Kimpel/Robert Suckale: *Die gotische Architektur in Frankreich 1130–1270*, München 1985, bes. S. 277–294 und 421–422; Donna Sadler-Davis: *The Sculptural Program of the Verso of the West Facade of Reims Cathedral*, Bloomington 1985; dies.: »Lessons Fit for a King. The Sculptural Program of the Verso of the West Façade of Reims Cathedral«, in: *Arte medievale* 9 (1995), S. 49–68; Hans-Joachim Kunst/Wolfgang Schenkluhn: *Die Kathedrale in Reims. Architektur als Schauplatz politischer Bedeutungen*, Frankfurt a. M. 1988; Willibald Sauerländer: »Observations sur la topographie et l'iconologie de la cathédrale du Sacre«, in: *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes rendus* (1992), S. 463–479; ders.: *Reims. Die Königin der Kathedralen. Himmelsstadt und Erinnerungsort*, Berlin/München 2013. Klassisch zur Krönungsstätte als Erinnerungsort Jacques Le Goff: »Reims, ville du sacre« [zuerst 1986], in: Pierre Nora (Hg.): *Les lieux de mémoire* [zuerst 1984–1992], Édition »Quarto«, Paris 1997, S. 649–733; außerdem *Mythes et réalités de la cathédrale de Reims de 1825 à 1975*, Paris/Reims 2001.

im Orléanais oder im Midi mit erheblichen Zerstörungen einhergegangen sind,⁶⁶ unbeschadet überdauert.⁶⁷

Mehr noch ist Reims, wo mit dem herzoglichen Geschlecht der Guise die führende Adelpartei der *Sainte Ligue* über Jahrzehnte den Erzbischof stellte, ein Hort der katholischen Orthodoxie gewesen,⁶⁸ der dem mehrfach konvertierten Bourbonen Heinrich von Navarra Weihe und Krönung verwehrte, die er 1594 als Heinrich IV. schließlich in Chartres empfing – weshalb ihm auch der Ruhmestitel versagt blieb, den das Blatt den »Plus grands Roys du Monde« ausstellt. Als Adressaten und Abnehmer des Werkes wird man daher am ehesten jene kirchlichen und kommunalen Würdenträger vermuten dürfen, deren konfessionelles wie politisches Selbstverständnis maßgeblich durch das in Reims institutionalisierte Krönungsprivileg geformt wurde.⁶⁹ Ihnen vor allem konnte Notre-Dame 1625 als ein Monument radikal-katholischer Unerschütterlichkeit gelten, die mit Ludwig XIII. wieder einen tatkräftigen monarchischen Verfechter gefunden hatte.

Beinahe vier Jahrhunderte trennen Nicolas de Son und Claude Sauvageot, deren Repräsentationen der Reimser Kathedrale ungefähr den Zeithorizont abstecken, den dieses Buch abschreiten wird, um anhand von ausgewählten Darstellungen mittelalterlicher Bau- und Bildwerke eine visuelle Gedächtnisgeschichte des Mittelalters im Frankreich der Neuzeit und Moderne zu erzählen. Als Gedächtnisgeschichte geht es ihm »nicht um die Vergangenheit als solche, sondern nur um die Vergangenheit, wie sie erinnert wird«, und damit insbesondere um die Bedeutung, »die eine Gegenwart der Vergangenheit zuschreibt«⁷⁰, denn »jede erinnerte Vergangenheit ist das

66 Louis Réau: *Histoire du Vandalisme. Les monuments détruits de l'art français* [zuerst 1958], *Édition augmentée* par Michel Fleury/Guy-Michel Leproux, Paris 1994, S. 73–133.

67 Mathieu Lours: *L'autre temps des cathédrales. Du concile de Trente à la Révolution française*, Paris 2010, hier S. 90–103 zu den Religionskriegen; ders.: »Les transformations aux Temps modernes, XVII^e–XVIII^e siècles«, in: Jordan 2010, S. 72–85.

68 Georges Boussinesq/Gustave Laurent: *Histoire de Reims depuis les origines jusqu'à nos jours*, Bd. 1: *Reims ancien des temps préhistoriques à la mort d'Henri IV*, Reims 1933, S. 467–501; Mark W. Konnert: *Local Politics in the French Wars of Religion. The Towns of Champagne, the Duc de Guise, and the Catholic League, 1560–1595*, Aldershot 2006, S. 48–53, 241–255 und passim; s. ferner Jean-Marie Constant: *Les Guise*, Paris 1984; ders.: *La Ligue*, Paris 1996; Yvonne Bellenger (Hg.): *Le mécénat et l'influence des Guise*, Paris 1997; Jonathan Spangler: *The Society of Princes*, Farnham 2009; Stuart Carroll: *Martyrs and Murderers*, Oxford 2009; Marjorie Meiss-Even: *Les Guise et leur paraître*, Rennes 2013.

69 Insbesondere die zur selben Zeit von Edme Moreau (Abb. 25) und zu Beginn des 18. Jahrhunderts von Jacques Gentillastre (Abb. 26) aufgelegten Einblattdrucke, von denen noch zu sprechen sein wird, sind explizit teils dem Kathedrankapitel, teils dem städtischen Rat gewidmet.

70 Jan Assmann: *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur* [zuerst engl. 1997, dt. 1998], Frankfurt a. M. 2000, S. 26 und 28, zum Konzept der Gedächtnisgeschichte S. 26–37; s. dazu auch Otto Gerhard Oexle: »Mittelalterforschung in der sich ständig wandelnden Moderne«, in: Hans-Werner Goetz/Jörg Jarnut (Hg.): *Mediävistik im 21. Jahrhundert*, München 2003,

bald unbewusste, bald bewusste Gedächtniskonstrukt einer Gegenwart⁷¹. Leitend ist daher die Frage nach den Prozessen der Aneignung und Bedeutungszuweisung, die sich im Übergang von der bloßen Faktizität materieller Überreste zu deren gezielter visueller Vergegenwärtigung im Bild vollzogen haben. Das ›Wie‹ dieser spezifischen Form des Erinnerns wird dabei zweifach in den Blick genommen: unter dem Gesichtspunkt seiner mentalen wie unter dem seiner medialen Dimension, denn die Art und Weise, in der ein Objekt und die von ihm verkörperte Vergangenheit wahrgenommen und verstanden wurden, lässt sich nicht unabhängig davon erschließen, worin diese Erinnerung ihren sichtbaren Niederschlag gefunden und welche visuelle Gestalt dort ihr Gegenstand angenommen hat.

Schon der Vergleich besagter Beispiele gab zu erkennen, dass Bild- und Vorstellungswelten, Darstellungen und Deutungen in einem engen Wechselverhältnis stehen. Denn noch vor der konkreten Werkgestalt, die im Lauf der Jahrhunderte mannigfache Veränderungen erfahren hat,⁷² oder der grundlegenden ästhetischen Orientierung einer Epoche, die bei de Son wie bei Sauvageot doch stets die Wahl zwischen verschiedenen Modi der Wiedergabe zugelassen hätte, haben die Sicht- und Verständnisweisen, denen Notre-Dame im Kontext und im Medium ihrer Repräsentation unterlag, prägend auf den Einsatz bildnerischer Mittel und damit auf die Erscheinung der Kathedrale im Bild eingewirkt. Während sich die Éditions Zodiaque abstrahierender Bildstrategien bedienen, um das Bauwerk zum Emblem eines ebenso mystischen wie spirituellen Mittelalters zu stilisieren, das darin ganz

S. 227–252, hier S. 232–236; ders.: »Geschichte, Gedächtnis, Gedächtnisgeschichte. Ein Blick auf das Œuvre von Claude Simon«, in: Dieter Hein/Klaus Hildebrand u. a. (Hg.): *Historie und Leben. Der Historiker als Wissenschaftler und Zeitgenosse*, München 2006, S. 359–376; ders.: »Erinnerungs-Passagen. Über Gedächtnis und Gedächtnisgeschichte«, in: Laurenz Lütteken/Hans-Joachim Hinrichsen (Hg.): *Passagen*, Kassel 2008, S. 70–98; ders.: »Das Mittelalter – Bilder gedeuteter Geschichte«, in: János M. Bak/Jörg Jarnut u. a. (Hg.): *Gebrauch und Mißbrauch des Mittelalters, 19.–21. Jahrhundert*, München 2009, S. 21–43, hier S. 39–42.

71 Johannes Fried: *Karl der Große*, München 2013, S. 25; s. umfassend bereits ders., *Der Schleier der Erinnerung. Grundzüge einer historischen Memorik* [zuerst 2004], durchges. und erw. Aufl., München 2012.

72 Zu den nachmittelalterlichen Eingriffen in Bausubstanz und Bildbestand im Überblick Henri Deneux: »Des modifications apportées à la cathédrale de Reims au cours des restaurations effectuées du XVI^e au début du XX^e siècle«, in: *Bulletin monumental* 107 (1949), S. 125–142; Lours 2010; Yann Harlaut: »Les chantiers du XIX^e siècle, 1789–1914«, in: Jordan 2010, S. 86–95; ders.: »Réparation des monuments culturels dans l'entre-deux-guerres. Le cas de la cathédrale de Reims (1914–1938)«, in: Jean-Claude Delorme/Marie-Claude Genet-Delacroix u. a. (Hg.): *Historicisme et modernité du patrimoine européen*, Paris 2007, S. 61–72; exemplarisch zum Skulpturenschmuck Peter Kurmann: *La façade de la Cathédrale de Reims. Architecture et sculpture des portails*, 2 Bde., Paris 1987, S. 30–40; Isabelle Pallot-Frossard (Hg.): *Cathédrale Notre-Dame de Reims. Restaurations de la sculpture monumentale*, in: *Monumental* 10/11 (1995), S. 64–104.

den Bedürfnissen der Gegenwart entspricht, verkörpert es unter der individualisierenden Bildregie des Nicolas de Son eine von der Gegenwart ästhetisch geschiedene und doch zugleich traditionsmächtig in sie hineinragende Vergangenheit – wobei Sauvageot die zeitliche Distanz und die historische Alterität seines Gegenstandes konsequent verschleiert, wohingegen sie de Son nachdrücklich herausstreicht, um das hohe Alter der beanspruchten Tradition zu bezeugen. In beiden Fällen bringt die bildliche Repräsentation keine mimetische Abbildung, sondern eine am gegebenen Material erarbeitete Konstruktion hervor, die das dargestellte Objekt zuallererst als historisch signifikante Realität begründet und als solche vor Augen führt.

Auf ebendiesen Übersetzungs- und Interpretationsleistungen der medialen Transformation beruhen die vielförmigen Sichtbarkeiten, die ein und demselben Objekt im Lauf seiner bildlichen Rezeptionsgeschichte eine wechselhafte Gestalt verleihen. Die Geschichte seiner Rezeption ist daher heuristisch sinnvoll und methodisch adäquat nur als Gedächtnisgeschichte nachzuzeichnen – als Geschichte jener Bedeutungen, die das Objekt zu seiner Zeit nicht haben konnte, sondern erst in den Prozessen gezielten Erinnerns und produktiven Verstehens auf Seiten der jeweiligen Gegenwart angenommen hat.⁷³ Um aus dieser Perspektive genauer zu ermessen, in welchem Zusammenhang historisch sich wandelnde Vorstellungs- und Bildwelten stehen, werden die folgenden Abschnitte weitere Stationen der Bildgeschichte von Notre-Dame schlaglichtartig erhellen.

Emblematische Visualisierungen der Krönungsstätte

Sofern die Überlieferungslage einschlägiger Drucke nicht täuscht,⁷⁴ scheint es Nicolas de Son mit dem ganz eigenen Konzept seines *SOMPTVEVX FRONTISPICE* gelungen zu sein, die geschichtlich erwachsene Signifikanz der Weihe- und Krönungsstätte mustergültig ins Bild zu setzen.⁷⁵ Denn nur geringfügig abgewandelt wurde

73 In diesem Sinne profiliert wurde der rezeptionsgeschichtliche Ansatz namentlich von Hans Robert Jauf: *Die Theorie der Rezeption. Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*, Konstanz 1987.

74 Deren Geschichte ist trotz des historisch wie kunsthistorisch bedeutsamen Sujets nahezu unerforscht geblieben. Einen knappen Überblick zur lokalen Druckgraphik gibt Jean-Marie Arnould: »La gravure à Reims au XVII^e siècle«, in: *Bulletin de l'ARERS* 10 (1969), S. 17–41; speziell zur Darstellung der Kathedrale s. Jean Goy: *La cathédrale de Reims. Dessins et gravures (13^e–18^e siècles)*, Reims 1989; Matthieu Gerbault: »Gravures et estampes. Représenter la cathédrale, XVI^e–XIX^e siècles«, in: Jordan 2010, S. 326–333.

75 Die hier vertretene These der Inkommensurabilität des Blattes sähe sich Einschränkungen unterworfen, wenn ein Jacques Androuet du Cerceau zugeschriebener Umrissstich der freigestellten Westfassade (Reims, Bibliothèque municipale, Estampes, X II a 5) tatsächlich in

seine Repräsentation der Westfassade noch knapp hundert Jahre später aufgegriffen, als der königliche Ingenieur und Geograph Louis-Pierre Daudet aus Anlass des bevorstehenden *sacre* Ludwigs XV. anno 1722 nach Reims entsandt worden war, um das Zeremoniell kartographisch und bildpublizistisch vorzubereiten. Mit dem *MAGNIFIQUE PORTAIL* (Abb. 24)⁷⁶ entstand eine antizipierende Darstellung der feierlichen *réception* des Königs durch den Erzbischof Armand Jules de Rohan-Guémené, die den Schlussakt der *entrée* in Reims bilden würde. Dem veränderten Sujet entsprechend hat Daudet die Höhe der Bildfläche erweitert, um der figurenreichen Kavalkade zu Füßen der Kathedrale den erforderlichen Platz zu verschaffen. Auch der Hintergrund stellt sich abweichend dar, denn der Stadtprospekt im Norden erscheint nun als simple Abbeviatur ohne jede Tiefenerstreckung, während die bei de Son gezeigte flamboyante Residenz der Erzbischöfe im Süden einer summarischen Ansicht des in den Jahren 1688–1693 grundlegend erneuerten Palais⁷⁷ gewichen ist. Ähnlich zurückgenommen sind schließlich auch die nur mehr schematisch angelegten Wolkenformationen, die de Son noch ebenso kleinteilig wie naturalistisch ausgearbeitet hatte.

Einzig die Westfront selbst folgt weitgehend der Vorlage. Zwar hat sie ihre nachdrückliche Plastizität verloren, da das Spektrum der Tonwerte durch die Übersetzung

das spätere 16. Jahrhundert datierte (Goy 1989, Kat.-Nr. 17; Gerbault 2010, S. 327 f.). Denn beide Arbeiten weisen – was von der Literatur bislang übersehen wurde – engste motivische Übereinstimmungen in der Detailhaltigkeit wie in der figürlichen Belebung des Architekturprospekts auf. Allerdings lässt sich der fragliche, mit »du Cerceau Sculp.« bezeichnete Stich entgegen der Identifikation bei Goy nicht als Bestandteil der *Plus excellents Bastiments de France* (1576–1579) verifizieren. Auch reicht er, da sein Schöpfer einen ungelenkten Duktus an den Tag legt und sich wiederholt verzeichnet hat, nicht annähernd an die künstlerische Souveränität und die handwerkliche Perfektion der für Androuet du Cerceau gesicherten Arbeiten heran. Vor allem aber sind etliche Details – etwa die beflaggte Dachluke am nördlichen Turmhelm, die Baldachinfriese über den Gewändestatuen oder der Abschluss der Portaltreppe am nördlichen Strebepfeiler – bis zur Unkenntlichkeit summarisch oder derart sinnwidrig angelegt, dass das Blatt nur als schwache Adaption der de Son'schen Vorlage im Umrissstich plausibel zu erklären ist. Schließlich weisen auch die paläographischen Merkmale der Beischrift auf eine deutlich jüngere Zeitstellung hin.

76 Louis-Pierre Daudet: *LE MAGNIFIQUE PORTAIL DE L'ÉGLISE CATHÉDRALE DE NÔTRE D[AM]E DE REIMS*, 1722, Kupferstich, Plattenmaß: 657 × 482 mm; vielfach als Einzelblatt überliefert, ist die Arbeit gleichwohl Teil eines Tafelwerks gewesen: Louis-Pierre Daudet: *Les Plans de la Ville de Reims, sa Veue du costé de Paris, Plan de l'Eglise Cathédrale, la Cérémonie du Sacre du Roy Louis XV [...], le tout mis en ordre et gravé proprement d'après les originaux qui ont été présentés au Roy*, Paris: G. Lamesle, 1722, Taf. 6. – Zu diesem Werk s. Marcel Roux: *Bibliothèque nationale, Département des estampes. Inventaire du fonds français, graveurs du XVIII^e siècle*, Bd. 6, Paris 1949, S. 35 ff.; zu den Arbeiten Daudets im Kontext des *sacre* Josef Johannes Schmid: *Sacrum Monarchiae Speculum. Der Sacre Ludwigs XV. 1722*, Münster 2007, S. 265 f. und 571.

77 Patrick Demouy: »Le palais du Tau«, in: Jordan 2010, S. 296–305, hier S. 299 f.

der größtenteils radierten Darstellung de Sons in den Kupferstich an Breite und Nuancenreichtum eingebüßt hat. Geblieben ist indes die ostentative Detailhaltigkeit der Ansicht, die nur Einzelheiten abwandelt, indem sie etwa die motivische Belebung des Architekturprospektes unterdrückt, die materielle Beschaffenheit nebst den Spuren hohen Alters aber in gleicher Vielförmigkeit und Ausführlichkeit schildert. Augenscheinlich ist es ebendieser Modus gewesen, der in besonderer Weise geeignet war, dem im Zeremoniell des Jahres 1722 erneuerten Krönungsmythos emblematische Gestalt zu verleihen – jenem Mythos,⁷⁸ der über seine höchste Steigerung durch die Verbindung mit den Legenden von *Sainte Ampoule* und Skrofelheilung im Hochmittelalter bis auf seine Grundlegung durch Hinkmars Umdeutung der Taufe Chlodwigs zur Königssalbung im 9. Jahrhundert hinabreicht und die Reimser Bischofskirche zum angestammten Schauplatz des schlechthin bedeutsamsten *rite de passage*⁷⁹ des französischen Königtums werden ließ. Nur so erklärt sich auch der eigentümliche Umstand, dass trotz der Erweiterung und Umdeutung des Architekturporträts zu einem Historienbild, dessen Ereignisgehalt vom begleitenden Text mitgeteilt wird, die Kathedrale der eigentliche, im Titel genannte und die Darstellung beherrschende Gegenstand geblieben ist.

Kraft ihrer sinnbildlichen Dimension vermochte sich die Ansicht de Sons von 1625 offenbar ebenso rasch wie nachhaltig auf dem Markt zu behaupten. Neben ihrer späteren Adaption durch Louis-Pierre Daudet geben dies bereits Exemplare zu erkennen, auf denen der wohl seit 1620 in Reims tätige Kupferstecher Edme Moreau als Verleger vermerkt ist.⁸⁰ Dieser hatte 1623 seinerseits eine Repräsentation des *MAGNIFIQUE PORTAIL* veröffentlicht (Abb. 25),⁸¹ mit der er den von de Son zwei Jahre später bewusst außer Acht gelassenen Weg einer klassisch geprägten Bildsprache einschlug. Wo sich de Son einer Ästhetik unreduzierter Zuständlichkeit befleißigt, ist es Moreau um die idealtypische Vereinfachung der komplexen Objektgestalt zu tun: Zugunsten einer markanten Umrisszeichnung wird auf die Schilderung von Binnenstrukturen durchweg verzichtet, plane Oberflächen und geglättete Konturen abstrahieren von jeglicher Materialität, Details der Ornamentik und des Skulpturenschmucks werden konsequent ausgeblendet, Tonwertkontraste

78 Die Mythographie vom Frühmittelalter bis in die Moderne bei Le Goff [1986] 1997.

79 Nach Arnold van Gennep: *Les rites de passage*, Paris 1909.

80 Beispielsweise Richard Hamann-Mac Lean/Ise Schüßler: *Die Kathedrale von Reims*, Bd. 3, Stuttgart 1993, Taf. 1, mittig über dem unteren Plattenrand die Signatur »E. Moreau excudit«; zu dem hier als Vorlage dienenden Exemplar der Bibliothèque nationale de France (Estampes. AA. 3. Son) s. François Courboin: *Histoire illustrée de la gravure en France. Première partie: Des origines à 1660*, Paris 1923, Kat.-Nr. 410.

81 Edme Moreau: *LE MAGNIFIQUE PORTAIL DE L'ÉGLISE N[OT]RE DAME DE REIMS*, 1623, Kupferstich, Blattmaß: 465 × 325 mm. – Goy 1989, Kat.-Nr. 18; Gerbault 2010, S. 328 f.

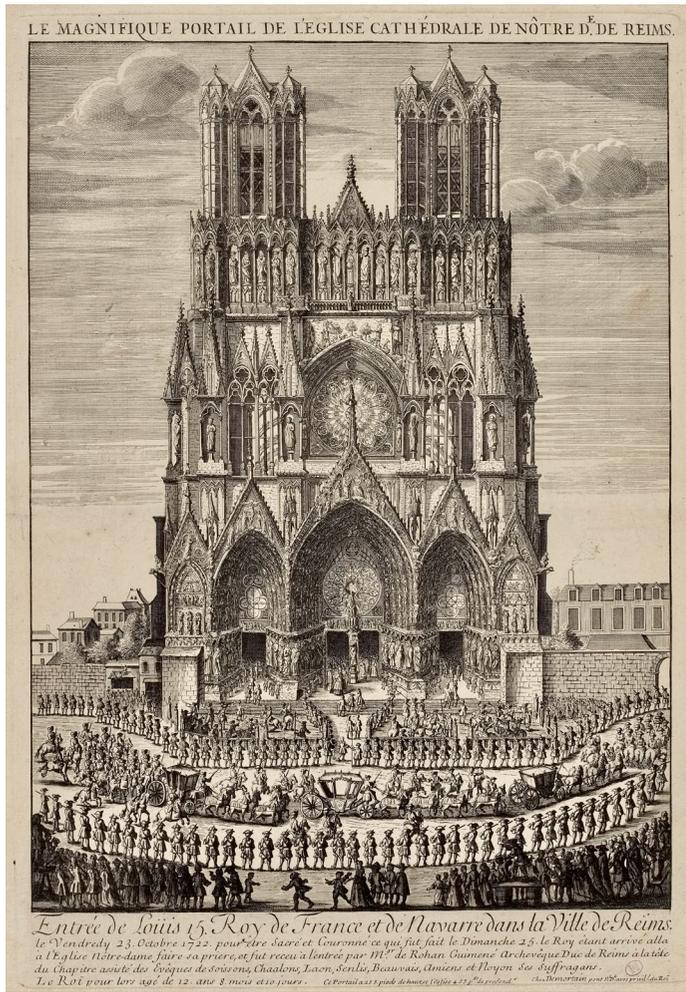


Abb. 24 Louis-Pierre Daudet, *LE MAGNIFIQUE PORTAIL DE L'ÉGLISE CATHÉDRALE DE NÔTRE D[AM]E DE REIMS.* Kupferstich, 1722

dienen beinahe ausschließlich der Unterscheidung zwischen architektonischen und figürlichen Zierformen einerseits und den stereometrischen Grundformen des Baukörpers andererseits.

Mit diesem simplifizierenden Modus der Visualisierung war Moreau lokaler Erfolg beschieden, denn das den Kanonikern der Metropolitankirche als »Le memorial, & le miroir De Vos Vertus sureminentes« gewidmete Blatt wurde auch von den Mitgliedern des städtischen Rates honoriert.⁸² Dennoch muss er sich zwischen 1637 und 1648 dazu entschlossen haben, die womöglich stärker nachgefragte

82 Véronique Meyer: »Le graveur Edme Moreau«, in: *Gazette des Beaux-Arts* 125 (1995), S. 277–302, hier S. 279.

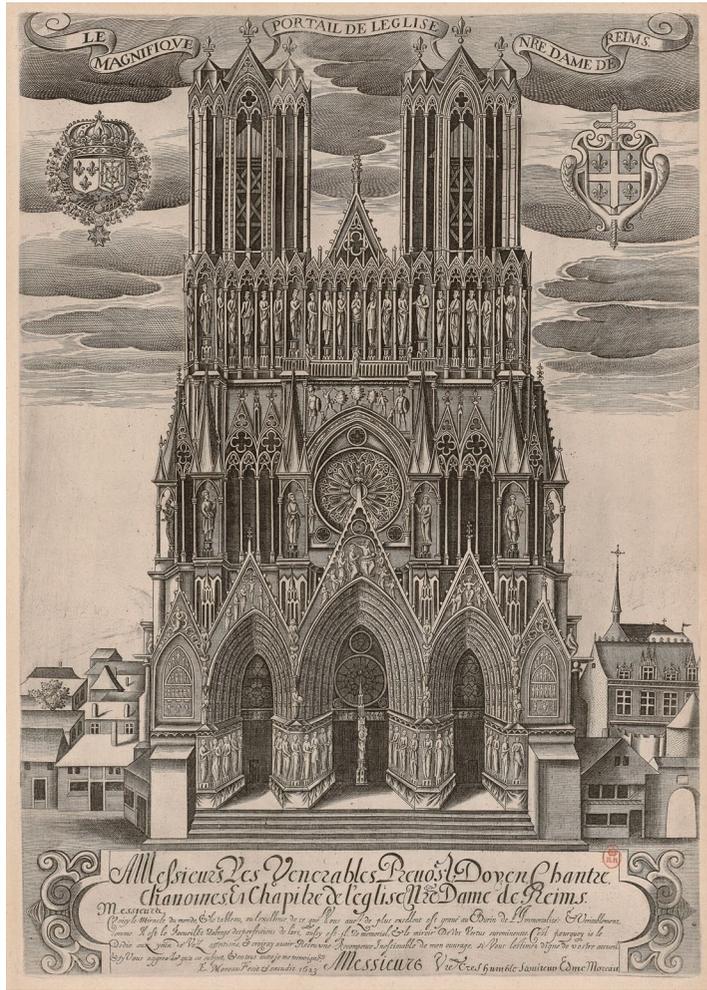


Abb. 25 Edme Moreau, *LE MAGNIFIQUE PORTAIL DE L'EGLISE N[OT]RE DAME DE REIMS.* Kupferstich, 1623

Darstellung des inzwischen verstorbenen Nicolas de Son zu verlegen.⁸³ Die eigene Arbeit von 1623 aber wurde nach der Mitte des Jahrhunderts als Vorlage für eine Tafel in der *Topographia Galliae* des Caspar Merian herangezogen⁸⁴ – vermutlich,

⁸³ Da de Son *LE SOMPTVEVX FRONTISPICE* laut der Adresse des Blattes (»N. De. Son. Rem. fe. Sculp. et. ex.«) auch selbst verlegt hat, ist anzunehmen, dass die betreffenden Abzüge von der Originalplatte zwischen dem Tod de Sons gegen 1637 und dem Sterbejahr Moreaus 1648 angefertigt wurden.

⁸⁴ Caspar Merian/Martin Zeiller: *Topographiae Galliae. [...] Pars III. Campanie et Briensis*, Frankfurt a. M.: Caspar Merian, 1656, Taf. [35] nach S. 24. – Lucas Heinrich Wüthrich: *Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ae., Bd. 4: Die großen Buchpublikationen II: Die Topographien*, Hamburg 1996, S. 479–604.

weil sich der summarische, konturbetonte Modus Moreaus bequem in den eng verwandten Illustrationsstil dieses Werkes übersetzen ließ.

Abweichenden Ansprüchen genügte zweifelsohne die narrative Adaption Daudets von 1722, die in offiziellem Auftrag entstanden war und mit königlichem Privileg »chez Demortain« in Paris verlegt wurde. Noch 1775 hat man die betreffende Platte anlässlich der Weihe und Krönung Ludwigs XVI. wieder in Gebrauch genommen und mit einem aktualisierten Erläuterungstext versehen. Allerdings nimmt sich die sonst unveränderte Darstellung nun wie ein Atavismus inmitten einer Bildpublizistik aus, die mehr und mehr darauf bedacht war, die materielle Präsenz des Mittelalters zu verschleiern. Darin ist sie der inszenatorischen Zurichtung des Weihe- und Krönungsortes gefolgt, an dem 1775 eine ephemere Festarchitektur, die ganz im Zeichen des Klassizismus stand, die Bau- und Bildkunst der Gotik weitestgehend hinter den antikisierenden Kulissen des Zeremoniells zum Verschwinden gebracht hatte: am Außenbau durch eine umlaufende Kolonnade toskanischer Ordnung, die das erzbischöfliche Palais mit den Westportalen der Kathedrale verband, und im Inneren durch eine mehrstöckige Emporenkonstruktion, deren mächtiges Gebälk bis über die Scheitelhöhe der Arkaden aufragte.⁸⁵ Entsprechend nehmen die bildlichen Darstellungen offizieller Publikationen wie des *Sacre et couronnement de Louis XVI*⁸⁶ einen Betrachterstandpunkt ein, der das Gesichtsfeld nun exakt auf die säulenbewehrte Schaufront der Einbauten beschränkt, während 1722 auf den Tafeln etwa des *Sacre de Louis XV*⁸⁷ immerhin noch der gotische Wandaufriß bis zum Couronnement der Obergadenfenster sichtbar bleibt.⁸⁸ Man geht kaum fehl in der Annahme, dass mit der ostentativ unmitttelalterlichen Ausstattung des Zeremoniells auch auf die massive, vom Geist der Aufklärung getragene Kritik reagiert werden sollte, der sich die unzeitgemäße Theatralik eines *sacre* ausgesetzt sah, der

85 Alain-Charles Gruber: *Les grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI*, Genf 1972, S. 88–102; grundlegend zum neuzeitlichen Zeremoniell und seiner Ausgestaltung Gabriel Mourey: *Le livre des fêtes françaises*, Paris 1930; Anton Haueter: *Die Krönungen der französischen Könige im Zeitalter des Absolutismus und in der Restauration*, Zürich 1975; Richard A. Jackson: *Vive le Roi! A History of the French Coronation from Charles V to Charles X*, Chapel Hill/London 1984; s. auch den Überblick bei Patrick Demouy: »Le sacre du roi de France«, in: Jordan 2010, S. 420–459.

86 Thomas-Jean Pichon/Nicolas Gobet: *Sacre et Couronnement de Louis XVI, Roi de France et de Navarre, A Reims, le 11. Juin 1775*, Paris: Vente, Patas, 1775, URL: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/11819>. – Dora Wiebenson/Claire Baines: *The Mark J. Millard Architectural Collection*, Bd. 1: *French Books. Sixteenth through Nineteenth Centuries*, Washington/New York 1993, Kat.-Nr. 111.

87 Antoine Danchet: *Le Sacre de Louis XV, Roy de France et de Navarre, dans l'Eglise de Reims, Le Dimanche XXV Octobre MDCCXXII*, Paris 1722, URL: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/6080>. – Simone Loudet: »Le Livre du Sacre de Louis XV«, in: *Gazette des Beaux-Arts* 103 (1961), S. 105–116; Wiebenson/Baines 1993, Kat.-Nr. 110.

88 Zu den Um- und Einbauten des Jahres 1722 s. Schmid 2007, S. 283–286 und 311–17.

als Auftakt zu einer Reform des Staates wie der Monarchie im Sinne einer religiösen Erneuerung und als Manifestation des traditionsmächtigen Sakralkönigtums intendiert war.⁸⁹

Idealbilder. Von der Blickregie der Klassik zur perfektionierenden Sicht der Architekten

Angedeutet hat sich dieser Wandel der Bildstrategien schon im publizistischen Umfeld des *sacre* von 1722. In der Ausgestaltung des Zeremoniells war man damals weitgehend dem nur spärlich dokumentierten *sacre* Ludwigs XIV. im Jahr 1654⁹⁰ gefolgt und hatte im Innenraum lediglich die Pfeiler mit bemalter Leinwand und die Arkadenzone oberhalb der provisorischen Tribünen mit Bildteppichen verkleidet. Auch der von Tapisserien gesäumte Weg des Einzugs von der Residenz des Erzbischofs zum Hauptportal blieb unüberbaut. Neuartige, das Erscheinungsbild der Kathedrale tiefgreifend verändernde ästhetische Präferenzen treten indes auf vier großformatigen Blättern zutage, die in den Jahren 1713–1728 von Jean-Baptiste Scotin nach den Zeichnungen der Reimser Architekten Jacques und Liénard Gentillastre gestochen und mit Widmungen an den Fürstbischof, das Kathedrankapitel sowie an den städtischen Rat veröffentlicht wurden.⁹¹ 1767 sind sie von den Brüdern Varin mit aktualisierten Dedikationstexten erneut aufgelegt worden.⁹²

In der Bildgeschichte von Notre-Dame markieren diese Stiche einen Wendepunkt. Erstmals ist es nicht allein »le somptueux frontispice« oder »le magnifique portail«, der als *pars pro toto* die Kathedrale repräsentiert, denn neben der geläufigen Ansicht von Westen begegnen nun auch solche von Norden und Süden, außerdem eine Darstellung der nördlichen Chorpartie. Ausführlicher war die bildliche Erschließung von Notre-Dame bis dato nur an entlegener, einem breiteren Publikum mithin unzugänglicher Stelle im *Recueil Cellier* von 1583–1587 versucht worden, wo es sogar vierzehn Motive sind, die das Bauwerk und seine Innenausstattung in

89 Hermann Weber: »Das Sacre Ludwigs XVI. vom 11. Juni 1775 und die Krise des Ancien Régime«, in: Ernst Hinrichs/Eberhard Schmitt u. a. (Hg.): *Vom Ancien Régime zur Französischen Revolution*, Göttingen 1978, S. 539–565, hier S. 561 ff.

90 Im Vorwort zu Danchet 1722 wird die schlechte Überlieferungslage als Beweggrund für eine ausführliche Dokumentation in Wort und Bild genannt.

91 Goy 1989, Kat.-Nr. 24–27 (Nr. 24, 25 und 27 in der von den Brüdern Varin 1767 besorgten Neuauflage); Gerbault 2010, S. 330.

92 Der Vergleich zeigt, dass beide Auflagen von denselben, lediglich im Bereich der Beschriftung überarbeiteten Platten gedruckt wurden. Mit den hier tätigen »Varin frères« begegnen Vorfahren jener Brüder Varin, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts als Photographen in Erscheinung traten; s. oben Anm. 49.

nachgerade monographischer Breite zur Anschauung bringen.⁹³ Allerdings wurden die Federzeichnungen des Reimser Organisten und Kalligraphen Jacques Cellier im Dedikationsexemplar an Heinrich III. nicht druckgraphisch umgesetzt und sind auch sonst ohne erkennbare Nachfolge geblieben – vermutlich, weil ihr Urheber von den komplexen architektonischen Strukturen insbesondere der Westfassade und der Südflanke mit dem Umgangschor sichtlich überfordert war: Neben grob verzeichneten Proportionen zeigen sich Auslassungen und Fehldeutungen in großer Zahl.

Auf den Stichen Scotins nach den Architekten Gentillastre findet sich die Metropolitankirche hingegen fachkundig und künstlerisch souverän ins Bild gesetzt. Durch die Ausblendung des städtebaulichen Umfelds erscheint sie zwar denkmalhaft freigestellt, doch implizieren die Widmungen topographische und funktionale Zusammenhänge: Mit derjenigen an die »Messieurs les Prevot Doyen Chantre et Chanoines et Chapitre« korrespondiert der Blick von Norden, wo sich bis zu seiner Niederlegung in den Jahren 1789–1794 der weitläufige Kapitelbezirk anschloss.⁹⁴ Die Hauptansicht von Westen ist dagegen ebenso dem amtierenden Erzbischof gewidmet wie der Blick auf die Südflanke, vor welcher sich dessen Residenzkomplex erstreckt. Folglich nimmt auch die 1718 gestochene Ansicht (Abb. 26) einen imaginären Betrachterstandpunkt ein.⁹⁵ Wie die übrigen Blätter, so unterwirft auch sie das Bauwerk durch den spezifischen Modus der Repräsentation einer visuellen Transformation, die ähnlich bereits Edme Moreau 1623 auf erheblich bescheidenerem Niveau ins Werk gesetzt hatte: Scharfkantige kubische Formen mit glatten Oberflächen unterdrücken jeden Hinweis auf den Mauerverband; in ihrer Dichte variierende Parallelschraffuren dienen einzig der abstrakten Unterscheidung von Raumebenen, etwa zwischen Pfeilerstirnen und Seitenschiffwand; schmale, die Bauglieder eng begleitende Kreuzschraffuren erzeugen systematisch Plastizität; repetitive Elemente wie die Maßwerkgalerie über dem Traufgesims oder der allgegenwärtige Krabbenbesatz erscheinen in idealer

93 François Merlin: *Recherche de plusieurs singularités [...] Portaites & écrites par Jacques Cellier* [sog. *Recueil Cellier*], 1583–1587, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 9152, URL: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc54245k>, fol. 68^r–81^r. – Max Sutaine: »Jacques Cellier, dessinateur, XVI^e siècle«, in: *Séances et travaux de l'Académie de Reims* 11 (1849–1850), S. 250–262, hier S. 259: »N'oublions pas que c'est la plus ancienne monographie qui existe de l'église de Notre-Dame de Reims [...]«; Henri Jadart: »Les dessins de Jacques Cellier artiste rémois du XVI^e siècle«, in: *Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements* 24 (1900), S. 223–243.

94 Kunst/Schenkluhn 1988, S. 16 ff. und 21 ff.; Patrick Demouy: »Au Moyen Âge: le chapitre cathédral«, in: Jordan 2010, S. 362–376.

95 Jean-Baptiste Scotin nach Jacques Gentillastre: *PROSPECTUS MERIDIONALIS ECCLESIAE METROPOLITANÆ B. MARIE REMENSIS*, 1718, Kupferstich, Blattmaß: 462 × 824 mm.

Gleichförmigkeit und Makellosigkeit; die bei alledem vorherrschende Regularität und Präzision kommt schließlich auch in der Angabe von Höhen- und Längenmaßen zum Ausdruck.⁹⁶

Der hier fassbare Modus hat nicht mehr die detailreiche Individualisierung und Historisierung des Bauwerks im Sinn, die von Nicolas de Son bahnbrechend entwickelt und von Louis-Pierre Daudet gleichlautend übernommen worden war. Vielmehr zielt er auf eine idealisierende Objekterfassung und steht hinsichtlich des Gebrauchs bildnerischer Mittel in einem engen Wechselverhältnis mit der normativen Entwurfsdarstellung. Denn die Visualisierung der Kathedrale folgt nun einem Stil, wie er sich in den Architekturtraktaten konservativer Vertreter der *Querelle des Anciens et des Modernes*⁹⁷ im ausgehenden 17. Jahrhundert etabliert hatte und maßgeblich auch die Bauaufnahmen altertumskundlicher Werke prägte. Beispielhaft für diese Richtung steht der *Cours d'Architecture* (1675–1683) des Mathematikers und Ingenieurs François Blondel, der von Colbert 1671 im Zuge der forcierten königlichen Akademiapolitik zum Direktor der neu gegründeten *Académie Royale d'Architecture* berufen worden war.⁹⁸ Während sich die für seinen Antipoden Claude Perrault tätigen Stecher und Radierer eines malerischen Stils bedienten, der durch reiche tonale Abstufungen ein subtil modellierendes Helldunkel erzeugt,⁹⁹ begegnen bei Blondel etwa auf der von Jean-Baptiste Broebes gestochenen Illustration zur *Porte St. Antoine*¹⁰⁰ die auch von Gentillastre und Scotin hervorgekehrten Merkmale umrissbetonender Zeichnung und schematisch differenzierender Tonwerte.¹⁰¹ Die

96 Seitdem wird daher vor allem unter dem Gesichtspunkt der »exactitude« auf diese Blätter verwiesen – so bei Antoine-Pierre-Marie Gilbert: *Description historique de l'église métropolitaine de Notre-Dame de Reims* [zuerst 1817], *Nouvelle édition*, Reims: Robinet fils, 1825, S. 10, Anm. 2.

97 Im Überblick Marc Fumaroli: »Les abeilles et les araignées«, in: Anne-Marie Lecoq (Hg.): *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e–XVIII^e siècles*, Paris 2001, S. 7–220.

98 François Blondel: *Cours d'Architecture, enseigné dans l'Académie Royale d'Architecture* [1675–1683], *Seconde Édition, augmentée et corrigée*, 5 Tle., Paris/Amsterdam: François Blondel, Pierre Mortier, 1698, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.1735>. – Wiebenson/Baines 1993, Kat.-Nr. 24; zum Kontext Louis Hautecœur: *Histoire de l'architecture classique en France*, Bd. II/1–2: *Le règne de Louis XIV*, Paris 1948, S. 462–491, 511–518 und passim; Wolfgang Schöllner: *Die »Académie Royale d'Architecture«, 1671–1793*, Köln/Weimar u. a. 1993; Anthony Gerbino: *François Blondel. Architecture, Erudition, and the Scientific Revolution*, London/New York 2010.

99 Claude Perrault: *Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve*, Paris: Jean Baptiste Coignard, 1673, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.1719>. – Wiebenson/Baines 1993, Kat.-Nr. 168.

100 Blondel [1675–1683] 1698, »Quatrième partie: Livre XII, Chapitre I« [S. 606].

101 Die Persistenz dieses Stilidioms bezeugen auch die von Jean Mariette und Charles-Antoine Jombert bis nach der Mitte des 18. Jahrhunderts besorgten Neuauflagen des *Petit Marot* (Jean Marot: *Recueil des Plans Profils et Eleuations* [Paris: um 1654–1660], URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb324213882>) und des *Grand Marot* (Jean Marot: *L'Architecture Française* [Paris: um 1670], URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.57762>), in denen es umfassend zur Dokumentation zeitgenössischer Bauten aufgegeben worden war. – Wiebenson/Baines 1993, Kat.-Nr. 113–114 und

FRONTISPIZ: REIMSER KATHEDRALEN

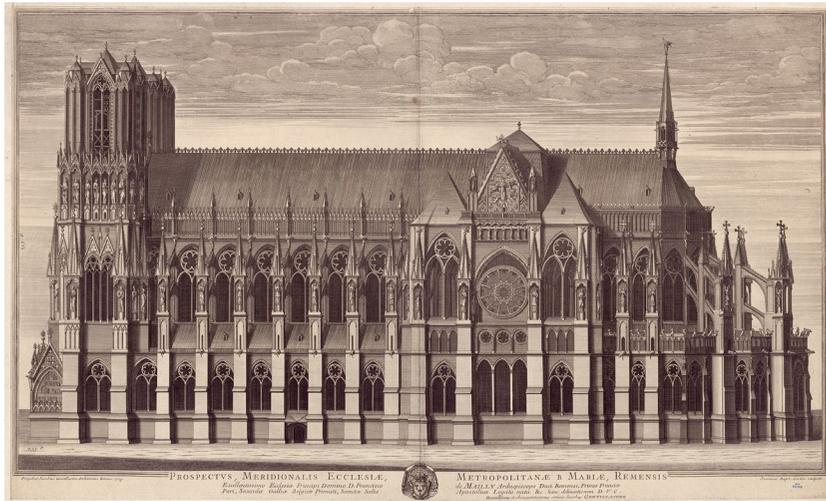


Abb. 26 Jean-Baptiste Scotin nach Jacques Gentillastre, *PROSPECTUS MERIDIONALIS ECCLESIAE METROPOLITANÆ B. MARIE REMENSIS*. Kupferstich, 1718

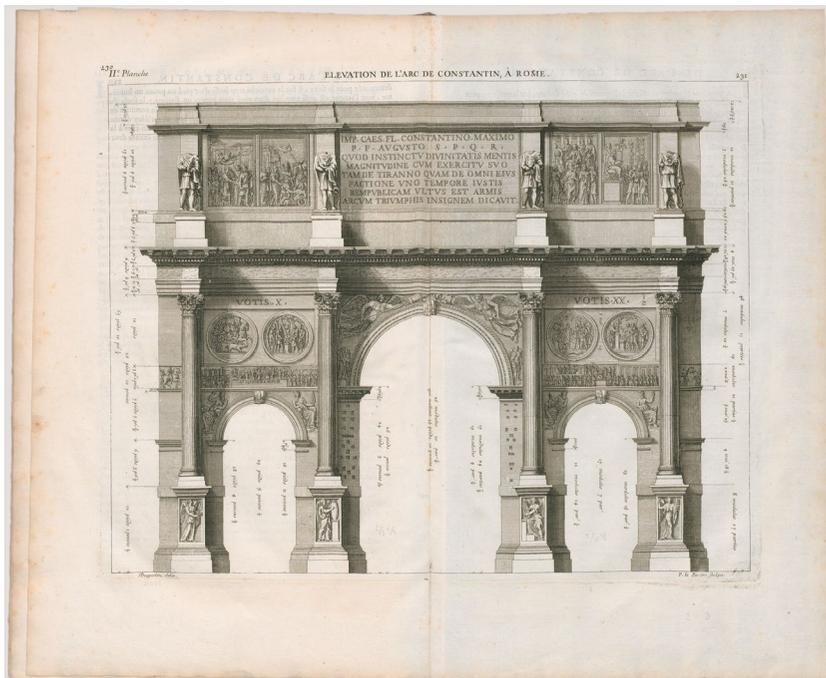


Abb. 27 Pierre Le Pautre nach Antoine Desgodetz, *ELEVATION DE L'ARC DE CONSTANTIN*, in: Antoine Desgodetz, *Les Edifices Antiques de Rome*, 1682, S. 230–231

mehransichtige, präzise vermaßte Bauaufnahme antiker Monumente hat zur selben Zeit in Rom der von Colbert beauftragte Architekt Antoine Desgodetz perfektioniert. In dessen 1682 publizierten *Edifices Antiques de Rome* führt beispielsweise die von Pierre Le Pautre gestochene *ELEVATION DE L'ARC DE CONSTANTIN* (Abb. 27) entmaterialisierte, durch variable Parallelschraffuren räumlich geschiedene Oberflächen, geglättete Konturen und eine idealisierte Unversehrtheit der Bauglieder vor Augen.¹⁰²

An solchen Beispielen haben sich die Gentillastres und ihre Stecher in den Jahren 1713–1728 orientiert, um das Bild der Reimser Kathedrale dem ästhetischen Habitus der nicht zuletzt auch staatlich favorisierten Klassik¹⁰³ anzuverwandeln. Aus dieser visuellen Transformation sind Ansichten hervorgegangen, auf denen die Krönungskirche weniger als das politisch-religiöse Emblem einer denkwürdigen Vergangenheit und ihrer Traditionen denn als ein im Geschmack der Gegenwart gehaltenes Werk der Baukunst zur Geltung kommt. Mit der gesuchten Nähe zu den Standards architekturtheoretischer und architekturgeschichtlicher Bildwelten war ein zukunftssträchtiges ikonisches Konzept angelegt, das den Stichen den Weg in andere Funktionszusammenhänge ebnet sollte.

Von den Brüdern Varin 1767 noch in originärer Zweckbestimmung als Dedikationsblätter aufgelegt, fanden zwei der Ansichten wenige Jahrzehnte später in stark verkleinertem Maßstab und kopiertechnisch bedingter Seitenverkehrung Aufnahme in die *Histoire de l'Art par les Monumens* des Jean Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt, wo Notre-Dame nun auf einer synoptischen Tafel neben dem Mailänder Dom, der Kathedrale von Yorck oder dem Straßburger Münster als eines der »Principaux monumens de l'architecture dite Gothique« aufgeboten

117–118; André Mauban: *Jean Marot, architecte et graveur parisien*, Paris 1944; Katharina Krause: »Les plus excellents Bastiments de France. Architekturgeschichte in den Stichwerken des Ancien Régime«, in: *architectura* 25 (1995), S. 29–57, hier S. 38 ff.; Kristina Deutsch: »Reproduktion, Invention und Inszenierung. Jean Marot (1619–1679) und die druckgraphische Architekturdarstellung in Frankreich«, in: Markus A. Castor/Jasper Kettner u. a. (Hg.): *Druckgraphik*, München/Berlin 2010, S. 403–417; dies.: *Jean Marot. Un graveur d'architecture à l'époque de Louis XIV*, Berlin/Boston 2015; s. zur Gattung auch unten Anm. 669.

102 Pierre Le Pautre nach Antoine Desgodetz: *ELEVATION DE L'ARC DE CONSTANTIN*, in: Antoine Desgodetz, *Les Edifices Antiques de Rome*, Paris: Jean Baptiste Coignard, 1682, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.3251>, S. 230/231, Maß des Doppelseite: 410 × 544 mm. – Wiebenson/Baines 1993, Kat.-Nr. 62; Wolfgang Herrmann: »Antoine Desgodets and the Académie Royale d'Architecture«, in: *The Art Bulletin* 40 (1958), S. 23–53.

103 Grundlegend zu den entsprechenden Tendenzen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts Haute-cœur 1943–1957, Bd. II/1–2: *Le règne de Louis XIV*, und Bd. III: *Première moitié du XVIII^e siècle: Le style Louis XV*; zum 18. Jahrhundert auch Marc Fumaroli: »Retour à l'Antique. La guerre des goûts dans l'Europe des Lumières«, in: Guillaume Faroult/Christophe Leribault u. a. (Hg.): *L'Antiquité révée*, Paris 2010, S. 23–55.

wird (s. unten Abb. 190).¹⁰⁴ Mit diesem Rezeptions- und Adaptionprozess vollzog sich der Übergang von einer historisch geleiteten zu einer kunstgeschichtlich fokussierenden Sicht- und Verständnisweise, der das Bauwerk zum Belegstück für den Stil einer Epoche geworden ist. Da nun nicht mehr die individuelle Geschichtlichkeit, Funktion und Bedeutung des Monuments, sondern das Typische seiner Formerscheinung in den Blick genommen wurde, war der von den Brüdern Gentillastre eingeführte Modus vortrefflich geeignet, die Baugestalt ohne Beeinträchtigungen durch historisch bedingte Irregularitäten oder Substanzverluste zur Anschauung zu bringen.

Den Bildstrategien idealisierender Zurichtung und Überformung zeigt sich auch der Architekt Henri-Eugène Leblan verpflichtet, der als Zeichner und Büroleiter des mit der Restaurierung von Notre-Dame betrauten Diözesanarchitekten Jean-Jacques Arveuf¹⁰⁵ den Bau in Rissen, Schnitten und Detailansichten aufgenommen hat.¹⁰⁶ Für die 1850–1858 von Jules Gailhabaud veröffentlichte *Architecture du V^e au XVII^e siècle* wurde seine eingehende Dokumentation in den Stahlstich übertragen.¹⁰⁷ Obgleich die Westfront hier in höchster zeichnerischer Präzision zur Darstellung kommt und ihr Abbild durch materialbezeichnende Binnenstrukturen sowie einen verhaltenen Schattenwurf den Eindruck großer Wirklichkeitsnähe erweckt (Abb. 28),¹⁰⁸ ist

104 Jean Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt: *Histoire de l'Art par les Monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, 6 Bde., Paris: Treuttel et Würtz, 1823 [in Lfgn. 1810–1823], hier Bd. 4, Taf. 41, Abb. 12 (nach der von Poilly gestochenen Ansicht der Chorpartie von Norden) und 13 (nach der von Scotin gestochenen Gesamtansicht von Süden). – Da das Werk einschließlich seiner Druckplatten weitgehend in den Jahren 1779–1789 entstand, ist anzunehmen, dass die Adaption der Reimser Blätter lange vor der durch die Revolutionswirren verzögerten Drucklegung erfolgte; s. zum Entstehungs- und Publikationsprozess Daniela Mondini: *Mittelalter im Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich 2005, S. 32–51, und zur *Histoire de l'Art par les Monumens* unten in Kap. 5 den Abschnitt »Zeit« mit Anm. 882 und 884.

105 Seit den 1830er Jahren mit Instandhaltungsarbeiten betraut, leitete Arveuf ab 1848 als Diözesanarchitekt die Restaurierung der Kathedrale. In dieser Funktion wurde er 1860 von Viollet-le-Duc zunächst vorläufig, 1862 dann endgültig abgelöst; s. Leniaud 1993, bes. S. 119, 167, 270, 604f. und 804.

106 Jean Goy: *La cathédrale de Reims, 31 dessins*, Reims 1982; zu Leblan auch Pierre Garrigou Grandchamp: *Maisons et hôtels de Reims, XII^e–XIX^e siècles. Hommage à Eugène Leblan*, Reims 2010.

107 Jules Gailhabaud: *L'Architecture du V^{me} au XVII^{me} siècle et les arts qui en dépendent*, 4 Bde. und *Atlas*, Paris: Gide, 1858 [in Lfgn. 1850–1858], URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.3508>. – Zu der vom Verlagshaus Morel besorgten Neuauflage 1869–1872 s. Krause/Niehr 2005, Kat.-Nr. 17 (Klaus Niehr). Erneut verwendet wurden die Vorlagen Leblans von Alphonse Gosset: *La Cathédrale de Reims*, Paris: Librairies-imprimeries réunies, Reims: F. Michaud, 1894.

108 Ribault und Jean Joseph Sulpis nach Eugène Leblan: *Église cathédrale, à Reims. Élévation prise du côté de la face occidentale*, in: Gailhabaud 1858, *Atlas*, Taf. 1, Seitenmaß: 484 × 321 mm. – Hamann-Mac Lean/Schüßler 1993–2008, Bd. 1, S. 128f.

IDEALBILDER

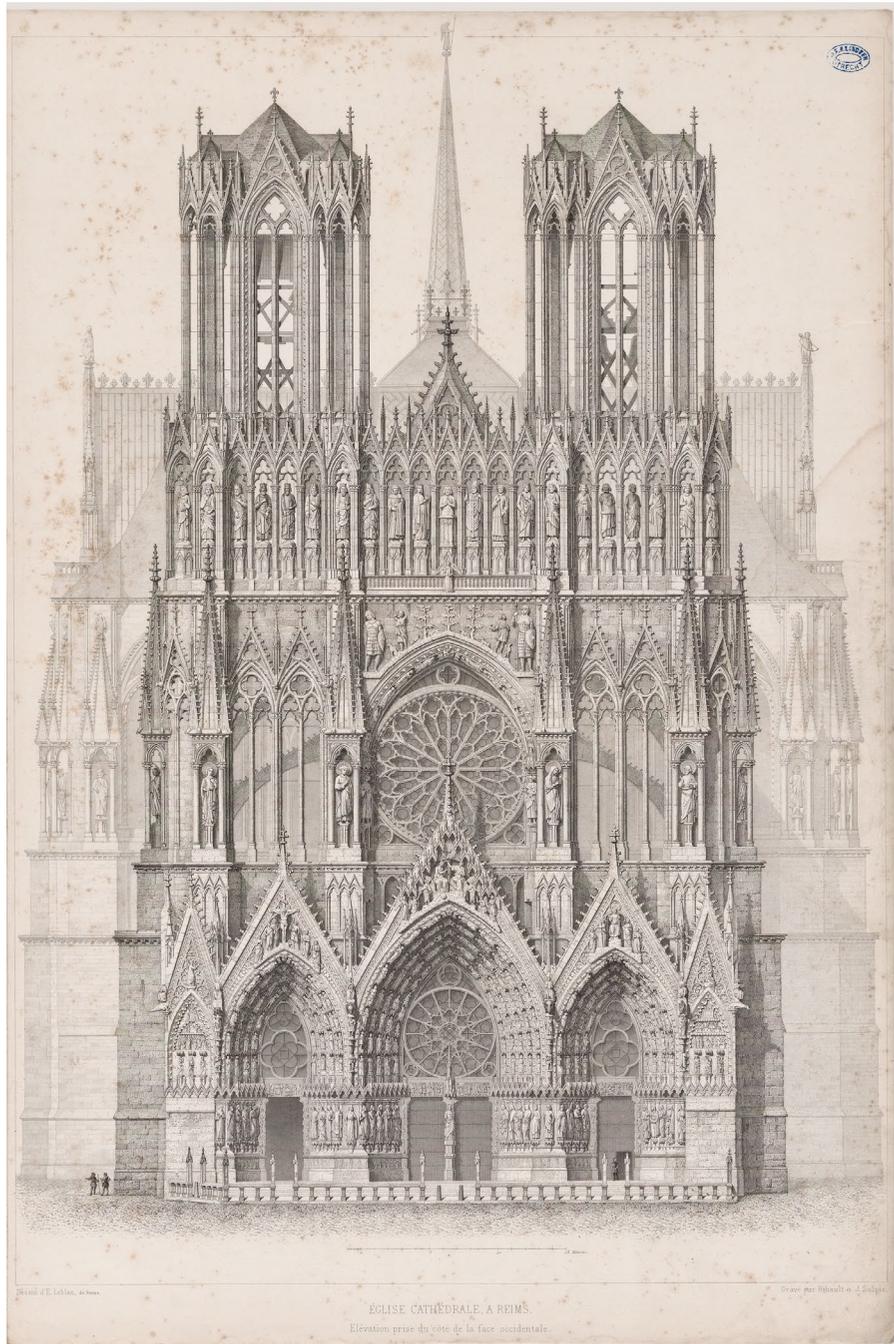


Abb. 28 Ribault und Jean Joseph Sulpis nach Eugène Leblan, *Église cathédrale, à Reims. Elevation prise du côté de la face occidentale*, in: Jules Gailhabaud, *L'Architecture du V^{me} au XVII^{me} siècle*, 1850–1858, Atlas, Taf. 1

Leblan, sind die ausführenden Stecher Ribault und Jean Joseph Sulpis eingedenk des restauratorischen Argumentationszusammenhangs der Bauaufnahmen nicht naturalistisch beschreibend, sondern abstrahierend und fiktional vorgegangen. Die im Bild prospektiv hergestellte Gleichförmigkeit und Makellosigkeit sämtlicher Architekturelemente gibt dies ebenso zu erkennen¹⁰⁹ wie die ideale, unter strikter Vermeidung jeglicher Verzerrungen eingenommene Frontalsicht, die gleichsam aus der Perspektive des auktorialen Erzählers auch die Westflanken der Querhausarme oder den Dachreiter über dem Chorraum sichtbar werden lässt.

Durch diesen objektivierenden Modus der Orthogonalprojektion, den 1848 auch Arveuf für seine Umrisszeichnung der imaginativ vollendeten Zweiturmfassade eingesetzt hat,¹¹⁰ wurden bildimmanente Anzeichen einer standortgebundenen Wahrnehmung unterdrückt. Wie schon Nicolas de Son, so hatten noch Gentillastre und Scotin den erhöhten Augpunkt ihrer Darstellung¹¹¹ ungefähr im Archivoltenscheitel des Mittelportals angelegt und entsprechend die Portalzone in Aufsicht, die über dem Sohlgesims des Rosengeschosses aufgehenden Fassadenteile dagegen in Untersicht abgebildet. Den von dieser Perspektivkonstruktion implizierten Betrachter hat Leblan ebenso ausgeblendet wie die Dimension der Zeitlichkeit, denn seine materialbezeichnenden Angaben sind einer von Alterungsspuren gänzlich unberührten Umrisszeichnung eingeschrieben. Auch der Schattenwurf bleibt ohne Realitätsbezug, da er einen von links oben und somit von Norden kommenden Lichteinfall voraussetzt. Binnenstrukturen und Schattenlagen dienen hier einzig der schematischen Belebung und Verräumlichung eines Orthogonalrisses, der in Gailhabauds *Architecture du V^e au XVII^e siècle* nicht mehr das nüchterne Arbeitsinstrument der restaurierenden Architekten war, sondern ein breites Publikum ansprechen sollte. Auch Georg Dehio und Gustav von Bezold haben später dieses Zugeständnis gemacht, als sie die Tafel aus Gailhabaud von Friedrich Weysser in vereinfachter Gestalt für den *Atlas ihrer Kirchlichen Baukunst des Abendlandes* im Holzstich kopieren ließen.¹¹²

109 Um sich vom teils desolaten Zustand der Bausubstanz zu überzeugen, genügt ein Blick auf die nach der Mitte des Jahrhunderts zahlreich entstandenen photographischen Aufnahmen eines Henri Le Secq, Edme Lory, der Brüder Varin und Bisson oder – in den siebziger und achtziger Jahren – eines Joseph Trompette; zu diesen im Überblick Bruno Decrock: »La cathédrale de Reims sous l'œil des photographes«, in: *Mythes et réalités* 2001, S. 56–69.

110 Hamann-Mac Lean/Schüßler 1993–2008, Bd. 3, Taf. 141, und Bd. 1, S. 126 f.

111 Jean-Baptiste Scotin nach Jacques Gentillastre: *BASILICÆ PORTA MAJOR B. MARLÆ REMENSIS*, 1722, Kupferstich, Blattmaß: 510 × 300 mm. – Goy 1989, Kat.-Nr. 26.

112 Georg Dehio/Gustav von Bezold: *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, 2 Textbde. und *Atlas* in 5 Bde., Stuttgart: J. G. Cotta [Textbd. 2 und *Atlas*, Bd. 5, 1901: Arnold Bergsträsser, A. Kröner], 1887–1901, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.11367>, hier *Atlas*, Bd. 4, 1894, Taf. 412. – Krause/Niehr 2005, Kat.-Nr. 22 (Judith Tralles).

Romantische Subjektivität und die Sedimente nationaler Geschichte

Während Architekten und Restauratoren ebenso objektivierend wie perfektionierend den vorgeblich originären Baugedanken, der sich ihrer Gegenwart über jede zeitliche und mentale Distanz hinweg zu erschließen schien,¹¹³ bildlich umgesetzt haben, manifestierte sich zur selben Zeit eine fundamental verschiedene Art des Sehens und Verstehens, die ein abweichendes ikonisches Mittelalterkonstrukt hervorgebracht hat: Nicht das im vermeintlich überzeitlichen »Geist der Gotik«¹¹⁴ wiederhergestellte oder vollendete Bauwerk des Mittelalters gelangte zur Darstellung,¹¹⁵ sondern das Bauwerk in seiner unaufhebbar gegenwärtigen Gestalt, wie sie geschichtlich erwachsen war und sich dem Betrachter unter veränderlichen Wahrnehmungsbedingungen darbot. So gewann Adrien Dauzats, von dessen Arbeiten für die *Voyages pittoresques et romantiques* bereits die Rede war,¹¹⁶ der Reimser Kathedrale 1845 entschieden dramatische Qualitäten ab, indem er den steil aufragenden Bau überock ins Bild vorstoßen ließ und seine Westfront gleichsam in ein zerklüftetes, von scharf umrissenen Schattenlagen durchzogenes Felsmassiv verwandelte (Abb. 29).¹¹⁷

113 Paradigmatisch formuliert wurde das hierbei wirksame Leitkonzept 1866 von Viollet-le-Duc: »Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné.« Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc: s. v. »Restauration«, in: ders., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, 10 Bde., Paris: B. Bance (ab Bd. VII, 1864: A. Morel), 1854–1868, URL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:wim2-g-1100469>, Bd. VIII (1866), S. 14–34, hier S. 14; zum Sich-Hineinversetzen selbst in die nicht realisierten Vorstellungen des »architecte primitif« ebd., S. 31 f. – Zur Theorie und Praxis der Restaurierung bei und um Viollet-le-Duc s. Paul Léon: *La vie des monuments français. Destruction, restauration*, Paris 1951, S. 360–430; Foucart 1980, S. 49–176; ders.: »Viollet-le-Duc et la restauration« [zuerst 1986], in: Nora [1984–1992] 1997, S. 1615–1643; Murphy 1992; Leniaud 1993, bes. S. 247–342; Leniaud 1994, S. 75–108; ders.: *Les archipels du passé. Le patrimoine et son histoire*, Paris 2002, S. 161–189; ders.: »Viollet-le-Duc et la restauration«, in: Pascale Bermon/Dominique Poiré (Hg.): *La cathédrale immortelle?*, Turnhout 2023, S. 157–169.

114 Karl Scheffler: *Der Geist der Gotik*, Leipzig: Insel-Verlag, 1917.

115 Viollet-le-Ducs berühmte Imagination einer vollkommenen hochgotischen Kathedrale beruht wesentlich auf dem minutiös studierten Reimser Beispiel, das unter knapp 70 verschiedenen Lemmata des *Dictionnaire raisonné de l'architecture* behandelt wird und damit zu den am häufigsten herangezogenen Sakralbauten zählt; Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc: s. v. »Cathédrale«, in: Viollet-le-Duc 1854–1868, Bd. II (ca. 1856), S. 279–392, hier S. 323 mit Abb. 18: »Afin de donner une idée de ce que devait être une cathédrale du XIII^e siècle, complète, achevée telle qu'elle avait été conçue, nous reproduisons (18) une vue cavalière d'un édifice de cette époque, exécutée d'après le type adopté à Reims.« – Zu dieser Vorstellung s. die oben in Anm. 63 aufgeführte Literatur.

116 Siehe oben Abb. 21 mit Anm. 50.

117 Adrien Dauzats: *Façade de Notre-Dame Cathédrale de Rheims*, in: Nodier/Taylor 1820–1878, *Champagne* (1844–1857), Bd. 1, ungezählte Taf., Bildmaß: 395 × 277 mm.

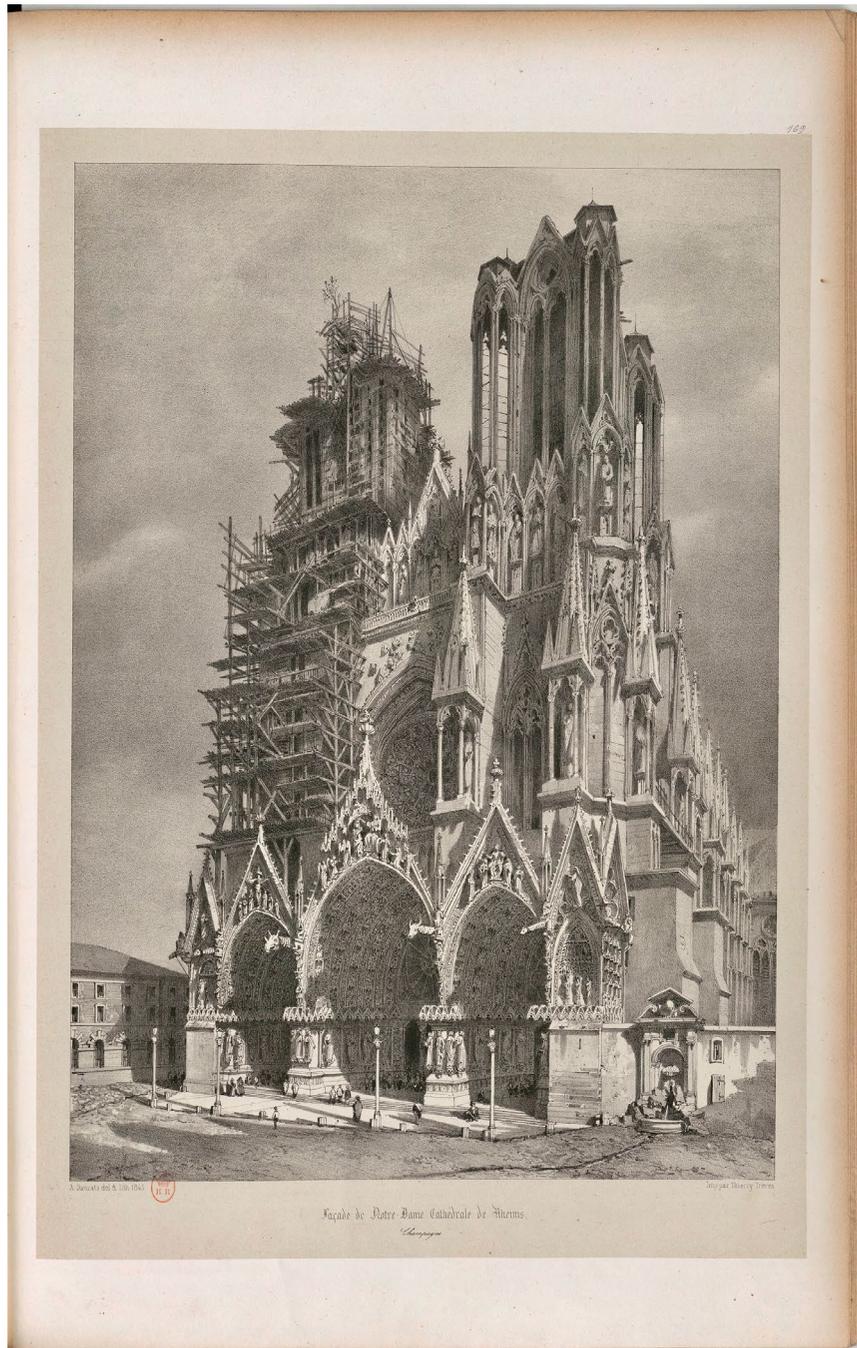


Abb. 29 Adrien Dauzats, *Façade de Notre-Dame Cathédrale de Reims*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Champagne*, 1844–1857

Abb. 30 Léon Sabatier
und Adolphe Bayot,
*La Baume-des-Vaudois ou le
Rocher Chapelue*, in: Charles
Nodier/Justin Taylor u. a.,
*Voyages pittoresques et roman-
tiques dans l'ancienne France.
Dauphiné*, 1854



Schon 1827 hatte der Münchner Architektur- und Theatermaler Domenico Quaglio für seine zweite Fassung des Motivs in Öl einen ähnlichen Blickwinkel eingenommen,¹¹⁸ dabei aber weder das Gesichtsfeld derart eng allein auf die Fassade zugeschnitten noch die Flüchtigkeit des Augenblicks oder die Zuständlichkeit des

118 Domenico Quaglio: *Kathedrale von Reims*, 1827, Öl auf Leinwand, Bildmaß: 537 × 695 mm (am 21. April 2016 im Dorotheum in Wien unter Lot-Nr. 1181 versteigert); auch in der lithographischen Umsetzung dieses Gemäldes durch den jüngeren Bruder Simon wurden die Zurückhaltung des Schattenwurfs und die Betonung geschlossener Konturlinien beibehalten; Simon Quaglio nach Domenico Quaglio: *Kathedrale von Rheims*, 1827–1828, Litographie, Bildmaß: 593 × 717 mm. – Brigitte Trost: *Domenico Quaglio 1787–1837*, München 1973, S. 60–62 und Kat.-Nr. 145b; Christine Hübner: *Simon Quaglio*, Berlin/Boston 2016, S. 63–66.

Bildgegenstandes deutlicher hervorgekehrt. Demgegenüber betont Dauzats mit den perspektivischen Verzerrungen, denen sich das komplexe Raumgefüge aus der nachdrücklichen Untersicht ausgesetzt zeigt, sowie mit der gesteigerten Plastizität, die das kontrastreiche Helldunkel des Streiflichts aus südlicher Richtung hervorruft, dass sich das Monument nur aus einem stets subjektiven Blickwinkel und unter je verschiedenen Lichtverhältnissen in seiner materialen Präsenz erschließt. Zugleich akzentuieren Bildmittel wie der deskriptive Modus der Darstellung und seine variable, den Blick fokussierende Detailschärfe die singuläre Beschaffenheit eines Bauwerks, das durch Prozesse des Verfalls wie durch solche der Erhaltung stem historischem Wandel unterliegt. Wie schon bei Nicolas de Son, so ist auch hier die naturalistische Zustandsschilderung, die etwa den unter Arveuf eingerüsteten Nordturm bildwürdig werden lässt, als ein ästhetisches Äquivalent für die Geschichtlichkeit des Monuments zu begreifen.

Weder durch einen idealisierenden Modus der Repräsentation noch durch ein Sich-Hineinversetzen in das initiale Baukonzept konnte demnach der gegenwartsgebundene Betrachterstandpunkt überwunden und die historische Distanz zum Objekt aufgehoben werden. Denn als notwendige Bedingungen der Möglichkeit historischer Erkenntnis zählen Subjektivität und Nachträglichkeit zu den Grundüberzeugungen romantischer Geschichtsauffassung, die in der bildlichen Aneignung materieller Relikte der Vergangenheit eine enge Verbindung mit den ästhetischen Kategorien des Pittoresken und des Erhabenen eingegangen sind.¹¹⁹ Daher hat Adrien Dauzats an der Reimser Westfassade die Merkmale einer irregulären, historisch gewachsenen Vielförmigkeit ebenso hervorgekehrt wie die dramatischen, den Betrachter überwältigenden Qualitäten eines aus dezentraler Untersicht in den Blick genommenen Bauwerks. Darin entfernt er sich mit Nachdruck vom regelhaft Idealschönen klassischer Prägung, dem sich Jacques Gentillastre (Abb. 26) oder Henri-Eugène Leblan (Abb. 28) verpflichtet zeigen, um sich stattdessen einem Imaginarium mittelalterlicher Architektur zuzuwenden, das nicht nur in den *Voyages pittoresques et romantiques* im Wechselspiel mit der künstlerischen Aneignung der neu entdeckten Bergwelt Gestalt angenommen hat.¹²⁰

Mit der romantischen Sensation wilder Gebirgslandschaften waren die in ausgewogenem Bildaufbau und panoramatischer Überschaubarkeit vor den Augen des Betrachters ausgebreiteten Berge der älteren Landschaftsmalerei¹²¹ bevorzugt

119 Bernd Carqué: »Repräsentationsräume des *patrimoine*«, in: *Acta Historiae Artium* 47 (2006), S. 271–301, hier S. 276 f. und 287 f.; s. außerdem unten in Kap. 5 den Abschnitt »Raum«.

120 Zur wechselseitigen Verschränkung von Natur und Geschichte namentlich in den Ruinenbildern der *Voyages pittoresques et romantiques* s. Carqué 2006[a], S. 283 f. und 286.

121 Vgl. für die Dezennien um 1800 etwa die einschlägigen Arbeiten eines Louis Albert Guislain Bacler d'Albe, Gabriel Lory und Jean Antoine Linck in: Marie-Christine Vellozzi/Marie-Thérèse

asymmetrischen Felsformationen gewichen, die in lebhaftem Helldunkel jäh sich auftürmen und dabei Gesichtsfeld und Bildfläche gleichermaßen übersteigen (Abb. 30).¹²² Andere Tafeln Dauzats' zur Reimser Kathedrale greifen die in der Ansicht von Südwesten angelegten Gebirgsallusionen auf und steigern sie, indem sie den schwindelerregenden ›Blick in den Abgrund‹ oder die Kletterkünste der Dachdecker am First des Mittelschiffs in Szene setzen. Damit suchen sie unverkennbar die Nähe zu einem Repertoire alpiner Bildmotive, das sich in der Druckgraphik des späten 18. Jahrhunderts zu entwickeln begonnen hatte und später beispielsweise von Auguste Rosalie Bisson, der ab 1854 die Gletscherspalten des Montblanc und die Seilschaften seiner kühnen Bezwingler aufgenommen hat, im Medium der Photographie adaptiert wurde.¹²³

Diese Anverwandlung der Architekturdarstellung an das Faszinosum der Bergwelt war jedoch nicht allein wirkungsästhetisch motiviert. Vielmehr zeichnet sich darin auch eine Deutungsfigur ab, die das Imaginarium der gotischen Kathedrale nach den politisch-gesellschaftlichen wie kulturellen Umbrüchen der Revolution und des Kaiserreichs auf neuartige Weise ausgerichtet hat. Nicht mehr die Mächte des Ancien Régime – weder die Kirche noch auch, wie vor allem in Reims, das Königtum –, sondern das nachrevolutionäre Kollektivsubjekt der Nation¹²⁴ lieferte

Vercken u. a.: *Mont-Blanc. Conquête de l'imaginaire*, La Fontaine de Siloé 2002, oder das neoklassizistische Œuvre des Pierre-Louis De la Rive bei Patrick-André Guerretta: *Pierre-Louis De la Rive ou la belle nature. Vie et œuvre peint (1753–1817)*, Chêne-Bourg/Genève 2002.

- 122 Léon Sabatier und Adolphe Bayot (als »faiseur de bonshommes«, d. i. Figurenzeichner): *La Baume-des-Vaudois ou le Rocher Chapelue*, in: Nodier/Taylor 1820–1878, *Dauphiné* (1854), ungezählte Taf., Seitenmaß: 540 × 350 mm. – Zur Entdeckung der Bergwelt, auch unter den Vorzeichen romantischer Ästhetik, s. beispielsweise Claire-Éliane Engel: *La littérature alpestre en France et en Angleterre aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Chambéry 1930; Claudine Lacoste-Veysseyre: *Les Alpes romantiques*, 2 Bde., Genève 1981; Claude Reichler: *La découverte des Alpes et la question du paysage*, Chêne-Bourg/Paris 2002; Baldine Saint Girons: *Les Monstres du sublime. Victor Hugo, le génie et la montagne*, Paris 2005; zum weiteren Horizont der Gebirgswahrnehmung auch Susanne B. Keller: *Naturgewalt im Bild. Strategien visueller Naturaneignung in Kunst und Wissenschaft 1750–1830*, Weimar 2006; Fritz Emslander: *Unter klassischem Boden. Bilder von Italiens Grotten im späten 18. Jahrhundert*, Berlin 2006; Bettina Hausler: *Der Berg. Schrecken und Faszination*, München 2008; Erika Mayr-Oehring (Hg.): *Alpen. Sehnsuchtsort & Bühne*, Salzburg 2011; Alexis Drahos: *Orages et tempêtes, volcans et glaciers. Les peintres et les sciences de la terre aux XVII^e et XIX^e siècles*, Paris 2014.
- 123 Milan Chlumsky: »Victoria! Die fotografische Eroberung des Montblanc«, in: *Die Brüder Bisson*, Dresden 1999, S. 157–181 und Kat.-Nr. 159–200; Sylvaine de Decker Heftler: *Photographie le Mont Blanc*, Chamonix 2002.
- 124 Grundlegend zu dieser neuen Leitvorstellung des Politischen und Kulturellen s. Elisabeth Fehrenbach: s. v. »Nation«, in: Rolf Reichardt/Eberhard Schmitt (Hg.): *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680–1820*, Hft. 7, München 1986, S. 75–107; Suzanne Citron: *Le mythe national. L'histoire de France en question*, Paris 1987; Pierre Nora: s. v. »Nation«, in: François Furet/Mona Ozouf (Hg.): *Dictionnaire critique de la Révolution française*, Paris

nun die maßgebliche Referenz der Wahrnehmung und Deutung. Hergestellt hat diese Verbindung insbesondere Victor Hugo, als er in der achten, programmatisch erweiterten Auflage seines Romans *Notre-Dame de Paris* von 1832 die Stilepochen der Architekturgeschichte nach ihrem Zusammenhang mit der ureigenen Geschichte und Kultur Frankreichs befragte. Im vielbeachteten, gegenüber der Erstausgabe von 1831 neu hinzugekommenen Kapitel »Ceci tuera cela« zeigen sich die architekturgeschichtlichen Reflexionen Hugos durch jenen Zweifrontenkrieg der Epochenimaginationen¹²⁵ perspektiviert, den die politisch progressiven Vertreter der Romantik gegen staatlich propagierte Vergangenheitsbezüge führten. Galt es doch, sich vom antikisierenden Habitus der Revolutionszeit und des Empire¹²⁶ ebenso abzusetzen wie von der kulturpolitischen Rückwendung der Restauration auf das Zeitalter Heinrichs IV.¹²⁷ Während Mittelalter und Renaissance unter der Zweiten Republik und im Zweiten Kaiserreich wieder gleichermaßen als im Schatten der Klassik stehend wahrgenommen und von dorthin in einen inneren epochalen Zusammenhang gebracht wurden (s. unten Abb. 110),¹²⁸ werteten romantische Sicht- und

1988, S. 801–812; Dominique Schnapper: *La communauté des citoyens. Sur l'idée moderne de la nation*, Paris 1994; Dominique Poulot: *Musée, nation, patrimoine 1789–1815*, Paris 1997.

- 125 Zu dieser Deutungsfigur geschichtlicher Zeit s. Bernd Carqué/Stefan Schweizer: »Epochenimaginationen – Bilder gedeuteter Geschichte«, in: *Max-Planck-Gesellschaft. Jahrbuch* (2002), S. 747–752; dazu jüngst auch die Beiträge in Klaus W. Hempfer/Valeska von Rosen (Hg.): *Multiple Epochisierungen*, Berlin 2021.
- 126 Louis Madelin: *La Rome de Napoléon*, Paris 1906; Harold Talbot Parker: *The Cult of Antiquity and the French Revolutionaries*, Chicago 1937; Hauteceœur 1943–1957, Tl. V: *Révolution et Empire, 1792–1815*, Paris 1953; Jacques Bouineau: *Les toges du pouvoir (1789–1799), ou la révolution de droit antique*, Toulouse 1986; Claude Mossé: *L'Antiquité dans la Révolution française*, Paris 1989; Pommier 1991; Ronald T. Ridley: *The Eagle and the Spade. Archaeology in Rome during the Napoleonic Era 1809–1814*, Cambridge/New York 1992; Timothy Wilson-Smith: *Napoleon and His Artists*, London 1996; Daniela Gallo: »Le musée Napoléon et l'histoire de l'art antique«, in: dies. (Hg.): *Les vies de Dominique-Vivant Denon*, 2 Bde., Paris 2001, Bd. 2, S. 685–723; Uwe Fleckner: »Die Wiedergeburt der Antike aus dem Geist des Empire«, in: *Napoleon und Europa*, München/Berlin u. a. 2010, S. 101–115; Pierre-Guillaume Kopp: *Die Bonapartes. Französische Cäsaren in Politik und Kunst*, München/Paderborn 2013; Jacques-Olivier Boudon: *Napoléon, le dernier Romain*, Paris 2021; Jean-Michel Leniaud: »Le classicisme à l'époque de l'Empire«, in: Letizia Tedeschi/Jean-Philippe Garric u. a. (Hg.): *Bâtir pour Napoléon*, Brüssel 2021, S. 16–37.
- 127 Hauteceœur 1943–1957, Tl. VI: *La Restauration et le gouvernement de Juillet*, Paris 1955; Karlheinz Stierle: »Renaissance. Die Entstehung eines Epochenbegriffs aus dem Geist des 19. Jahrhunderts«, in: Reinhart Herzog/Reinhart Koselleck (Hg.): *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, München 1987, S. 453–492, hier S. 469 ff.; Jean-Marie Bruson, »Deux mythes nationaux: Henri IV et Napoléon«, in: ders. (Hg.): *Paris romantique 1815–1848*, Paris 2019, S. 160–163.
- 128 Beispielhaft für diese periodisierende Koppelung sind Paul Lacroix/Ferdinand Seré: *Le Moyen Age et la Renaissance. Histoire et description des mœurs et usages, du commerce et de l'industrie, des sciences, des arts, des littératures et des beaux-arts en Europe*, 5 Bde., Paris: Administration, 1848–1851, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb309419950>; Viollet-le-Duc 1854–1868; ders.: *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance*, 6 Bde., Paris:

Verständnisweisen, wie sie sich unter der Restauration entwickelt und im anfänglich liberalen Klima der Julimonarchie mächtiger denn je entfaltet haben, allein das ästhetisch entdeckte Mittelalter auch zu einem politisch-sozialen Kriterium auf, an dem die Gegenwart gemessen und verworfen wurde.

Entsprechend bescheinigte Hugo der neuzeitlichen, am normativen Vergleichsmaß der Antike ausgerichteten Architektur seit dem 16. Jahrhundert ästhetische wie vor allem soziale Illegitimität, denn »elle n'exprime déjà plus essentiellement la société«: »C'est cette décadence qu'on appelle la Renaissance.«¹²⁹ Dieses Verdikt beruhte auf einem Architekturverständnis, das sich schon in der ersten Ausgabe des Romans von 1831 formuliert findet und dort den Zusammenhang von Kultur und Natur, Bauten und Bergen hergestellt hat. Die großartigsten Hervorbringungen der Baukunst seien

moins des œuvres individuelles que des œuvres sociales; plutôt l'enfantement des peuples en travail que le jet des hommes de génie; le dépôt que laisse une nation; les entassements que font les siècles; le résidu des évaporations successives de la société humaine; en un mot, des espèces de formations. [...] Les grands édifices, comme les grandes montagnes, sont l'ouvrage des siècles.¹³⁰

Daher stellte sich Hugo – wie vor ihm bereits Charles Nodier in seiner programmatischen Einleitung zu den *Voyages pittoresques et romantiques* –¹³¹ der Übergang vom Mittelalter zur Renaissance als Epochenschwelle dar, an der sich die organische Einheit von Natur, Kultur, Gesellschaft und Geschichte zu zersetzen begann. Eine antikisierende und also heteronom bestimmte Architektur konnte nicht als genuine Verkörperung solcher Totalität auf französischem Boden gelten. Allein die mittelalterliche Baukunst war das Originäre, das Eigene der Nation – naturhaft erwachsen aus den spezifischen Bedingungen des Landes und darin der indigenen Bergwelt aufs engste verwandt.

Mit dem nachrevolutionären Blickwechsel, durch den die Kathedrale nicht länger als Emblem erzbischöflicher und monarchischer Traditionsmacht fixiert, sondern in ihr ein Sediment nationaler Geschichte erkannt wurde, ging ein tiefgreifender

B. Bance, V^e A. Morel et C^{ie}, 1858–1875, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb315902432>;
Jules Labarte: *Histoire des arts industriels au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance*, 4 Bde. und *Album* in 2 Bde., Paris: A. Morel et C^{ie}, 1864–1866.

129 Victor Hugo: *Notre-Dame de Paris* [1831, ⁸1832], *Nouvelle édition illustrée*, 2 Bde., Paris: Eugène Hugues, 1877, Bd. 1, S. 241 (das Kapitel »Ceci tuera cela« hier S. 227–246).

130 Victor Hugo: *Notre-Dame de Paris*, 2 Bde., Paris: Charles Gosselin, 1831, hier Bd. 1, S. 213.

131 Charles Nodier: »Introduction«, in: ders./Taylor 1820–1878, *Normandie* (1820–1825/1878), Bd. 1, S. 1–15, hier S. 2 f.

Wandel der Repräsentationsweisen einher, dem eine veränderte Wahrnehmung auch der Krönung selbst entsprach. Die Publizistik anlässlich der einzigen nachrevolutionären Weihe und Krönung in Reims – derjenigen Karls X. am 29. Mai 1825 –¹³² zeigt, dass eine Aktualisierung überlieferter Sinnformationen nicht mehr ohne weiteres möglich war. Vom ultraroyalistischen Adel und der katholischen Kirche stürmisch begrüßt, stieß das Ereignis, stieß das im Zeremoniell verkörperte monarchische Imaginarium eines sakral überhöhten »Théâtre d'Honneur et de Magnificence«¹³³ gleichwohl nicht auf ungeteilte Zustimmung.¹³⁴ So befeiligte sich Victor Hugo in seiner offiziell beauftragten Ode *Le Sacre de Charles X* zwar noch eines religiös verbrämten Herrscherlobes, kritisierte später aber – wie Alphonse de Lamartine, François-René de Chateaubriand und andere mehr – den schalen historistischen Beigeschmack der in Reims inszenierten Vergegenwärtigung mittelalterlicher Grundpfeiler des Königtums, ihre vulgäre Theatralik.

Zu diesem Eindruck trugen nicht zuletzt die ephemeren Kulissen bei, welche die *Architectes du Roi pour les Fêtes et Cérémonies* Jean François Joseph Lecointe und Jakob Ignaz Hittorff der Metropolitankirche von innen wie von außen vorgeblendet hatten.¹³⁵ »Le sacre actuel sera la représentation d'un sacre, non un sacre« – so beschreibt Chateaubriand in den *Mémoires d'outre-tombe* rückblickend die Uneigentlichkeit, die 1825 vom Ritual der Weihe und Krönung zu erwarten war,¹³⁶ und charakterisiert

132 Das Ereignis protokolliert Jean-Jérôme-Achille Darmaing: *Relation complète du Sacre de Charles X*, Paris: Baudouin frères, 1825. – Haueter 1975, S. 343–370 und passim; Jackson 1984, S. 191–200; zum weiteren Kontext Pierre Rosanvallon: *La monarchie impossible. Les chartes de 1814 et de 1830*, Paris 1994; s. auch die nachfolgenden Anmerkungen.

133 Guillaume Marlot: *Le Théâtre d'Honneur, et de Magnificence, préparé au Sacre des Roys*, Reims: François Bernard, 1643.

134 Zur Rezeption Jean-Paul Garnier: *Contribution à l'histoire des idées constitutionnelles sous la Restauration. Le Sacre de Charles X et l'opinion publique en 1825*, Paris 1927; Georges Clause: »Les réactions de la presse et de l'opinion au sacre de Charles X«, in: *Le sacre des rois. Actes du Colloque international d'histoire sur les sacres et couronnements royaux*, Paris 1985, S. 289–303; Bernard Degout: *Victor Hugo au sacre de Charles X, 1825*, Paris 2003; speziell zur Polemik Landric Raillat: *Charles X ou le sacre de la dernière chance*, Paris 1991, S. 58–98.

135 Umfassend zum Zeremoniell und seiner ephemeren Ausstattung François Miel: *Histoire du Sacre de Charles X, dans ses rapports avec les beaux-arts et les libertés publiques de la France*, Paris: C. L. F. Panckoucke, 1825, S. 70 ff., 82–86, 97–102, 132 f., 136 und 138–189. – Karl Hammer: *Jakob Ignaz Hittorff. Ein Pariser Baumeister, 1792–1867*, Stuttgart 1968, S. 82–87; Françoise Waquet: *Les fêtes royales sous la restauration ou l'Ancien Régime retrouvé*, Genève 1981, S. 109–119 und passim; ebd. S. 72–78 zu der in Struktur und Formensprache eng verwandten Festarchitektur, die 1821 anlässlich der Taufe des Herzogs von Bordeaux vor der Westfassade von Notre-Dame in Paris errichtet worden war; speziell zu den inszenatorischen Mitteln des Einzugsrituals Corinne und Éric Perrin-Saminadayar (Hg.): *Imaginaire et représentations des entrées royales au XIX^e siècle: une sémiologie du pouvoir politique*, Saint-Etienne 2006.

136 François-René de Chateaubriand: *Mémoires d'outre-tombe*, 12 Bde., Paris: Eugène et Victor Penaud frères, 1849–1850, hier Bd. 8, S. 5. – Zum (Rück-)Blick auf die Krönung Bernard

damit treffend auch den Effekt einer Festarchitektur, die das gotische Bauwerk hinter einer überbordenden Dekoration im Stil der Neugotik verschwinden ließ. Ein weit auf den Parvis de Notre-Dame wie über die Breite der Westfassade ausgreifender Baukörper war der Portalzone vorgelagert und verbarg sie nahezu vollständig hinter der gestaffelten Schaufront seiner von Wimpergen überfangenen Arkaden. Im Inneren war der Wandaufriß bis zum Sohlgesims des Obergadens den Blicken entzogen, da man den Arkaden eine zweistöckige Logenarchitektur eingestellt, die Bogenfelder darüber mit Personifikationen der *bonnes villes* versehen und schließlich dem Triforium einen genealogischen Zyklus der Könige Frankreichs vorgeblendet hatte. An die Stelle des eigentlichen Bauwerks war in eigentümlicher Doppelung des gotischen Formvokabulars vorübergehend ein Apparat mediävalisierender Staffagen getreten, der mit stilistischem wie ikonographischem Nachdruck eine längst erodierte Traditionsmacht zu beschwören suchte.

Doch hinter das nachrevolutionäre Bewusstsein gab es offenkundig kein Zurück, denn auch die Bildpublizistik weist Verwerfungen und Brüche auf, die zu erkennen geben, dass der Übergang vom monarchischen zum nationalen Mittelalter auf breiter Front vollzogen war. Jene Repräsentationen, die den flüchtigen Bildern des Zeremoniells zu dauerhafter Präsenz im Medium des gedruckten Bildes verhelfen, bedienten sich nun bevorzugt einer Rhetorik, die den überkommenen Modus denkmalhafter Isolierung, wie ihn ältere Darstellungen der Krönungsstätte mit unterschiedlicher Konsequenz verwirklicht haben, in die pittoreske Szenographie der romantischen Vedute überführte. Von Edme Moreau über Nicolas de Son bis zu den Brüdern Gentillastre ist es der sinnbildliche Charakter des Architekturprospekts, der dem Betrachter einen Blickwinkel einzunehmen erlaubt, dem erst die Flächenbombardements des Ersten Weltkriegs den Weg geebnet haben. Bis dahin verstellte die von Nord- wie von Südwesten eng aufschließende Bebauung die Ansicht in der Totalen und ließ die Fassade nur ausschnitthaft in Erscheinung treten – etwa beim Blick durch die schmale, direkt auf den Parvis de Notre-Dame und das Mittelportal zuführende Rue de la Porte Saint-Denis. Als ein freigestelltes Monument wurde die Reimser Kathedrale zwar auch in Karl Friedrich Schinkels 1817 entstandenen Bühnenskizzen für Friedrich Schillers *Jungfrau von Orléans*¹³⁷ oder den bereits erwähnten Ansichten Henri-Eugène Leblans imaginiert, faktisch jedoch erst von der Stadtplanung der Zwischenkriegszeit zur Anschauung gebracht.¹³⁸

Degout: »Le Journal du Sacre«, in: Jean-Claude Berchet/Philippe Berthier (Hg.): *Chateaubriand mémorialiste*, Genève 2000, S. 261–275.

137 Ulrike Harten: *Karl Friedrich Schinkel. Die Bühnenskizzen*, München/Berlin 2000, S. 250–264, bes. Kat.-Nr. 46.

138 Zum Phänomen denkmalhafter Freilegung in den Dezennien um 1900 s. grundlegend Léon 1951, S. 307–357, hier Abb. 178 (S. 350) der photographische Blick durch die Rue Libergier

Im bildpublizistischen Umfeld des *sacre* von 1825 trat an die Stelle ihrer idealisierenden Vereinzelung die Einbettung der Kathedrale in den urbanen Kontext wie in die zeitgenössische Lebenswelt.¹³⁹ Für ein vom Kriegsministerium beauftragtes Tafelwerk brachte Alexandre-Évariste Fragonard – ein Mitarbeiter der ersten Stunde an den *Voyages pittoresques et romantiques* –¹⁴⁰ nach einer Zeichnung von Jean-Félix Salneuve die feierliche *réception* des Königs durch den konsekrierenden Erzbischof zur Darstellung (Abb. 31).¹⁴¹ Im Unterschied zur künstlerischen Umsetzung dieses Sujets durch Louis-Pierre Daudet (Abb. 24) ist nun die Metropolitankirche nicht mehr der alles beherrschende Bildgegenstand, sondern tritt hinter dem dunklen Repoussoir jener Gebäude, von denen die nördliche Flanke des Parvis gesäumt wurde, in eine tiefere Raumebene zurück. Die Häuserzeile im Süden hat Fragonard allerdings kontrafaktisch zur Seite gerückt, um den *cortège* und sein Publikum ebenso raumgreifend wie figurenreich entfalten zu können. Dennoch sind die Überschneidungen, das eingeschränkte Blickfeld und der niedrige Augpunkt geeignet, die unaufhebbare Standortgebundenheit der Wahrnehmung im Erfahrungsraum des gewöhnlichen Betrachters in Erinnerung zu rufen – eines Betrachters, der am Vortag der Krönung auch Augenzeuge eines Wetterumschwungs geworden sein mag, der sich während der *entrée* ereignet haben soll: »La matinée avait été pluvieuse. Mais, vers midi, le soleil a paru et il a continué de faire assez beau temps.«¹⁴² Offenbar hat

(vormals Rue de la Porte Saint-Denis) auf die Westfassade im ausgehenden 19. Jahrhundert; ältere Aufnahmen der Zeit um 1860 bei Hans Reinhardt: *La cathédrale de Reims*, Paris 1963, Taf. 1, oder Hamann-Mac Lean/Schüßler 1993–2008, Bd. 3, Taf. 8; zur Kathedrale und ihrem städtebaulichen Umfeld Prosper Tarbé: *Reims. Essais historiques sur ses rues et ses monuments*, Reims: Quentin-Dailly, 1844, S. 232–327; Olivier Rigaud: »Le parvis de la cathédrale«, in: *Mythes et réalités* 2001, S. 26–35.

- 139 Einen knappen Überblick zu dieser Phase der Bildgeschichte gibt Marc Bouxin: »Flâneries romantiques autour de la cathédrale à l'ombre du sacre de Charles X«, in: *Mythes et réalités* 2001, S. 36–45.
- 140 Lucie Goujard/Annette Haudiquet u. a. (Hg.): *Voyages pittoresques. Normandie 1820–2009*, Mailand 2009, Kat.-Nr. I-1-10 bis I-1-29 (Laure Dalon); Ségolène Le Men: »Les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* de Taylor et Nodier«, in: ebd., S. 39–63, hier S. 52 f.; s. auch unten Anm. 980.
- 141 Alexandre-Évariste Fragonard nach Jean-Félix Salneuve: *Vue de l'église métropolitaine de Reims*, in: *Recueil de six vues [...] du Sacre de Sa Majesté Charles X*, Paris: Godefroy Engelmann, 1825, Taf. 3, Bildmaß: 286 × 392 mm.
- 142 Darmaing 1825, S. 24. François Théodore de Jolimont beschreibt diese Veränderung der Wetterlage sogar in einer dem Bild Fragonards aufs engste verwandten Weise und deutet sie zugleich als politisch-gesellschaftliche Verheißung: »Le ciel que quelques sombres nuages avaient obscurci jusqu'à ce moment, s'éclaira tout-à-coup des vifs rayons du soleil, et un horizon pur, succédant à la brume, semblait présager, avec la fin de nos maux, des années futures de bonheur et de paix.« *Description des cérémonies du Sacre du roi Charles X*, in: Chapuy/Jolimont 1823–1831. *Vues pittoresques de la cathédrale de Reims*, Paris: Engelmann et C^{ie}, 1826, Tl. 2, hier S. 8.



Abb. 31 Alexandre-Évariste Fragonard nach Jean-Félix Salneuve, *Vue de l'église métropolitaine de Reims*, in: *Recueil de six vues [...] du Sacre de Sa Majesté Charles X*, 1825, Taf. 3

Fragonard ebendiesen atmosphärischen Moment der nach Norden abziehenden Regenwolken und eines von Süden her aufklarenden Himmels zum Anlass genommen, seiner Lichtregie naturalistische Plausibilität zu verleihen. Vom tiefdunklen Repousoir links über die im Widerschein der Westfassade allmählich sich aufhellende Häuserflucht rechts bis hin zu der in gleißendem Sonnenlicht erstrahlenden Kathedrale folgen die Helldunkelkontraste jedoch zuallererst einer innerbildlichen Logik effektiv inszenierter Steigerung, welche die Frage nach einer weiterreichenden Sinngebung aufwirft.

Das auf die Westfront wie auf die zu ihren Füßen vollzogene *réception* gerichtete Schlaglicht lässt an barocke Traditionen einer religiös konnotierten Lichtführung, an ein »sakrales Leuchtlicht«¹⁴³ denken, das im vorliegenden Fall als ein Licht

143 Nach Wolfgang Schöne: *Über das Licht in der Malerei* [zuerst 1954], Berlin 1983, bes. S. 153–156.

himmlischen Ursprungs zu begreifen wäre, das symbolisch auf die im Krönungsmythos perpetuierte Monarchie von Gottes Gnaden verweist. Ob Fragonard allerdings – etwa im Wissen um die heikle Authentifizierung des von Gott gesandten Salböls, das der in den Revolutionswirren zerstörten *Sainte Ampoule* zu entstammen hatte –¹⁴⁴ die Bildordnung auf diese Weise mit der im Ritual bekräftigten Herrschaftsordnung zur Deckung brachte, ist kaum abschließend zu entscheiden. Denn im Unterschied beispielsweise zur idealen Betrachterperspektive auf das freigelegte Monument mangelt es hier an vergleichbaren Fällen, die sich der Tafel Fragonards zur Seite stellen ließen, um eine sinnbildliche Bedeutungsdimension zu erhärten. Schon in Chapuys *Cathédrales françaises*, deren Band zu Reims (1826) abweichend vom baumonographischen Zuschnitt der Reihe auch eine *Description des cérémonies du Sacre du roi Charles X* sowie, auf fünf seiner 15 Tafeln, Darstellungen des *sacre* enthält,¹⁴⁵ sind weiterreichende Sinnbezüge nicht mehr auszumachen. Nach einem Entwurf Chapuys hat sich der Lithograph Isidore-Laurent Deroy im zentrierenden Hochformat vornehmlich dem Bauwerk selbst zugewandt, das Spektrum der Tonwerte durchgreifend reduziert und die Ansicht des Parvis den örtlichen Gegebenheiten behutsam angenähert (Abb. 32).¹⁴⁶ Durch den enger gefassten Bildausschnitt hat die Kavalkade ihre den Vordergrund beherrschende Präsenz eingebüßt und zeigt sich nun stärker in den städtebaulichen Kontext zurückgenommen.

Weiter vorangetrieben hat die Auflösung des zeremoniellen Ereignisses im Erfahrungsraum der zeitgenössischen Lebenswelt Jean-Baptiste Arnout, als er Notre-Dame am Tag der Krönung nach einer Vorlage von Étienne Bouhot in den Blick nahm (Abb. 33).¹⁴⁷ Nachgerade beiläufig ist nun das im Titel annoncierte Sujet – der feierliche Einzug Karls X. vom erzbischöflichen Palais durch die Galerie der Festarchitektur in die Kathedrale – im Bild gegenwärtig, denn hinter den Arkadenöffnungen tritt das Personal der Prozession nur schemenhaft in Erscheinung. Auch das spärlich versammelte Publikum ist kaum dazu angetan, dem Zeremoniell motivisches Gewicht zu verleihen. Vielmehr erweckt der sonnenbeschienene Parvis den Eindruck genrehaften Alltagslebens, das sich zu Füßen der Westfassade beschaulich entfaltet – einer Fassade freilich, deren hoch in den aufreißenden Himmel emporragendes

144 Darmaing 1825, S. 59 f.; Miel 1825, S. 218 ff.

145 Jolimont 1826.

146 Isidore-Laurent Deroy nach Nicolas Chapuy: *Cathédrale de Rheims. Façade avec sa décoration lors du sacre*, in: Chapuy/Jolimont 1823–1831. *Vues pittoresques de la cathédrale de Reims*, Paris: Engelmann et Cie, 1826, Taf. 11, Seitenmaß: 380 × 295 mm.

147 Jean-Baptiste Arnout nach Étienne Bouhot: *Entrée de Sa Majesté Charles X dans l'Église Notre-Dame de Reims, le Jour de son Couronnement, le Vingt neuf Mai 1825*, Lithographie, Blattmaß: 402 × 290 mm. – Jean Laran: *Bibliothèque nationale, Département des estampes. Inventaire du fonds français, après 1800*, Bd. 1, Paris 1930, S. 160–176, hier S. 163.



Abb. 32 Isidore-Laurent Derooy nach Nicolas Chapuy, *Cathédrale de Rheims. Façade avec sa décoration lors du sacre*, in: Nicolas Chapuy, *Cathédrales françaises. Reims*, 1826, Taf. 11



Abb. 33 Jean-Baptiste Arnout nach Étienne Bouhot, *Entrée de Sa Majesté Charles X dans l'Église Notre-Dame de Reims*. Lithographie, 1825

Massiv vom steil einfallenden Sonnenlicht in ein dramatisch bewegtes Relief verwandelt wird.

Darin gleicht die Kathedrale Arnouts jenem Elementarereignis gotischer Architektur, das zwei Jahrzehnte später Adrien Dauzats sinnfällig werden ließ, als er in den *Voyages pittoresques et romantiques* die »antiquités du moyen âge« als die eigentlichen »antiquités nationales de la France«¹⁴⁸ zur Anschauung brachte (Abb. 29). Und schon bei Arnout lag das Augenmerk nicht mehr auf der sinnbildlichen Verdichtung monarchischer Traditionsmacht. Die Verwerfungen, die sich bei Fragonard in der Ambivalenz möglicher Sinnbezüge abzeichnen, haben hier zum ikonischen Bruch mit jenen Repräsentationsweisen geführt, die das Bauwerk zuvörderst in seiner

148 So der Baron Taylor im programmatischen Vorwort zu Nodier/Taylor 1820–1878, *Champagne* (1844–1857), Bd. 1, S. I; die Ausführungen zur Bau- und Restaurierungsgeschichte, Skulptur und Ausstattung der Kathedrale (S. 130–157) sind hier integraler Teil einer umfassenden Geschichte der Stadt Reims und ihrer monumentalen Zeugnisse (S. 53–199).

Funktion und Bedeutung als Krönungsstätte visualisieren. Durch seine nachdrückliche Einbettung in den urbanen Kontext wie in die zeitgenössische Lebenswelt ist es nun als ein monumentales Geschichtszeugnis kollektiven Geltungsranges ausgewiesen. Trotz ihrer zwischenzeitlichen Inanspruchnahme durch die bourbonische Restauration war Notre-Dame mit den politisch-gesellschaftlichen Umbrüchen der Schwellenzeit um 1800 zum Gedächtnisort eines neuen historischen Subjekts: der Nation geworden.

1914. Bellizistische Semantisierungen

Den wirkmächtigsten Beitrag zur nationalen Identitätsstiftung im Medium der Reimser Kathedrale leistete freilich ein Jahrhundert später die deutsche Artillerie (Abb. 34).¹⁴⁹ Infolge der Rückzugsbefehle nach der Schlacht an der Marne hatten die Truppen des Deutschen Heeres das besetzte Reims verlassen und sich in der Umgebung verschanzt, von wo aus sie Stadt und Kathedrale unter Beschuss nahmen.¹⁵⁰ Am 19. September 1914 gerieten durch die systematische Kanonade der eingerüstete Nordturm und der Dachstuhl in Brand, woraufhin die Flammen durch die

149 Maurice Landrieux: *La Cathédrale de Reims. Un crime allemand*, Paris: Renouard, 1919, Taf. 13 (Charles Berthelomier), Bildmaß: 110×172 mm. – In seinen Grundzügen folgt dieser Abschnitt – unter Berücksichtigung der seitdem erschienenen Literatur – Carqué 2004[b], S. 78–93; mehrere Aspekte des Themas wurden mittlerweile in einem weiter gefassten monographischen Zusammenhang dargestellt von Thomas W. Gaetgens: *Die brennende Kathedrale. Eine Geschichte aus dem Ersten Weltkrieg*, München 2018.

150 Zu den Reimser Kriegereignissen im Überblick François Cochet: *Reims, ville-martyre. Vie et mort d'un mythe républicain? La guerre de 1914–1918 dans la ville des sacres*, Reims 1985; ders.: *Rémois en guerre 1914–1918*, Nancy 1993, hier zur Kathedrale bes. S. 54–66, 100 f. und 157–163; Paul Hess: *La vie à Reims pendant la guerre de 1914–1918*, hg. v. Rémi Hess, Paris 1998; speziell zum Schicksal von Notre-Dame s. Klaus H. Kiefer: »Die Beschießung der Kathedrale von Reims«, in: Thomas F. Schneider (Hg.): *Kriegserlebnis und Legendenbildung*, 3 Bde., Osnabrück 1999, Bd. 1, S. 115–152; Nicola Lambourne: »Production versus Destruction: Art, World War I and Art History«, in: *Art History* 22 (1999), S. 347–363; die Beiträge von Yann Harlaut, Marc Bouxin und David Liot in: *Mythes et réalités* 2001, S. 70–95; Isabelle Pallot-Frossard: »La cathédrale de Reims otage de la guerre de 1914–1918«, in: Stephan Gasser/Christian Freigang u. a. (Hg.): *Architektur und Monumentalskulptur des 12.–14. Jahrhunderts*, Bern/Berlin u. a. 2006, S. 743–754; Yann Harlaut: *Naissance d'un mythe. L'Ange au Sourire de Reims*, Langres 2008; ders.: »La cathédrale aux outrages 1914–1918«, in: Jordan 2010, S. 96–109; Deborah Lewer: »Die Zerstörung der Kathedrale von Reims und ihre Folgen für das deutsch-französische Verhältnis und die Kunstgeschichte«, in: Hartmut Krohm/Holger Kunde (Hg.): *Der Naumburger Meister*, 2 Bde., Petersberg 2011, hier Bd. 1, S. 414–421; Passini 2012, S. 191–228; Jean-François Boulanger (Hg.): *Reims 14–18: de la guerre à la paix*, Strasbourg 2013; Gerhard Finckh (Hg.): *Das Menschenschlachthaus. Der Erste Weltkrieg in der französischen und deutschen Kunst*, Wuppertal 2014, S. 328–373; Gaetgens 2018, S. 25–53.



Abb. 34 Charles Berthelomier, *La cathédrale en feu (côté sud)*, in: Maurice Landrieux, *La Cathédrale de Reims. Un crime allemand*, 1919, Taf. 13

geborstene Fensterrose der Westfassade auf den Innenraum übergriffen und dort Tausende von Strohballen entzündeten, mit denen wenige Tage zuvor das deutsche Lazarett in der Kathedrale eingerichtet worden war. Das Ausmaß der Zerstörungen durch den Brand von 1914 und annähernd 300 Granateinschläge bis Kriegsende¹⁵¹ war beträchtlich und löste einen nationalen Schock aus, der sich rasch in patriotischem Furor, mystischer Überhöhung und nationalistischer Agitation entlud.

In zahllosen Flugschriften und Zeitungsartikeln, Protestnoten, Memoranden und Pamphleten war bald vom »Angriff auf die Seele Frankreichs«, vom »Martyrium«, ja vom »Holocaust von Reims« die Rede, und man rief zum Kreuzzug der Zivilisation gegen die Barbaren auf.¹⁵² Der noch im Jahr des Brandes einsetzende Kampf der Bilder

151 Diese finden sich minutiös dokumentiert und kartiert bei Landrieux 1919, »Appendice C«.

152 Das einschlägige Schrifttum verzeichnen Vindex [d. i. Abbé Aubert]: *La basilique dévastée. Destruction de la Cathédrale de Reims*, Paris: Bloud et Gay, 1915, und Jean Vic: *La littérature de guerre. Manuel méthodique et critique des publications de langue française, nouv. éd.*, 2 Tle. in 5 Bde., Paris: Les Presses françaises, 1923; beispielhaft für eine dezidiert nationalistische Perspektive sind Charles Sarrazin: »Une cathédrale nationale: Reims«, in: *Jésus-Christ. Revue catholique mensuelle illustrée* 3 (1919), S. 75–78; Guillaume Tarpel: *Reims. Cathédrale Nationale*, Paris: Office de centralisation d'ouvrages, s. a. – Zur sprachlichen und visuellen Metaphorik wie zu den Symbolisierungen im Überblick Albert Chatelle: *Reims, ville des sacres. Notes diplomatiques secrètes et récits inédits*, 1914–1918, Paris 1951; Patrick Demouy: »L'incendie de la cathédrale de

ließ die Kathedrale zu einem Menetekel an die ins Herz getroffene Nation,¹⁵³ aber auch zu einem Signum ihrer Siegeshoffnung werden. Als Bildformel etablierte sich dabei insbesondere die Fassadenansicht aus nordwestlicher Richtung, durch die das Bauwerk in monumentalisierender Untersicht übereck aus der Tiefe des Raumes vorstößt. Auf Postkarten triumphiert Jeanne d'Arc im Angesicht der brennenden Kathedrale – des vom gekreuzigten Christus überragten »Calvaire de Reims« – über Wilhelm, den König der Vandalen, und das daniederliegende Kaisertum (Abb. 35)¹⁵⁴ – jene nationale Heroin, die dem ›König von Bourges‹, Karl VII., durch den Kampf gegen die englischen Invasoren und die Befreiung des belagerten Orléans 1429 den Weg zur Weihe und Krönung in Reims geebnet hatte.¹⁵⁵ Großformatige Drucke zeigen Wilhelm II. in der Manier Goyas als *Le Bon Apôtre*, der seine Krallen im Namen der ›Zivilisation‹ und um der ›Humanität‹ willen nach der Kathedrale ausstreckt.¹⁵⁶ Andere Darstellungen geben ihn als Nero, der ihren Untergang im Flammenmeer besingt.

Auf die Entfaltung dieses ebenso vielförmigen wie vielschichtigen Imaginariums haben unterschiedliche Faktoren eingewirkt. Denn mit dem Brand von 1914 besetzte die Reimser Kathedrale das semantische Zentrum einer fundamentalen politisch-ideologischen Auseinandersetzung um romanische »civilisation« und germanische »Kultur«,¹⁵⁷ um »humanité« und »barbarie«, deren polare Spannungen

Reims devant l'opinion«, in: *La Bataille de la Marne, Septembre 1914*, Reims 1985, S. 57–88; Kiefer 1999; Lambourne 1999; Gaechtgens 2018, 54–133.

153 Alfred Baudrillart: *L'Âme de la France à Reims*, Paris: G. Beauchesne, 1914, S. 8: »L'ennemi avait voulu nous blesser au cœur [...]«.

154 André Robert: *Le Sacre*, 1914, Postkarte, 142 × 91 mm. – Die Kreuzigungsmetaphorik auch bei Noëlle Roger: »Le Calvaire de Reims«, in: *Revue hebdomadaire* 26 (24. Juni 1916), S. 517–529; René Druart: *La Passion de Reims*, Reims: Imprimerie coopérative, 1919; Landrieux 1919, S. 61: »[...] une immense croix de feu, la Croix de rédemption: le désastre, face au ciel, se muait en signe d'espérance!«

155 Das Imaginarium bei Gerd Krumeich: *Jeanne d'Arc in der Geschichte*, Sigmaringen 1989, bes. S. 216–219; Nora M. Heimann: *Joan of Arc in French Art and Culture (1700–1850)*, Aldershot 2005; Philippe Contamine/Olivier Bouzy u. a.: *Jeanne d'Arc: histoire et dictionnaire*, Paris 2012; speziell zum Bildgedächtnis um 1900 s. Béatrice Foulon (Hg.): *Jeanne d'Arc. Les tableaux de l'Histoire 1820–1920*, Paris 2003, S. 129–161 (Marie-Claude Coudert).

156 Maurice Neumont: *1914! Le Bon Apôtre*, 21. September 1914, Lithographie, Blattmaß: 510 × 330 mm, Beischrift: »Le Bon Apôtre! Et dire que les peuples ne veulent pas comprendre que c'est au nom de la civilisation et pour le bien de l'humanité que mes soldats les massacrent et incendient leurs villes.« – Weitere Beispiele für den Gebrauch der Judas-Metapher ›Bon Apôtre‹ bei Michael Jeismann: *Das Vaterland der Feinde*, Stuttgart 1992, S. 340f. mit Abb. 22.

157 Die pejorativen Konnotationen des Begriffes »Kultur« wurden in französischen Texten auch dadurch signalisiert, dass man seine deutsche Schreibweise beibehielt und so demonstrativ vom lateinischen »c« des Leitbegriffes »civilisation« unterschied; vgl. Émile Tap: *La »Kultur« germanique en 1914–1915. Les Atrocités allemandes en France et en Belgique. Stigmatisées par l'image, d'après documents*, Paris: Librairie de l'Estampe, 1915; Marius Vachon: *Les Villes martyres de France et de Belgique*, Paris: Payot et Cie, 1915, S. 7; das alliterierende Kompositum

Abb. 35 André Robert, *Le Sacre*. Postkarte, 1914



sich dem kollektiven Gedächtnis bereits mit dem Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 eingeschrieben hatten.¹⁵⁸ Dieses Kräftefeld prägte die Visualisierungen und Symbolisierungen von der plakativen Bildrhetorik der Propaganda bis hin zur restauratorisch motivierten Photodokumentation. Emblematisch verdichtet trat die

»Kultur-Krupp« auch in der Karikatur, s. *Mythes et réalités* 2001, S. 84, Abb. 4; zum Reimser Kontext und darüber hinaus s. Gaetgens 2018, S. 120–133; Olivier Agard/Barbara Beßlich (Hg.): *Krieg für die Kultur? Intellektuelle Legitimationsversuche des Ersten Weltkriegs in Deutschland und Frankreich (1914–1918)*, Berlin/Bern u. a. 2018.

158 Jeismann 1992, S. 299–373, zur Prägung dieser Polaritäten 1870/71 bes. S. 207–234; Reims im Kontext der komplexen französischen »atrocité«-Diskurse um »humanité« und »barbarie« bei John Horne/Alan Kramer: *German Atrocities, 1914. A History of Denial*, New Haven/London 2001, S. 217–221.

Kathedrale – vielfach in der Totalen und von Rauchschwaden umwölkt oder als zeichenhafte Abbeviatur in Gestalt ihrer Silhouette – überall dort in Erscheinung, wo sie als visuelles Zeugnis der gezielten deutschen »barbarie savante«¹⁵⁹ gegen den *patrimoine*, gegen das kulturelle Erbe der Nation ins Feld geführt wurde. Ihr Bild mobilisierte die öffentliche Meinung weltweit¹⁶⁰ auf eine Weise, die das von deutscher Seite in Anschlag gebrachte Argument, die Franzosen hätten entgegen der Haager Landkriegsordnung von 1899/1907 ein sakrales Gebäude zu militärischen Zwecken missbraucht, da auf seinen Türmen ein Beobachtungs- und Meldeposten installiert worden sei,¹⁶¹ in den Ruch kaltschnäuzigen Zynismus brachte. Nach der Bibliothek im belgischen Leuven¹⁶² war Reims zu einem Fanal des deutschen Kulturvandalismus geworden, seine Kathedrale zum Emblem französischer Identität.¹⁶³

Anklagen und Rechtfertigungen fanden ihre akademische Fortsetzung in einer von Émile Mâle entfachten Debatte um die mittelalterlichen Kulturleistungen Deutschlands und Frankreichs, in deren Zentrum die längst und einvernehmlich zugunsten Frankreichs entschiedene Frage nach den nationalen Ursprüngen der Gotik erneut aufgeworfen wurde.¹⁶⁴ Nie zuvor hatte der Ton freilich eine derart

159 Vachon 1915; Joseph Dassonville: *Pour relever les ruines*, Paris: Perrin, 1919, S. 249.

160 Exemplarisch Elizabeth Emery: »The Martyred Cathedral: American Attitudes toward Notre-Dame de Reims during the First World War«, in: Janet T. Marquardt/Alyce A. Jordan (Hg.): *Medieval Art and Architecture after the Middle Ages*, Newcastle 2009, S. 312–339.

161 Kriegsministerium (Hg.): *Die Beschießung der Kathedrale von Reims*, Berlin: Georg Reimer, 1915. – Den Weg der Gegenanklage schlugen Rapporte über den französischen Vandalismus ein: Otto Grautoff (Hg.): *Kunstverwaltung in Frankreich und Deutschland*, Bern: Drechsel, 1915; *Zerstörte Kunstdenkmäler an der Westfront. Das schonungslose Vorgehen der Engländer und Franzosen*, Berlin: Labisch, 1917; den Weg der Relativierung durch die Dokumentation deutscher Schutzmaßnahmen wählte Paul Clemen (Hg.): *Kunstschutz im Kriege. Berichte über den Zustand der Kunstdenkmäler auf den verschiedenen Kriegsschauplätzen und über die deutschen und österreichischen Maßnahmen zu ihrer Erhaltung, Rettung, Erforschung*, 2 Bde., Leipzig: Seemann, 1919. – Umfassend zu diesen Kontroversen Christina Kott: *Préserver l'art de l'ennemi? Le patrimoine artistique en Belgique et en France occupées, 1914–1918*, Bruxelles/Bern u. a. 2006; Jean-Charles Capronnier/Elsa Marguin-Hamon u. a. (Hg.): *Le Patrimoine dans la Grande Guerre* [= *In Situ. Revue des patrimoines* 23 (2014)]; Jean-Marc Hofman (Hg.): *1914–1918. Le patrimoine s'en va-t-en guerre*, Paris 2016; Gaechtens 2018, S. 180–216.

162 Wolfgang Schivelbusch: *Eine Ruine im Krieg der Geister. Die Bibliothek von Löwen, August 1914 bis Mai 1940*, Frankfurt a. M. 1993.

163 Zur besonderen politischen Semantik kriegsbeschädigter Kathedralen im historischen Überblick s. Xavier Boniface/Louise Dessavre-Audelin (Hg.): *Cathédrales en guerre XVI^e–XXI^e siècle*, Villeneuve-d'Ascq 2020.

164 Zur Geschichte dieser Frage Niehr 1999, bes. S. 57–63 und 215–224; zu ihrer Beantwortung in den vierziger und fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts auch Mario Kramp: *Heinrich Heines Kölner Dom. Die »armen Schelme vom Domverein« im Pariser Exil 1842–1848*, München/Berlin 2002, S. 90–95; die bereits zu Beginn des Jahrhunderts zugunsten Frankreichs entschiedene Kontroverse mit der englischen Gelehrtenwelt bei Simon Bradley: »The Englishness of Gothic«,

polemische Schärfe angenommen: »Les pages qui suivent«, so las man 1917 schon im »Avant-Propos« zu *L'Art allemand et l'art français du Moyen Âge*, »montreront que l'Allemagne n'a aucun titre à figurer dans la société des grandes nations créatrices, et que ce n'est pas elle mais la France qui a le droit de porter fièrement la cathédrale.«¹⁶⁵ Der diffamierende Klang solcher Invektiven hallte in der deutschen Gelehrtenwelt lange nach.¹⁶⁶ Er verlor sich erst, als nach dem nicht weniger lärmend inszenierten deutschen »Sonderweg« der Gotik, an dem bis 1945 festgehalten worden war,¹⁶⁷ das christliche »Abendland« einen paneuropäischen Ausweg bot und zum politisch unverfänglichen Leitbild erkoren wurde.¹⁶⁸

Zur selben Zeit, da an der Kathedrale ebenso umfassend wie minutiös photographische Schadensbilanzen erstellt wurden, die in vielerlei Gestalt den Weg in die Öffentlichkeit fanden,¹⁶⁹ hat auch Émile Mâle den nahsichtigen Blick mächtiger

in: *Architectural History* 45 (2002), S. 325–346; Rosemary Sweet: *Antiquaries. The Discovery of the Past in Eighteenth-Century Britain*, London/New York 2004, S. 260–265; zur Debatte im Reims-Kontext s. Gaechtgens 2018, S. 134–180.

- 165 Émile Mâle: *L'Art allemand et l'art français du Moyen Âge* [zuerst 1917], Paris: Colin, 41923, S. 1. Die Texte dieses Buches erschienen zunächst ab Juli 1916 in der *Revue de Paris*, nur das 1914 verfaßte Kapitel »La Cathédrale de Reims« war dort bereits im Dezember 1914 und erneut im Jahr darauf als Heft 10 der *Pages actuelles* veröffentlicht worden. In deutscher Übersetzung wurden sie seit 1916 in den *Monatsheften für Kunstwissenschaft* publiziert, nebst den Repliken sodann in Buchform als Émile Mâle: *Studien über die deutsche Kunst*, hg. mit Entgegnungen von Paul Clemen, Kurt Gerstenberg u. a. von Otto Grautoff, Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1917. – Zu Mâles Kriegsschriften neuerdings auch Gerhard Straehle: *Der Naumburger Meister in der deutschen Kunstgeschichte*, München 2009, S. 254–283; zu der in diesem Zusammenhang neu entfachten Kontroverse um den napoleonischen Kunstraub Bénédicte Savoy: *Patrimoine annexé. Les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*, 2 Bde., Paris 2003, Bd. 1, S. 293–307.
- 166 Nachdem die Verteidigungsstrategie des Aufrufs »An die Kulturwelt!« gescheitert war (Jürgen und Wolfgang von Ungern-Sternberg: *Der Aufruf »An die Kulturwelt!« Das Manifest der 93 und die Anfänge der Kriegspropaganda im Ersten Weltkrieg*, Stuttgart 1996), gab man sich auf kunsthistorischer Seite angriffsflustig und verwies in umgekehrter Richtung auf die Broschüre *L'Esprit de la Nouvelle Sorbonne* von 1911, mithin auf die Anfänge einer antirepublikanischen Polemik in Frankreich und auf die unter der Präsidentschaft Poincarés vollends enthemmte nationalistische Gelehrsamkeit, deren bedauernswertes Opfer Mâle geworden sei (»Schlußwort« von Otto Grautoff in Mâle 1917). – Zu diesem Pamphlet und seinem Kontext Wolf Lepenies: »Agathon und andere. Literatur und Soziologie in Frankreich um die Jahrhundertwende«, in: ders.: *Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft*, München 1985, S. 49–102.
- 167 Zur nationalistischen deutschen Revindikation Pierre Francastel: *L'histoire de l'art – instrument de la propagande germanique*, Paris 1945, bes. S. 30–47; Bushart 1990, S. 93–134 passim; Hans Belting: *Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe*, München 1992, S. 23–32.
- 168 Willibald Sauerländer: »Von den ›Sonderleistungen Deutscher Kunst‹ zur ›Ars Sacra‹ – Kunstgeschichte in Deutschland 1945–1950«, in: Walter H. Pehle/Peter Sillem (Hg.): *Wissenschaft im geteilten Deutschland*, Frankfurt a. M. 1992, S. 177–190 und 244–245; Belting 1992, S. 49–55.
- 169 Beispiele dieser Bildpublizistik sind Legion und reichen vom Leporelloalbum über die Broschüre bis zum Tafelwerk – vom Gebrauch der Aufnahmen in der illustrierten Presse ganz zu

denn je ins Spiel gebracht. Denn in der Absicht, den epigonalen, ja degenerierten Charakter deutscher Bildhauerkunst aufzuweisen, lenkte er die Aufmerksamkeit auf signifikante Details, die geeignet waren, die klassische Größe französischer Werke zu belegen: »Les statues des portails, avec leur suprême élégance, leur fin sourire sont la fleur d'une civilisation. Au XIII^e siècle, la Champagne est une Attique.«¹⁷⁰ In Deutschland freilich sei von alledem nichts mehr zu vernehmen, selbst dort nicht, wo in Reims geschulte Kräfte tätig waren, denn »un Allemand reste Allemand. [...] La Vierge de la Visitation de Reims, cette noble figure où respire encore la sérénité de l'art grec, est devenue à Bamberg une matrone herculéenne au sourire de négresse. Le sourire est l'écueil de l'Allemagne. À Bamberg, l'ange de l'Annonciation, qui veut sourire, grimace.«¹⁷¹ Ein unmissverständliches Urteil für den, der solche physiognomischen und pathognomischen Charakterisierungen mit Augen zu lesen wusste, die an Alphonse Bertillons anthropometrischer Registratur des Kriminellen oder an Jean Martin Charcots *Iconographie photographique de la Salpêtrière* geschult worden waren.¹⁷² Doch auch der populären Wahrnehmung blieb die Stoßrichtung dieser verbalen und visuellen Konstruktion des Pathologischen¹⁷³ nicht verborgen. Denn das Gegenbild zu den Fratzen krankhaften seelischen Ausdrucks stand – wohlinszeniert – jedermann vor Augen: In Gestalt jenes Engels aus dem Geleit des hl. Dionysius¹⁷⁴ am linken Reimser Westportal, der als *L'Ange au sourire* oder *Le Sourire de Reims* zu einer der berühmtesten Bildikonen

schweigen; vgl. exemplarisch Landrieux 1919; *Reims et les batailles pour Reims 1914–1918 (Guides illustrés Michelin des champs de bataille)*, Clermont-Ferrand: Michelin, 1919. – Zur Kommerzialisierung der Bilder und dem rasch einsetzenden Ruinentourismus Cochet 1993, S. 100 f. und 157–163; zu den Ausprägungen der »war cultures« im Zusammenhang Horne/Kramer 2001, S. 302–316.

170 Mâle [1917] ⁴1923, S. 222.

171 Ebd., S. 249.

172 Zu diesen einflussreichen »Schulen des Sehens« im späten 19. Jahrhundert s. Pierre Piazza (Hg.): *Aux origines de la police scientifique. Alphonse Bertillon, précurseur de la science du crime*, Paris 2011; Susanne Regener: *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, München 1999, hier zu Bertillon S. 131–167; Georges Didi-Huberman: *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris 1982.

173 Bis in die Wortwahl hinein ist Mâles Text vom Jargon des zeitgenössischen Hysterie-Diskurses durchtränkt – so wenn er zum Jüngsten Gericht des Bamberger Fürstenportals ausführt: »Les élus ne sourient pas, ils éclatent de rire. A Reims, les damnés marchent au supplice en enfermant leur douleur: à Bamberg, ils s'agitent, se convulsent, s'enlaidissent d'un rictus si accusé, qu'on ne sait s'il exprime la joie ou le désespoir.« Mâle [1917] ⁴1923, S. 249 f.

174 Die französische Forschung identifiziert die betreffende Statue traditionell als den Reimser Lokalheiligen Nikasius, während die deutschsprachige Literatur mit überzeugenden kostümkundlich-ikonographischen Argumenten für den hl. Dionysius plädiert – so beispielsweise Hamann-Mac Lean/Schüßler 1993–2008, Bd. 4, S. 122 f.

der Gotik in der Moderne aufgestiegen ist, hatte es sich dem Bildgedächtnis unauslöschlich eingeschrieben.¹⁷⁵

Im ›avant/après‹-Verfahren war das Bild dieses Engels aberhundertfach verbreitet worden, denn der Brand von 1914 hatte Kopf und erhobene Rechte bersten lassen.¹⁷⁶ An dieser wie an vielen anderen Statuen wurden die Schäden mit gleichsam mikroskopischem, an medizinischer Diagnostik geschultem Blick registriert, Abplatzungen des Steins und dessen Kalzinierung durch die starke Hitzeeinwirkung gleich den Symptomen einer Hautkrankheit photographisch dokumentiert (Abb. 36).¹⁷⁷ Damit nicht genug, wurden Aufnahmen in Umlauf gebracht, deren großflächige Retuschen die negative Ikonizität der Substanzverluste in gezielter Steigerung zur Geltung brachten (Abb. 37).¹⁷⁸ Solche Sichtbarmachungen erschienen zu einer Zeit, da die verschärfte Pressezensur jegliche Darstellung militärischer Operationen und französischer Kriegsoffer unterbunden hatte¹⁷⁹ und die Öffentlichkeit einzig Aufnahmen der verkohlten Leichen deutscher Patienten im Lazarett der Kathedrale zu Gesicht bekam,¹⁸⁰ zu einer Zeit auch, da das Bauwerk durch eine mystisch-religiöse

175 Frédéric Destremau: »L'Ange de la cathédrale de Reims ou ›Le sourire retrouvé‹«, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* 1998 (1999), S. 309–324; umfassend nun Harlaut 2008.

176 Insbesondere Pierre Antony-Thouret: *L'Ange brisé. L'Oiseau noir*, Paris: Delandre, 1915.

177 *Cathédrale de Reims*, in: Arsène Alexandre: *Les monuments français détruits par l'Allemagne*, Paris/Nancy: Berger-Levrault, 1918, Taf. 5, Seitenmaß: 281 × 217 mm. – Exemplarisch zum medizinischen Blick, seinen zeitgenössischen Praktiken und Visualisierungen, Albert Londe: *La Photographie médicale. Application aux sciences médicales et physiologiques*, Paris: Gauthier-Villars et fils, 1893. Zur Geschichte dieser Sichtweise Franz Ehring: *Hautkrankheiten. 5 Jahrhunderte wissenschaftlicher Illustration*, Stuttgart/New York 1989; Gunnar Schmidt: *Anamorphotische Körper. Medizinische Bilder vom Menschen im 19. Jahrhundert*, Köln/Weimar u. a. 2001; Monique Sicard/Robert Pujade u. a.: *À corps et à raison. Photographies médicales 1840–1920*, Paris 1995; zu ihren epistemischen Paradigmen grundlegend Lorraine Daston/Peter Galison: *Objektivität* [zuerst engl. 2007], Frankfurt a. M. 2007. In sprachliche Körper- und Krankheitsmetaphern fasst das Bild der Kathedrale beispielsweise Albert Londres in seinem Artikel »L'Agonie de la Basilique« in *Le Matin* vom 29. September 1914: »C'est un soldat que l'on aurait jugé de loin sur sa silhouette toujours haute, mais qui, une fois approché, ouvrant sa capote, vous montrerait sa poitrine déchirée. Les pierres se détachent d'elle. Une maladie la désagrège. Une horrible main l'a écorchée vive.«

178 *Statues du porche de gauche, ravagées par l'incendie, mais d'une tout autre façon*, in: Landrieux 1919, Taf. 95, Abb. 1, Bildmaß: 66 × 109 mm, hier zu Abb. 1–2: »Documents faux. Cartes postales truquées (1915).« – Mit solchen Bildretuschen ging eine journalistische Berichterstattung einher, die das Ausmaß der Schäden bis zum Totalverlust der Kathedrale steigerte; s. Harlaut 2008, S. 43 ff.

179 Fabrice d'Almeida/Christian Delporte: *Histoire des médias en France de la Grande Guerre à nos jours*, Paris 2003, S. 13–49; am Beispiel der Zeitschrift *L'Illustration* s. Jean-Noël Marchandiau: *L'Illustration 1843/1944. Vie et mort d'un journal*, Toulouse 1987, bes. S. 208 ff.; Joëlle Beurrier: »Voir ou ne pas voir la mort?«, in: *Voir, ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris 2001, S. 62–69.

180 Landrieux 1919, Taf. 10 (Photo J. Matot).



CATHÉDRALE DE REIMS

1. Sculptures de l'ébrasement d'un des portails de la façade avant la guerre.
 3. Sculptures de l'ébrasement d'un des portails de la façade, après le 19 septembre 1914.
 2 et 4. Détail du même portail montrant la mutilation des statues par le feu.
 5. Tête de la reine de Saba. — 6 et 7. L'ange dit le « Sourire de Reims », après réassemblage des fragments.
 (Clichés Monuments historiques.)

Abb. 36 Kathédrale de Reims, in: Arsène Alexandre, *Les monuments français détruits par l'Allemagne*, 1918, Taf. 5

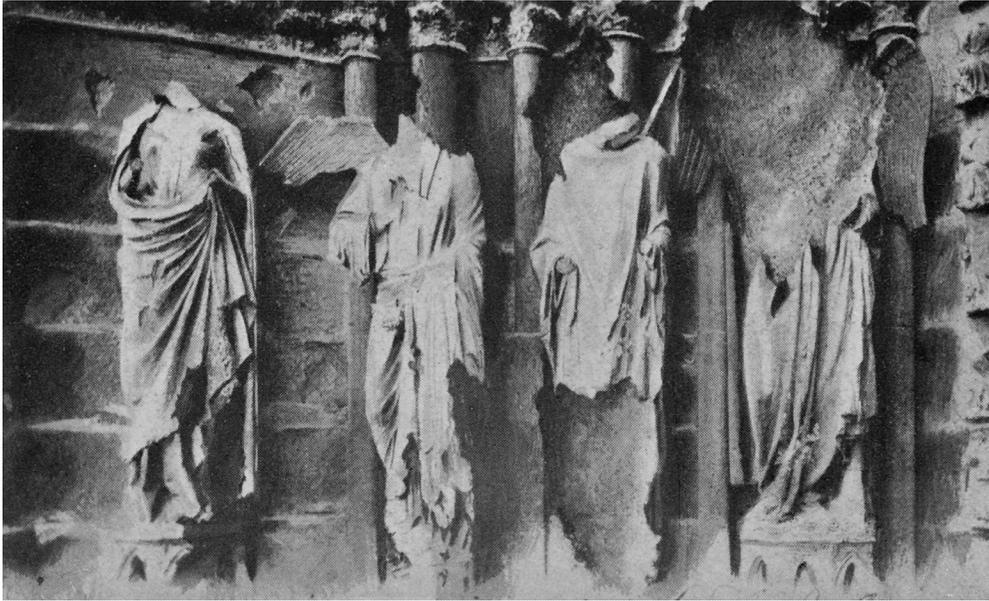


Abb. 37 *Statues du porche de gauche, ravagées par l'incendie, mais d'une tout autre façon,* in: Maurice Landrieux, *La Cathédrale de Reims. Un crime allemand*, 1919, Taf. 95

Körpermetaphorik personifiziert wurde und man ihm im Bild des Martyriums menschliche, ja heilige Gestalt verliehen hatte;¹⁸¹ und zu einer Zeit schließlich, da die französische Kriegspropaganda durch Berichte über deutsche Greuelthaten gegen die Zivilbevölkerung ein Feindbild konstruierte, in dessen Zentrum der Mythos der »abgehackten Kinderhände«¹⁸² leitmotivisch wiederkehrte.

In den Texten begegnen die Diskurse der Verstümmelung und die der Zerstörung in wechselseitiger Verschränkung, werden Menschen und Monumente, Greuel und Vandalismus im selben Atemzug genannt.¹⁸³ Um die Schäden an Bau- und Bildwerken

181 »Les pierres crieront!« als Kapitelüberschrift bei Vindex 1915, S. 61; die Beschreibung der Steine als »chair cuite« bei Vachon 1915, S. 69; »le bûcher de Reims«, auf dem man eine Heilige verbrannt habe, bei Georges Eyssautier: *La Cathédrale de Reims livrée aux flammes par les Allemands*, Marseille: Guiraud 1914, S. 3; die Identifizierung der Kathedrale mit ihrer Patronin schließlich bei Landrieux 1919, S. 126: »[...] que toucher à la Cathédrale, c'est toucher à Notre Dame et qu'outrager la Cathédrale, c'est outrager Notre-Dame.«

182 Zum narrativen Komplex der »deutschen Greuel« grundlegend Horne/Kramer 2001, S. 175–225, zum Leitmotiv der Verstümmelungen bes. S. 196–204.

183 So in der Protestnote der *Académie française* gegen die Beschießung der Reimser Kathedrale, wo es über die Deutschen heißt: »[...] les violeurs de la neutralité belge, les tueurs de femmes et d'enfants, les destructeurs sauvages des nobles monuments du passé [...]«; zitiert nach Vindex 1915, S. 48. – Beispiele für das Märtyrertum der Menschen wie der Orte bei Horne/Kramer

in Worte zu fassen, griff man auf die sprachlichen Bilder körperlicher Versehrtheit zurück,¹⁸⁴ während die photographischen Bilder beschädigter Statuen den Platz des Nicht-Darstellbaren einnahmen und mentale Vorstellungen von kriegerischer Gewalt gegen Leib und Leben stellvertretend visualisierten. Auf den Schlachtfeldern bellizistischer Semantisierung¹⁸⁵ sind die beschädigten Bildkörper der Reimser Skulptur zu Trägern von Körperbildern der Verstümmelung geworden.

Durch die vielförmigen und vielschichtigen Symbolisierungen, welche die deutsche Beschießung freigesetzt hatte, stieg die Kathedrale zu einem zentralen *lieu de mémoire* französischer Politik und Kultur im 20. Jahrhundert auf, der schließlich auch zum Kristallisationspunkt transatlantischer Allianzen wurde. 1919 inspizierte der amerikanische Präsident Woodrow Wilson Stadt und Kathedrale, im selben Jahr erhielt Reims das Kreuz der Ehrenlegion und man erwog, die Ruine von Notre-Dame – inmitten einer weitgehend entvölkerten Stadt –¹⁸⁶ als nationale Gedenkstätte, gar als »une vaste nécropole« für die Gebeine aller gefallenen Franzosen zu erhalten.¹⁸⁷ Eine Millionenspende John D. Rockefeller Juniors von 1924 ermöglichte indes ihre rasche, mit den Inaugurationsfeierlichkeiten¹⁸⁸ des Jahres 1938 abgeschlossene Wiederherstellung.¹⁸⁹

2001, S. 302–316, für diese Verschränkung auch in der Wahrnehmung durch die internationale Öffentlichkeit ebd., S. 249–261.

- 184 Londres 1914; nach Mâle [1917] ⁴1923, S. 221, seien in Reims die Apostel und Heiligen unter den Kanonen der Barbaren »mutilés comme des soldats!«; der Berichterstatter der *National Weekly*, E. Achmead Bartlett, schreibt am 31. September 1914 (nach Kriegsministerium 1915, S. 11): »Of the unique carved figures on the bases of the two towers inside Notre Dame, which no other cathedral possesses, little remains except a mass of charred and blackened stone on the floor and the mumified outlines of some of the upper figures, which looked, when I was there, exactly like the bodies of the burnt German wounded lying a few Yards away.«
- 185 Zu diesen im Überblick Jeismann 1992, S. 299–373; Jean-Jacques Becker (Hg.): *Guerre et cultures 1914–1918*, Paris 1994; Horne/Kramer 2001.
- 186 *Reims au lendemain de la guerre, la cathédrale mutilée, la ville dévastée. Un portefeuille contenant 138 vues reproduites par l'héliogravure. D'après les notes et les clichés de M. Pierre Antony-Thouret*, Paris: Budry, 1928. – Mehr als die Hälfte des städtischen Baubestandes war nach 1918 völlig zerstört, der Rest mehr oder weniger stark beschädigt; dazu wie vor allem zum umfassenden Wiederaufbau auch durch amerikanische Spenden Olivier Rigaud/Marc Bédarida: *Reims. Reconstruction 1920–1930*, Reims 1988.
- 187 Der Vorschlag, Notre-Dame als Nekropole zu nutzen, bei Louis Demaison: *Académie de Reims. Séance tenue à Paris le 2 juin 1916. Allocution*, Reims: L. Michaud, 1916, S. 6; die *Société française d'Archéologie* schlug (nach Vindex 1915, S. 56) vor, »que la statuaire mutilée par les éclats d'obus et noircie par le feu ne soit pas restaurée pour laisser des témoins perpétuels du crime germanique accompli le 19 septembre 1914.«
- 188 *Inauguration officielle de la cathédrale de Reims. Fêtes et cérémonies des 9 et 10 juillet 1938*, Reims: Comité d'organisation de l'inauguration de la cathédrale de Reims, 1939.
- 189 Zum amerikanischen Engagement Cochet 1993, S. 157–163; ders./Marie-Claude Genet-Delacroix u. a. (Hg.): *Les Américains et la France, 1917–1947*, Paris 1999; speziell zur Wiederherstellung von

Von den einschneidenden Kriegszerstörungen und den nicht weniger durchgreifenden Restaurierungen gingen wesentliche Impulse zur minutiösen Erfassung des Bauwerks und seiner Skulpturen im gegenwärtigen Zustand wie auch zur Erschließung unpublizierter Bilddokumente der Vorkriegszeit aus. Unter diesen doppelten Vorzeichen von Aktualität und Retrospektion wurde die Bildgeschichte von Notre-Dame, wurde ihr Repräsentationsstil nachhaltig geprägt, denn die visuelle Aneignung des Monuments schlug nun publikumswirksam den namentlich im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts von der archivierenden Denkmalinventarisierung vorgezeichneten Weg einer photographischen Visualisierung mittelalterlicher Bau- und Bildwerke ein. Dabei hat sie in Gestalt detailreicher Dokumentationen nicht nur das epistemische Paradigma der objektivierenden Beobachtung,¹⁹⁰ von dem auch die photographische Erfassung getragen und vorangetrieben wurde,¹⁹¹ umfassend zur Geltung gebracht, sondern im charakteristischen Wechselspiel von Visualisierung und Imagination¹⁹² zugleich die Entstehung und Verbreitung von Bildikonen wie dem *Sourire de Reims* befördert, wenn nicht erst eigentlich möglich gemacht.

Objektivismus und photographische Erfassung

Den in der Bildgeschichte von Notre-Dame vergleichsweise spät sich abzeichnenden Wendepunkt markiert ein die Kathedrale in annähernd 500 Einzelaufnahmen erfassendes Tafelwerk, das der Reimser Historiker Charles Henri Jadart unter Mitwirkung von Louis Demaison, einem an der *École des chartes* ausgebildeten Archivar und Mittelalterarchäologen, in den Jahren 1899–1902 publizierte.¹⁹³ Unmissverständlich finden sich in Jadarts »Avant-Propos« der mediengeschichtliche Standort

Notre-Dame Yann Harlaut: »Réparation des monuments culturels dans l'entre-deux-guerres. Le cas de la cathédrale de Reims (1914–1938)«, in: Jean-Claude Delorme/Marie-Claude Genet-Delacroix u. a. (Hg.): *Historicisme et modernité du patrimoine européen*, Paris 2007, S. 61–72; Hervé Chabaud: »Les grandes heures du XX^e siècle«, in: Jordan 2010, S. 480–493, hier S. 480–485; Gaechtgens 2018, S. 217–267.

190 Daston/Galison 2007; Anja Zimmermann: *Ästhetik der Objektivität*, Bielefeld 2009.

191 Zum Vorrang epistemischer Paradigmen, nach denen auch die Photographie ihre medien-spezifischen Möglichkeiten selektiv ausgerichtet hat, Carqué 2006[a], S. 290 ff.

192 Dazu Bernd Carqué: »Sichtbarkeiten des Mittelalters«, in: ders./Daniela Mondini u. a. (Hg.): *Visualisierung und Imagination*, 2 Teilbde., Göttingen 2006, S. 11–50.

193 Charles Henri Jadart/Louis Demaison: *Album de la Cathédrale de Reims. Recueil de trois cents planches en phototypie. Représentant environ 500 sujets de la Cathédrale de Reims, étudiée dans son ensemble et ses détails*, Reims: Ponsin-Druart, 1899–1902, darin (S. 1–62) Louis Demaison: »Notice historique sur la Cathédrale de Reims«.

und der damit einhergehende Erkenntnisanspruch fixiert.¹⁹⁴ Zwar seien ältere Bildzeugnisse von Nicolas de Son über die Brüder Gentillastre bis zu Henri-Eugène Leblan durchaus geeignet, historische Veränderungen der Werkgestalt zu belegen. Auch die »vues pittoresques« bei Nicolas Chapuy oder in den *Voyages pittoresques et romantiques* des Barons Taylor böten entsprechenden Aufschluss. Doch vor allem die Photographie – »l'art nouveau« – habe »une mission urgente à remplir pour le monument lui-même«, denn sie verzichte auf jegliche »effets d'esthétique pure, afin de donner l'object lui-même sous son vrai jour.« Dank der zu Restaurierungszwecken errichteten Gerüste seien dem Photographen Abel Lajoie seit 1892 verdienstvolle, in ihrer Ausführlichkeit und Objektnähe inkommensurable Aufnahmen gelungen: »L'investigation du monument a été aussi complète que possible [...]. Jamais l'objectif ne se dressera plus en face de telle statue ou de tel détail invisible du bas [...].« Erst dadurch sei es nun möglich, »d'offrir un travail aussi parfait que possible au point de vue documentaire.«

In dieser nachdrücklichen Fokussierung auf das Monument an sich wie auf die dokumentarische Perfektion seiner bildlichen Aneignung kommt eine epistemische Haltung zum Ausdruck, die im Zuge der bildungspolitischen Reformbestrebungen nach der Niederlage von 1871 mit aller institutionellen Macht zum wissenschaftlichen Leitbild der Dritten Republik erhoben worden war. Im Kreis der historischen Disziplinen wurde sie federführend von der geschichtswissenschaftlichen »école méthodique« verfochten, die sich wesentlich über einen radikalen Objektivismus und dessen positivistisches Erkenntnisideal definierte.¹⁹⁵ Daher verwundert es nicht, dass annähernd zur selben Zeit mit Georges Durand ebenfalls ein Historiker seine Baumonographie der Kathedrale von Amiens mit einem opulenten heliographischen Abbildungsapparat ausgestattet hat.¹⁹⁶

Mit Jadart und Demaison wusste sich Durand einig in der Kritik an den idealtypischen und infolgedessen ahistorischen Rekonstruktionen durch Architekten wie Viollet-le-Duc, gegen die er die minutiöse empirische und archivalische Faktensicherung in Anschlag brachte. Dem wissenschaftlichen Credo einer wechselseitigen Verschränkung von intensivem Quellenstudium und bauarchäologischer Befundanalyse entsprach Durand mit einer umfassenden historisch-kritischen Darstellung, der die Tafeln veranschaulichend folgen, während es Demaison und Jadart bei einer

194 Der im Folgenden zitierte »Avant-Propos« Jadarts ist Teil des vier unpaginierte Seiten umfassenden *Prospectus*.

195 Siehe dazu unten in Kapitel 2 den Abschnitt »Die Aktualität des Mittelalters: Froissart im Licht der Niederlage« mit der einschlägigen Literatur in den Anm. 581–582 und 586–592.

196 Georges Durand: *Monographie de l'église Notre-Dame, cathédrale d'Amiens*, 2 Bde. und *Atlas* in 2 Bde., Amiens: Yvert et Tellier, Paris: A. Picard et fils, 1901–1903. – Krause/Niehr 2005, Kat.-Nr. 47 (Klaus Niehr).

relativ knappen »Notice historique« bewenden ließen, dafür aber ein das Gebäude und seine Skulpturen erstmals systematisch erschließendes Bildkompendium vorlegten. Mit diesem über 300 Tafeln sich erstreckenden ›Zoom-in‹ von den »vues d'ensemble« bis zu den »détails« war jedes bis dahin vorstellbare Maß an Ausführlichkeit mit einem Mal überschritten, denn seit den Bildfolgen großen Formats in Chapuys *Cathédrales françaises* und vor allem in den *Voyages pittoresques et romantiques* hatten nur noch anspruchslose Darstellungen den publizistischen Weg in die Öffentlichkeit gefunden. So begnügten sich Prosper Tarbé (1852) und Charles Cerf (1862) mit denselben Stahl- und Holzstichen, die Amédée Varin nach den Zeichnungen des Architekten Auguste Reimbeau angefertigt hatte, um ihre Abhandlungen mit wenigen Tafeln und sporadisch eingestreuten Textabbildungen zu illustrieren.¹⁹⁷

Bis zur Zäsur von 1914 sollte das Tafelwerk von Jadart und Demaison ein unerreichter Solitär unter den Monographien zur Reimser Kathedrale bleiben. Denn erst mit den Kriegseignissen haben sich Angebot und Nachfrage auf dem Markt der Bilder schlagartig verändert. Das Bedürfnis nach unverzüglicher visueller Information über das Ausmaß der Schäden und der immense propagandistische Nutzen von Bildzeugnissen der Zerstörung brachten photographische Aufnahmen in großer Zahl hervor, die ihr Publikum zeitnah über die illustrierte Presse, agitatorische Flugblätter, Broschüren und Postkarten oder über Ausstellungen erreichten, die Bilddokumentationen und Statuenfragmente zusammenführten.¹⁹⁸ Aus den reichen Erträgen dieser tagesaktuellen photographischen Befundicherung und Beweisaufnahme rührten nicht nur die massenmedial verbreiteten Bilder her, sondern auch jene illustrierten Schadensbilanzen, die nach dem Ende des Krieges in rascher Folge erschienen.¹⁹⁹

Die schockierenden Verlusterfahrungen hatten außerdem zur Folge, dass das bislang überwiegend bloß archivierte Bildgedächtnis der Vorkriegszeit nun auch verstärkt publizistisch genutzt wurde, indem man zur Vergegenwärtigung der Kathedrale auf die Arbeiten eines Joseph Trompette²⁰⁰ und François Rothier²⁰¹, auf die

197 Prosper Tarbé: *Notre-Dame de Reims* [zuerst 1845], 2^e édition revue et augmentée, Reims: Quentin-Dailly, 1852; Charles Cerf: *Histoire et description de Notre-Dame de Reims*, 2 Bde., Reims: P. Dubois, 1861.

198 Zu der 1915 einsetzenden Ausstellungstätigkeit Michela Passini: »L'Exposition des Trésors de Reims. Parigi, Musée de l'Orangerie, 1938«, in: Enrico Castelnuovo/Alessio Monciatti (Hg.): *Medioevol Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, Pisa 2008, S. 169–186, hier S. 178–186.

199 Beispielsweise Alexandre 1918; *Reims et les batailles pour Reims 1919*; Landrieux 1919; Pierre Antony-Thouret: *Pour qui n'a pas vu Reims au sortir de l'étreinte allemande, octobre 1918. La cathédrale, la ville*, Reims: Antony-Thouret, 1920; *Reims au lendemain de la guerre 1928*.

200 Charles Cerf: *Cathédrale de Reims. Guide du visiteur et catalogue des photographies prises sur le monument par M. Trompette, photographe à Reims*, Reims: N. Monce, 1889. – Decrock 2001, S. 65 f.

201 Decrock 2001, S. 66 f.

Bestände der von Jacques Doucet seit 1908 aufgebauten *Bibliothèque d'art et d'archéologie*²⁰² oder auf die Dokumentationskampagnen der *Commission des Monuments historiques*²⁰³ zurückgriff. Den Anfang machte 1915 der Maler und Kunstsammler Étienne Moreau-Nélaton, der aus diesem Fundus knapp 150 Aufnahmen auswählte, denen er abschließend auf acht Tafeln aktuelle Schadensbilder gegenüberstellte.²⁰⁴ Mit Paul Vitry folgte ihm der Konservator der Skulpturensammlung des Louvre, der die Kathedrale 1915–1919 als »véritable sanctuaire national et chef-d'œuvre d'architecture française« auf 225 monumentalen Großfolio-Tafeln zur Darstellung brachte und die Folgen der deutschen »attentats« auf das Bauwerk im Textteil mittels der Aufnahmen von Pierre Antony-Thouret demonstrierte.²⁰⁵

Im ikonischen Wechselspiel von Rückschau und Gegenwartsnähe (Abb. 36) vermochte sich ein Repräsentationsstil publikumswirksam durchzusetzen, unter dessen sachlich-präziser Blickregie die Objekte überwiegend in Halbtotalen oder Nahaufnahmen, in bildparalleler Ausrichtung sowie in gleichmäßiger Schärfe und Ausleuchtung zur Anschauung kamen. Zwar kennzeichnet dieser Stil vor allem die photographische Erfassung im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts, doch ist er nicht erst in diesem Bildmedium entstanden und ebensowenig erst durch das objektivistisch radikalisierte Wissenschaftsverständnis der Dritten Republik geformt worden. Vielmehr handelt es sich um eine Darstellungsoption, die in den Jahren 1843–1847 schon Adrien Dauzats gewählt hatte, um – neben der betont subjektiven, standortgebundenen Perspektive auf das Westmassiv (Abb. 29) – im Fall der Gewändestatuen auch einen Blickwinkel einzunehmen, der von den Wahrnehmungsbedingungen vor Ort abstrahiert, indem er die weit über mannshohe Sockelszone der Portale überwindet und den Betrachter ungefähr auf Kniehöhe frontal an die Figuren heranführt (Abb. 38).²⁰⁶ Dem Bestreben, die Statuen in gleichförmiger Überschaubarkeit zu präsentieren, wurde selbst das im Rücken der Dionysius-Gruppe trichterförmig sich

202 Bernard Comment/François Chapon: *Doucet de fonds en combles. Trésors d'une bibliothèque d'art*, Paris 2004.

203 Jules Roussel/Camille Enlart: *Catalogue illustré des Clichés Photographiques des Archives de la Commission des Monuments Historiques*, Paris: Neurdein Frères, s. a. [um 1908], zu Notre-Dame hier S. 254 ff. – Paul Ratouis de Limay: »Les archives photographiques des Beaux-Arts«, in: *Centenaire du Service des Monuments historiques et de la Société française d'Archéologie*, 2 Bde., Paris 1935, hier Bd. 1, S. 287–299; zu den Anfängen der photographischen Dokumentation Anne de Mondenard: *La Mission héliographique. Cinq photographes parcourent la France en 1851*, Paris 2002.

204 Étienne Moreau-Nélaton: *La Cathédrale de Reims*, Paris: Librairie centrale des Beaux-Arts, 1915.

205 Paul Vitry: *La Cathédrale de Reims. Architecture et sculpture*, 2 Bde., Paris: Librairie centrale des Beaux-Arts, 1915–1919.

206 Adrien Dauzats: *Notre Dame de Rheims, porche Nord, figures de la paroi gauche*, in: Nodier/Taylor 1820–1878, *Champagne* (1844–1857), Bd. 1, ungezählte Taf., Bildmaß: 290 × 410 mm.

verengende Gewände unterworfen, das hier entgegen seiner faktischen Ausrichtung mit der am Strebepfeiler gerade ansetzenden Laibung in einer Ebene gezeigt wird. Den von Dauzats eingeführten Blickwinkeln und Bildausschnitten ist wenig später Henri Le Secq gefolgt, als er 1851 im Rahmen der von der *Commission des Monuments historiques* beauftragten *Mission héliographique* den Nordosten Frankreichs bereiste, um dort auch die Reimser Kathedrale aufzunehmen.²⁰⁷ Mit den dabei entstandenen Kalotypien begründete er eine bis um 1900 nahezu unverändert fortbestehende Motivtradition photographischer Erfassung (Abb. 39).²⁰⁸

Neu gegenüber den druckgraphischen Vorläufern war freilich, dass Le Secq nicht nur – wie vor ihm erstmals Dauzats – nahsichtig die Statuenreihen einzelner Gewände in den Blick genommen hat, sondern auch über integrale Gruppen wie die Verkündigung, Heimsuchung oder Darbringung bis zur Einzelfigur vorgedrungen ist. In der monographischen Literatur zur Reimser Kathedrale vermochten sich solche Nahaufnahmen jedoch zunächst nicht zu etablieren. Selbst das umfassende Tafelwerk von Jadart und Demaison bietet dem Beschauer noch keine separat dokumentierten Gewändefiguren, geschweige denn Detailausschnitte – lediglich die Konsolplastik ist in eng gefassten Ansichten festgehalten. Das Einsatzgebiet der Nahsicht blieb vorerst hauptsächlich auf die morphologische Klassifizierung beschränkt, die im Zuge der stetig weiter ausgreifenden Denkmalinventarisierung²⁰⁹ zu einer Herausforderung an das von der nationalen Mittelalterarchäologie favorisierte System der »écoles« geworden war. Denn mit wachsender Objektkenntnis musste die seit den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts maßgeblich von Arcisse de Caumont, dem Gründer der *Société des Antiquaires de Normandie* (1824) und Mitbegründer der *Société française d'Archéologie* (1834), für die Architektur der Romanik entwickelte »géographie des styles« beständig verfeinert und überdies anderen Epochen und Gattungen angepasst werden, um den distinktiven Belangen einer positivistischen Merkmalwissenschaft weiterhin genügen zu können.²¹⁰

207 Zum Œuvre Eugénia Parry Janis/Josiane Sartre: *Henri Le Secq. Photographe de 1850 à 1860. Catalogue raisonné de la Collection de la Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris*, Paris 1986; speziell zum Anteil an der *Mission héliographique* Mondenard 2002, S. 118–149 und Kat.-Nr. 121–122 (S. 259–283); zu dieser s. unten Anm. 147. Enge Übereinstimmungen finden sich insbesondere zu den Lithographien Nr. 318, 319, 321, 335 und 336 (nach den Katalognummern bei Foucart 1990).

208 [Cliché Doucet] *Ébrasement de gauche du portail nord. Façade occidentale*, in: Moreau-Nélaton 1915, Taf. 48, Bildmaß: 129 × 180 mm. – Die Aufnahme entspricht (bei etwas tieferem Augpunkt und stärkerem Beschnitt) Janis/Sartre 1986, Kat.-Nr. 79.

209 Zu dieser nun umfassend Matthias Noell: *Wider das Verschwinden der Dinge. Die Erfindung des Denkmalinventars*, Berlin 2020.

210 Grundlegend zur Methodik Willibald Sauerländer: »Die Geographie der Stile«, in: Hermann Fillitz/Martina Pippal (Hg.): *Akten des XXV. internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Bd. 3:



Abb. 38 Adrien Dauzats, *Notre Dame de Reims, porche Nord, figures de la paroi gauche*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Champagne*, 1844–1857

Für die *Commission des Monuments historiques* und die *Direction des Cultes* hat unter solchen Prämissen der Photograph Séraphin-Médéric Mieusement in den siebziger und achtziger Jahren über 6.000 um höchste Präzision und Objektivität bemühte Aufnahmen angefertigt.²¹¹ Noch im Jahr ihrer Erstausgabe erlebte eine Auswahl zur *Sculpture française au Moyen Age et à la Renaissance*, die Anatole de Baudot

Probleme und Methoden der Klassifizierung, Wien/Köln u. a. 1985, S. 27–35; Christian Freigang: »Arcisse de Caumont (1802–1873) und Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814–1879)«, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Klassiker der Kunstgeschichte*, Bd. 1, München 2007, S. 76–91; Henrik Karge: »System und Entwicklung. Die Taxonomien der Architekturgeschichte und ihre naturwissenschaftlichen Parallelen in der Mitte des 19. Jahrhunderts«, in: Wolfgang Cortjaens/Karsten Heck (Hg.): *Stil-Linien diagrammatischer Kunstgeschichte*, Berlin/München 2014, S. 34–51; s. außerdem Jean Hubert: »Archéologie médiévale«, in: Charles Samaran (Hg.): *L'Histoire et ses méthodes*, Paris 1961, S. 275–328 und 1226–1241, hier S. 293–306; Françoise Bercé: »Arcisse de Caumont et les sociétés savantes«, in: Nora [1984–1992] 1997, S. 1545–1573; Vincent Juhel (Hg.): *Arcisse de Caumont (1801–1873)*, Caen 2004; Astrit Schmidt-Burkhardt: *Stammbäume der Kunst*, Berlin 2005, S. 65–81; speziell zur Inventarisierung Léon 1951, S. 107–124.

211 *Monuments historiques, cathédrales de France et Musée de sculpture comparée (Palais du Trocadéro). Catalogue des photographies [...] par Mieusement*, 3 Bde., Paris: D. Nouricel, 1886. – Françoise Bercé/Sylvie Cohen: *Mieusement, cathédrales de France*, Paris 1988; Farid Abdelouahab/Bruno Guignard (Hg.): *Regards objectifs. Mieusement et Lesueur, photographes à Blois*, Paris 2000.

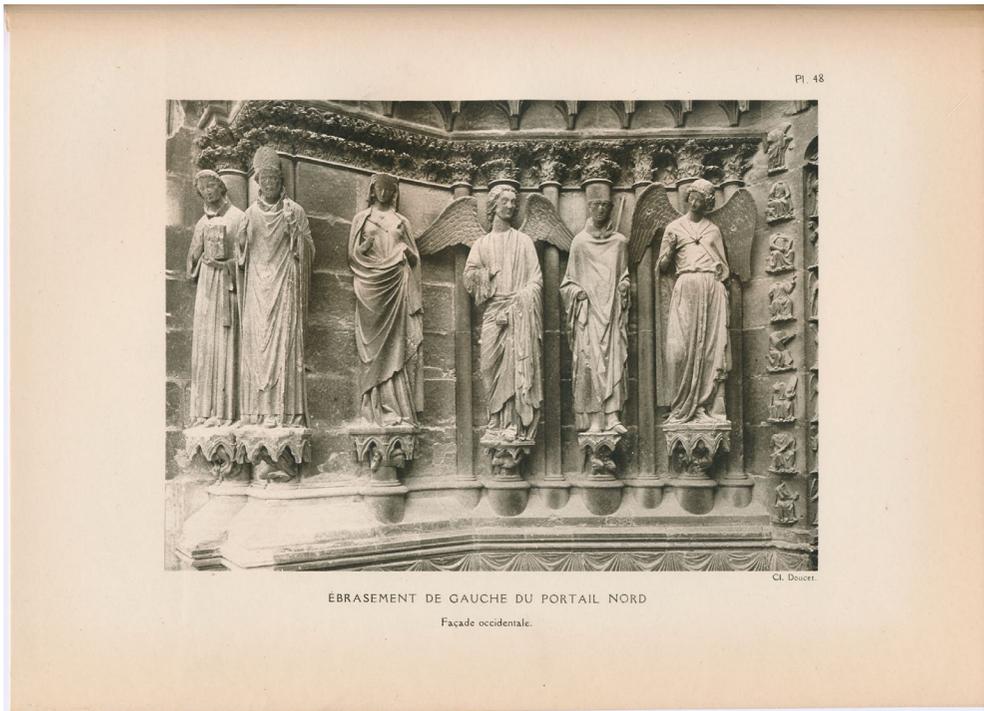


Abb. 39 [Cliché Doucet] *Ébrasement de gauche du portail nord. Façade occidentale*, in: Étienne Moreau-Nélaton, *La Cathédrale de Reims*, 1915, Taf. 48

als *Inspecteur général des édifices diocésains* und Mitglied der *Commission* 1884 zusammengestellt hatte, eine zweite Auflage.²¹² Beispielhaft gibt dieser Umstand die Nachfrage zu erkennen, mit der auch eine knapp 400 Einzelaufnahmen umfassende Publikation im Großfolio-Format rechnen konnte, sobald sie durch die minutiöse Dokumentation selbst unscheinbarster Belegstücke der Bauornamentik dem epistemischen Habitus einer Mittelalterarchäologie entsprach, die in ihrem szientistischen Selbstverständnis dem Exaktheitsideal der empirischen Naturwissenschaften nachzueifern suchte.

Die Resonanz dieses aufwendigen Tafelwerks rührte freilich auch von den Wechselbeziehungen her, welche die darin gepflegte Bildsprache zu den Formen musealer Objektpräsentation unterhielt. Denn nicht alle Motive hatte Mieuxement vor Ort aufgenommen. Stattdessen geben etwa seine Nahaufnahmen der Reimser Skulptur

²¹² Anatole de Baudot: *La Sculpture française au Moyen Age et à la Renaissance. Comprenant environ 400 motifs photographiés par Mieuxement, Deuxième édition*, Paris: Librairie centrale d'Architecture, Fossez et C^{ie}, 1884. – Zur Person Leniaud 1993, S. 119 ff., 612 ff. und passim.

jene Abformungen wieder, die dem Publikum des 1882 eröffneten *Musée de sculpture comparée*²¹³ in Paris vor Augen standen – so die im Teilabguss als Bruststücke gegenwärtigen Figuren Josephs und der Magd Mariens aus der Darbringungsgruppe am linken Gewände des mittleren Westportals.²¹⁴ Nach dem von Viollet-le-Ducersonnenen Konzept einer Materialordnung, deren chronologischem Gerüst der »siècles« die Binnengliederung regionaler »écoles« einbeschrieben war, konnten im Palais du Trocadéro Proben nationaler Bildhauerkunst vornehmlich des 12. bis 18. Jahrhunderts gleichsam unter Laborbedingungen beobachtet und in Gestalt des vergleichenden Sehens²¹⁵ dem zentralen Untersuchungsverfahren der morphologischen Klassifizierung unterzogen werden. Wesentlich bestimmt wurde die museale Objektwahrnehmung von einer Nahsicht, die namentlich im Fall der Teilabgüsse sogar den Blickkontakt auf Augenhöhe hergestellt und damit die originären Rezeptionsbedingungen gänzlich ausgeblendet hat (Abb. 40).²¹⁶ Weiter vorangetrieben wurde die visuelle Konstruktion dieser Sichtweise schließlich von der photographischen Erfassung der Exponate, deren strenge Frontalität die auch in den Ausstellungsräumen unvermeidbare Untersicht etwa zu den erhöht angebrachten Komplettabgüssen ausgewählter Gewändestatuen unterdrückt hat.²¹⁷

-
- 213 Paul Deschamps: »Le Musée de sculpture comparée«, in: *Centenaire 1935*, Bd. 1, S. 381–410; *Le Musée de sculpture comparée. Naissance de l'histoire de l'art moderne*, Paris 2001; Françoise Bercé: »Le Musée de sculpture comparée. De Viollet-le-Duc à Enlart«, in: Léon Pressouyre (Hg.): *Le Musée des Monuments français*, Paris 2007, S. 57–89 und 186–189; Susanne Mersmann: *Die Museen des Trocadéro. Viollet-le-Duc und der Kanondiskurs im Paris des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2012; Julie Beauzac: »L'histoire matérielle des moulages du musée de Sculpture comparée (1897–1927)«, in: *In Situ* 28 (2016), URL: <https://doi.org/10.4000/insitu.12670>.
- 214 Baudot 1884, Taf. XXXI (Bildmaß: 227 × 168 mm) und XXX (Bildmaß: 232 × 189 mm). – Zu den Reimser Werken im Palais du Trocadéro Jean-Marc Hofman/Elodie Guilhem: »Die Abgüsse nach Skulpturen der Kathedrale Notre-Dame in Reims in den Sammlungen des Musée des Monuments français«, in: Krohm/Kunde 2011, Bd. 1, S. 406–413.
- 215 Umfassend zur Historiographie und Methodologie dieses Verfahrens Lena Bader/Martin Gaier u. a. (Hg.): *Vergleichendes Sehen*, München 2010; Matthias Bruhn/Gerhard Scholtz (Hg.): *Der vergleichende Blick. Formanalyse in Natur- und Kulturwissenschaften*, Berlin 2017; Johannes Grave/Joris Corin Heyder u. a. (Hg.): *Sehen als Vergleichen*, Bielefeld 2020.
- 216 Michel Berthaud: *Cathédrale de Reims (Marne). Bustes de figures adossées au soubassement de la façade occidentale*, in: Frantz Marcou: *Album du Musée de sculpture comparée (Palais du Trocadéro)*, 5 Tle., Paris: Ch. Massin, Bruxelles: A. Louis de Meuleneere, 1897, hier 2^{ième} série: XIII^e siècle, Taf. 44 rechts, Bildmaß: 249 × 184 mm.
- 217 Neben den Aufnahmen Mieusements in Baudot 1884 vgl. insbesondere Marcou 1897. – Zum Bildarchiv des *Musée de sculpture comparée* s. auch Anne de Mondenard/Gilles Genty (Hg.): *Photographier l'architecture, 1851–1920. Collection du musée des Monuments français*, Paris 1994; Axel Christoph Gamp: »Plaster Casts and Postcards: the postcard edition of the Musée de Sculpture Comparée at Paris«, in: Rune Frederiksen/Eckart Marchand (Hg.): *Plaster Casts*, Berlin/Boston 2010, S. 501–517; Christine Lancestremère/Emmanuelle Polack: »La photographie au musée de Sculpture comparée«, in: *Revue de l'art* 181 (2013), S. 63–69.

An der Prägung entsprechender Sehgewohnheiten waren demnach die vor Ort geschaffenen Abbildungen der Objekte, plastische Abformungen in musealer Präsentation und deren photographische Wiedergaben in wechselseitiger Verschränkung beteiligt.²¹⁸ Die dabei vollzogene intermediale Angleichung der Repräsentationsstile hatte zur Folge, dass sich die unter strikter Vermeidung standortbedingter Faktoren eingenommene Betrachterperspektive als ein weithin gültiger Standard etablierte, der die Objekte unterschiedslos in idealer Frontalität und Unmittelbarkeit zur Anschauung brachte. Zugleich verhalfen die Praktiken des Teilabgusses und der Detailaufnahme ausgewählten Einzelmotiven zu einer nie dagewesenen visuellen Präsenz, die im Fall der Reimser Kathedrale durch gattungsgeschichtlich klassifizierende Werke vorbereitet worden war, mit der politisch-kulturellen Zäsur von 1914 dann aber ins Zentrum auch der monographischen Literatur rückte und dort eine gezielte Steigerung erfuhr. Denn mit der photographischen Spurensicherung an den Tatorten deutscher »atrocités« (Abb. 36) wurde die Nahsicht der ikonischen Agitation dienstbar gemacht und hat im Wechselspiel mit der erstmaligen publizistischen Nutzung entsprechender Vorkriegsaufnahmen Sinnbilder wie den *Sourire de Reims* (Abb. 41)²¹⁹ geformt.²²⁰

Mit der rapide steigenden Zahl veröffentlichter Detailaufnahmen erhielt außerdem das epistemische Ideal des »allsehenden Auges« neuen Auftrieb, das von Jadart und Demaison bereits 1899 annonciert und mit annähernd 500 Abbildungen in

218 Exemplarisch hierfür stehen Paul Vitry/Gaston Brière: *Documents de Sculpture Française du Moyen Age. Recueil de 140 planches contenant 940 documents de statuaire et de décoration*, Paris: D.-A. Longuet, 1904; die von Dauzats entwickelte »museale« Betrachterperspektive auf die Statuenreihen einzelner Gewände wird auf Taf. LXIV, die von Le Secq eingeführte Praxis der Bildausschnitte auf Taf. LXV umgesetzt; Taf. LXVI/2 zeigt das von der Magd Mariens abgeformte Brustbild im *Musée de sculpture comparée* entsprechend seiner Präsentation auf Augenhöhe; Taf. LXVI/3 rückt den Abguss des *Ange au Sourire* in idealer Frontalität ins Bild.

219 [Cliché Doucet:] *Un ange. Portail nord de la façade occidentale*, in: Moreau-Nélaton 1915, Taf. 50, Bildmaß: 179 × 129 mm.

220 An der Bildgeschichte dieses Engels lässt sich die vom *Musée de sculpture comparée* initiierte Auseinandersetzung mit der Einzelfigur ebenso ablesen wie die nach 1914 einsetzende Publikation von Detailaufnahmen. In Gestalt von Photographien der 1881 geschaffenen Abformung geben Marcou 1897 (Taf. 42) und Vitry/Brière 1904 (Taf. LXVI/3) erstmals die isolierte Ganzfigur wieder. Noch Jadart/Demaison 1899–1902 (Taf. 12) zeigen dagegen – wie bereits Adrien Dauzats und Henri Le Seq – das vollständige Gewände. Mit diesem weit gefassten Ausschnitt setzt Moreau-Nélaton 1915 (Taf. 48) ein, um von dort aus über eine Aufnahme der Dreiergruppe (Taf. 49) bis zu Brustbildern des Engels zur Linken des hl. Dionysius vorzudringen (Taf. 50 und 51). Bei Vitry 1915–1919 steht dem Betrachter zunächst ein schon von Le Secq (Janis/Sartre 1986, Kat.-Nr. 82) gewählter Ausschnitt vor Augen, der die Statuen des hl. Dionysius und des Engels zu seiner Linken umfasst (Taf. XIX), sodann der Engel als Brust- (Taf. XXXII) wie als Kniestück (Taf. XXXIII). Der aus den geborgenen Bruchstücken 1918 wieder zusammengefügte Kopf ist schließlich in einer Nahaufnahme im Textteil dokumentiert (S. 29, Abb. 21).

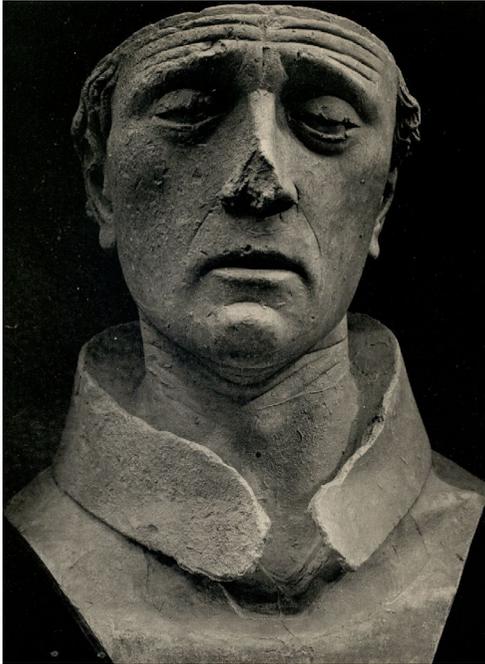


Abb. 40 Michel Berthaud, *Cathédrale de Reims (Marne)*. *Bustes de figures adossées au soubassement de la façade occidentale*, in: Frantz Marcou, *Album du Musée de sculpture comparée*, 1897, 2^{ième} série, Taf. 44

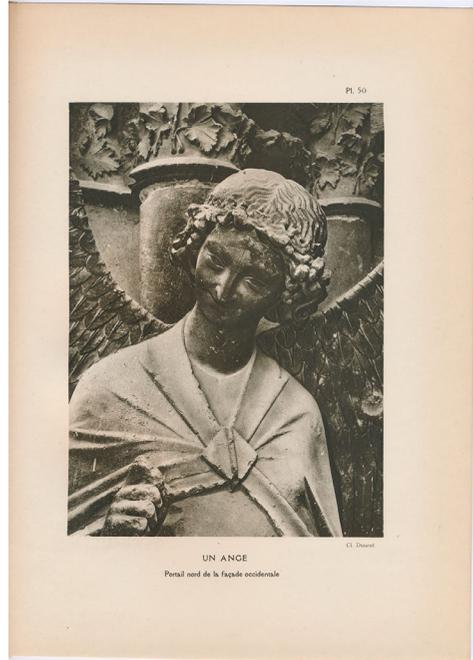


Abb. 41 [Cliché Doucet] *Un ange*. *Portail nord de la façade occidentale*, in: Étienne Moreau-Nélaton, *La Cathédrale de Reims*, 1915, Taf. 50

gleicher Ausführlichkeit angestrebt worden war wie anderthalb Jahrzehnte später von Paul Vitry.²²¹ Zur vollsten Entfaltung gelangte dieser Totalitätsanspruch einer photographischen Erfassung, welche die Kathedrale durch Hunderte von Aufnahmen in einer derart umfassenden Weise sichtbar werden lässt, wie sie sich der Wahrnehmung keines gewöhnlichen Betrachters je erschließt, mit Peter Kurmanns Arbeit zur Westfassade, die nicht weniger als 1.021 Abbildungen anbietet,²²² und zuletzt mit der Monographie von Richard Hamann-Mac Lean und Ise Schüßler, die allein der Skulptur 4.105 Abbildungen widmet.²²³ In beiden Fällen hat man in erheblichem Umfang auch auf Bildzeugnisse vor 1914 zurückgegriffen und sich bei Neuaufnahmen durchweg an den dort festgeschriebenen Standards objektiverer Befunddokumentation orientiert.

221 Jadart/Demaison 1899–1902; Vitry 1915–1919.

222 Kurmann 1987.

223 Hamann-Mac Lean/Schüßler 1993–2008.

Eingedenk dieses bis in die jüngste Vergangenheit fortwirkenden Normierungsprozesses ist an den bereits angesprochenen Bruch mit der Uniformität kunsthistorischer Visualisierungen zu erinnern, den die Éditions Zodiaque gezielt herbeigeführt haben, um durch die wohlinszenierte Zufälligkeit und Subjektivität ihrer Illustrationen ein dezidiert bildliches Mittelalterkonstrukt hervorzubringen. Dagegen wurden im sachlich-präzise dokumentierenden Repräsentationsstil Bedeutungsweisungen an den Bildgegenstand vor allem über den diskursiven Zusammenhang der Abbildungen vorgenommen – so durch die textliche Beschwörung nationalen Kulturguts im und nach dem Ersten Weltkrieg. Zurichtungen und Überformungen der Objekte mit bildnerischen Mitteln sind dabei zuallererst einem epochenindifferenten epistemischen Stil der Vergegenwärtigung²²⁴ geschuldet, dem das Postulat objektiver Geschichtserkenntnis eigentümlich ist.

Geschichtsbilder vom Mittelalter

Die hier an Schlüsselwerken der visuellen Rezeption skizzierte Geschichte einander überlagernder oder ablösender Wahrnehmungen und Deutungen von Nicolas de Sons Einzelblatt aus dem Jahr 1625 bis zu der im Jahr 2000 erschienenen Monographie der Éditions Zodiaque gab zu erkennen, dass von der Reimser Kathedrale aus bildgeschichtlicher Perspektive nicht anders denn im Plural gesprochen werden kann: Im Zentrum historisch sich wandelnder Vorstellungswelten hat Notre-Dame auf je verschiedene Weise bildliche Gestalt angenommen, sind ihre Repräsentationen abweichenden Bedürfnissen visueller Sinnproduktion gefolgt. Ihrer Vielförmigkeit zum Trotz sind all diese Interessenlagen wesentlich dadurch gekennzeichnet, dass sich das Selbstverständnis der jeweiligen Gegenwart über Geschichtsbezüge entworfen hat und dabei Aussagen über die in ihren materiellen Relikten gegenwärtige Vergangenheit getroffen wurden – sei es, dass Nicolas de Son und Louis-Pierre Daudet in legitimatorischer Absicht an den auch aus der Tiefe ritueller Traditionen hergeleiteten Herrschaftsanspruch der in Reims geweihten und gekrönten Monarchen erinnert haben, sei es, dass die Éditions Zodiaque den historischen Abstand von Mittelalter und Moderne in der Denkfigur einer wesensmäßigen Entsprechung beider Epochen aufgehoben haben. Auch im Nachdenken der Romantik über die Möglichkeiten

224 Vgl. Bernd Carqué: »Epistemische Stile der Vergegenwärtigung. Französisches und ungarisches Mittelalter auf der Pariser Weltausstellung 1900«, in: *ARS. Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied* 42 (2009), S. 64–80, hier bes. S. 68 f.; ders.: »Landpartie mit Cotman und Taylor. Vom Habitus derer, die sich ein Bild der Vergangenheit machen«, in: Tobias Frese/Annette Hoffmann (Hg.): *Habitus. Norm und Transgression in Bild und Text. Festgabe für Lieselotte E. Saurma-Jeltsch*, Berlin 2011, S. 413–433, hier bes. 430–433.

relativer Geschichtserkenntnis unter den unaufhebbaren Bedingungen der Gegenwart oder im gegenteiligen Postulat einer absoluten Geschichtserkenntnis unter den erkenntnistheoretischen Vorzeichen des Objektivismus, die beide gleichermaßen auf das ureigene kulturelle Erbe der Nation ausgerichtet waren, haben sich Vergangenheit und Gegenwart, Geschichtsauffassung und Gegenwartsverständnis wechselseitig konstituiert.

In diesen Facetten ist die Auseinandersetzung mit der Reimser Kathedrale stets auch eine Auseinandersetzung mit dem Mittelalter gewesen, das von Nicolas de Son bis zu den Brüdern Gentillastre zwar nur implizit als eine unvordenklich ferne, epochal nicht näher bestimmte Vergangenheit aufgerufen worden war, bereits mit der stilgeschichtlichen Periodisierung bei Séroux d'Agincourt und vollends seit der Aneignung durch die Romantik aber die Gestalt einer auch begrifflich explizierten Epochenimagination angenommen hat. Die zentrale These, die es im weiteren Verlauf dieser Untersuchung zu erhärten gilt, geht daher bei Visualisierungen wie den bislang behandelten von einem Problemhorizont aus, der den einer bloßen Aneignung und Deutung der Objekte selbst bei weitem übersteigt: Die ikonische Repräsentation mittelalterlicher Artefakte, so ist zu vermuten, bringt darüber hinaus Geschichtsbilder im Wortsinn hervor – nicht nur jene mentalen, welche die Forschung metaphorisch mit dem Begriff ›Bild‹ zu belegen pflegt, sondern zuvörderst leibhaftige Bilder, die mit den genuinen Mitteln gestalteter Sichtbarkeit Deutungen des Mittelalters vornehmen, fixieren und kommunizieren. Die Übertragung eines Objektes ins Bild wäre demnach als ein visueller und semantischer Transformationsprozess zu begreifen, der das Objekt und zugleich die darin verkörperte Vergangenheit betrifft, mithin das Mittelalter erst eigentlich als eine historisch signifikante Epoche begründet und ein entsprechendes Bildwissen generiert. Inwieweit sich dieser Problemhorizont einer ikonisch konstituierten Vergangenheitsdeutung mit den gebräuchlichen Ansätzen der tangierten Disziplinen erschließen lässt, inwieweit neue Wege eingeschlagen werden müssen, wird im folgenden Kapitel zu erörtern sein.

1 Problemhorizonte bildlicher Aneignung und Repräsentation²²⁵

Mittelalterkonstrukte und ihre Medien

Eines wird man der seit geraumer Zeit intensiver denn je betriebenen Forschung zu den Wahrnehmungen, Deutungen und Darstellungen des Mittelalters in Neuzeit und Moderne²²⁶ gewiss nicht zum Vorwurf machen können – dass sie mit Blindheit

225 In einem ersten Entwurf (Carqué 2006[c]) dienten die Ausführungen dieses Kapitels als Einleitung zu Carqué/Mondini 2006.

226 Im Unterschied zu den Altertumswissenschaften, die im Rahmen des *Neuen Pauly* eine umfassende Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte der Antike vorgelegt haben (Hubert Cancik/Manfred Landfester u. a. (Hg.): *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Bd. 13–15/I–III: *Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*, Stuttgart 1999–2003, sowie *Der Neue Pauly – Supplemente*, Bd. 4, 6, 9 und 13, Stuttgart 2005–2018), kennen die einschlägigen Fachlexika mediävistischer Disziplinen weder entsprechende Lemmata noch eigene Abteilungen, die eine systematische Orientierung auf diesem weitläufigen transdisziplinären Forschungsfeld böten. Lediglich die anglophone *medievalism*-Forschung ist etwa durch die von Leslie J. Workman begründete und zuletzt von Karl Fugelso fortgeführte Reihe *Studies in Medievalism* 1/1 (1979) – XXXII (2023) nebst der flankierenden Zeitschrift *The Year's Work in Medievalism* 1 (1979) – 34 (2019) oder durch Handbücher zu ausgewählten Themenfeldern besser erschlossen, insgesamt jedoch eher literaturwissenschaftlich denn transdisziplinär ausgerichtet (s. unten Anm. 228). Darüber hinaus kann zu relevanten Gegenstandsbereichen und Problemstellungen nur auf eine rapide wachsende Zahl von Monographien und Sammelbänden verwiesen werden; s. neben den in Anm. 227–229 und 231–243 genannten Arbeiten exemplarisch: Grodecki 1979; Peter Segl (Hg.): *Mittelalter und Moderne*, Sigmaringen 1997; *Le Moyen Âge vu, revu et corrigé* [= *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 54/2 (1997)]; Ségolène Le Men 1998; Niehr 1999; Prungnaud 2001; Daniele Lupo Jallà/Paolo Denicolai (Hg.): *Medioevo reale, Medioevo immaginario*, Turin 2002; Emery/Morowitz 2003; Enrico Castelnuovo/Giuseppe Sergi (Hg.): *Arti e storia nel Medioevo*, Bd. 4: *Il Medioevo al passato e al presente*, Turin 2004; Gordon Wolnik: *Mittelalter und NS-Propaganda*, Münster 2004; Isabelle Durand-Le Guern (Hg.): *Images du Moyen Âge*, Rennes 2006; Wolfgang Haubrichs/Manfred Engel (Hg.): *Erfindung des Mittelalters*, Stuttgart/Weimar 2008; Stephanie Wodianka: *Zwischen Mythos und Geschichte. Ästhetik, Medialität und Kulturspezifität der Mittelalterkonjunktur*, Berlin 2009; Michael Camille: *The Gargoyles of Notre-Dame. Medievalism and the Monsters of Modernity*, Chicago/London 2009;

geschlagen sei und sich unempfänglich zeige für die ebenso vielförmigen wie vielschichtigen visuellen Ausprägungen ihres Gegenstandes, dass sie über den von jeher mit großer Aufmerksamkeit bedachten Texten etwa die Bilder aus den Augen verloren habe. Zwar wird das weitläufige Feld der Mittelalterimaginationen bevorzugt von der Geschichts-²²⁷ wie von der Literaturwissenschaft²²⁸ bestellt, stehen Pionierwerke

-
- Victoria von Flemming (Hg.): *Modell Mittelalter*, Köln 2010; Thomas Martin Buck/Nicola Brauch (Hg.): *Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit*, Münster 2011; Sonja Kerth (Hg.): *Vergangenheit als Konstrukt. Mittelalterbilder seit der Renaissance*, Wiesbaden 2012; Otto Gerhard Oexle: *Die Gegenwart des Mittelalters*, Berlin 2013; János M. Bak/Patrick J. Geary u. a. (Hg.): *Manufacturing the Past for the Present. Forgery and Authenticity in Medievalist Texts and Objects in Nineteenth-Century Europe*, Leiden/Boston 2015; Maike Steinkamp/Bruno Reudenbach: *Mittelalterbilder im Nationalsozialismus*, Berlin 2013; Jerrold E. Hogle (Hg.): *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*, Cambridge 2014; Lorenzo Pericolo/Jessica N. Richardson (Hg.): *Remembering the Middle Ages in Early Modern Italy*, Turnhout 2015; Mathias Herweg/Stefan Keppler-Tasaki (Hg.): *Das Mittelalter des Historismus*, Würzburg 2015; David Punter (Hg.): *The Edinburgh Companion to Gothic and the Arts*, Edinburgh 2019; Joanne Parker/Corinna Wagner (Hg.): *The Oxford Handbook of Victorian Medievalism*, Oxford 2020; Dale Townshend (Hg.): *The Cambridge History of the Gothic*, 3 Bde., Cambridge 2020–2021; Larisa Grollemond/Bryan C. Keene: *The Fantasy of the Middle Ages*, Los Angeles 2022; Laurent Gervereau (Hg.): *Fake Moyen Âge!*, Argentat-sur-Dordogne 2022; Anne Besson/William Blanc u. a. (Hg.): *Dictionnaire du Moyen Âge imaginaire*, Paris 2022; Seraina Plotke/Rober Schöller u. a. (Hg.): *Das ›Nibelungische‹ und der Nationalsozialismus*, Bielefeld 2023.
- 227 František Graus: *Lebendige Vergangenheit. Überlieferung im Mittelalter und in den Vorstellungen vom Mittelalter*, Köln/Wien u. a. 1975; Reinhard Elze (Hg.): *Italia e Germania. Immagini, modelli, miti fra due popoli nell'Ottocento: il medioevo*, Bologna 1988; Gerd Althoff (Hg.): *Die Deutschen und ihr Mittelalter*, Darmstadt 1992; Christian Amalvi: *Le goût du Moyen Âge*, Paris 1996; Jean-Marie Moeglin: *Les bourgeois de Calais. Essai sur un mythe historique*, Paris 2002; Oexle/Petneki 2004; Natalie Fryde/Pierre Monnet u. a. (Hg.): *Die Deutung der mittelalterlichen Gesellschaft in der Moderne*, Göttingen 2006; Stefan Goebel: *The Great War and Medieval Memory. War, Remembrance and Medievalism in Britain and Germany, 1914–1940*, Cambridge 2007; Valentin Groebner: *Das Mittelalter hört nicht auf*, München 2008; Bak/Jarnut 2009; Robert J. W. Evans/Guy P. Marchal (Hg.): *The Uses of the Middle Ages in Modern European States*, Basingstoke/New York 2011; Patrick J. Geary/Gábor Klaniczay (Hg.): *Manufacturing Middle Ages*, Leiden/Boston 2013; Ian Wood: *The Modern Origins of the Early Middle Ages*, Oxford 2013; Graham A. Loud/Martial Staub (Hg.): *The Making of Medieval History*, Woodbridge 2017; Frank Rexroth: »Abschied vom Epochendenken? Mittelalterbilder in Zeiten der Entkategorisierung«, in: *Historische Zeitschrift* 318 (2024), S. 115–140.
- 228 Peter Wapnewski (Hg.): *Mittelalter-Rezeption*, Stuttgart 1986; Christoph Schmid: *Die Mittelalterrezeption des 18. Jahrhunderts zwischen Aufklärung und Romantik*, Frankfurt a. M./Bern u. a. 1979; Ira Kasperowski: *Mittelalterrezeption im Werk des Novalis*, Tübingen 1994; R. Howard Bloch/Stephen G. Nichols (Hg.): *Medievalism and the Modernist Temper*, Baltimore/London 1996; Richard Utz/Tom Shippey (Hg.): *Medievalism in the Modern World*, Turnhout 1998; Isabelle Durand-Le Guern: *Le Moyen Âge des romantiques*, Rennes 2001; Rebeca Sanmartín Bastida: *Imágenes de la edad media*, Madrid 2002; Laura Kendrick/Francine Mora (Hg.): *Le Moyen Âge au miroir du XIX^e siècle (1850–1900)*, Paris 2003; Simone Bernard-Griffiths/Pierre Glaudes u. a. (Hg.): *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle*, Paris 2006; Bastian

wie die Arbeiten eines Nathan Edelman, Paul Frankl, Lionel Gossman oder Jürgen Voss in der Tradition einer Ideengeschichte,²²⁹ die vor allem historiographische und literarische Materialschichten oder solche der ästhetischen Theorie daraufhin befragt, welche Vorstellungswelten dort textlich-diskursiv geformt und begrifflich markiert wurden.

Doch hat sich im selben Maße, wie die Einsicht in die überragende erinnerungskulturelle Bedeutung des Mittelalters als historische Bezugsgröße politisch-sozialer Selbstdefinition seit der Schwellenzeit um 1800 und als eines der großen Authentizitätsreservoirs der (Post-)Moderne wuchs,²³⁰ der Wahrnehmungs- und Verständnishorizont auch in medialer Hinsicht beträchtlich erweitert und umschließt inzwischen selbstverständlich etwa musikalische²³¹ oder eben visuelle Vergangenheitsbezüge. Denn längst zählt auch die visuelle Repräsentation unbestritten zu jenen elementaren Kulturtechniken, die sich spezifischer Verfahrensweisen und Medien bedienen, um die von der Imagination hervorgebrachten internen

Schlüter: *Explodierende Altertümlichkeit. Imaginationen vom Mittelalter zwischen den Weltkriegen*, Göttingen 2011; Elizabeth Emery/Richard Utz (Hg.): *Medievalism*, Cambridge 2014; David Matthews: *Medievalism*, Woodbridge 2015; Jan M. Ziolkowski: *The Juggler of Notre Dame and the Medievalizing of Modernity*, 6 Bde., Cambridge 2018.

229 Nathan Edelman: *Attitudes of Seventeenth-Century France toward the Middle Ages*, New York 1946; Frankl 1960; Lionel Gossman: *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment*, Baltimore 1968; Jürgen Voss: *Das Mittelalter im historischen Denken Frankreichs*, München 1972; s. außerdem Lucie Varga: *Das Schlagwort vom »Finsteren Mittelalter«*, Baden/Wien u. a. 1932; Josef Haslag: *»Gothic« im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert*, Köln/Graz 1963; Ernst Pitz: *Der Untergang des Mittelalters. Die Erfassung der geschichtlichen Grundlagen Europas in der politisch-historischen Literatur des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Berlin 1987; Uwe Neddermeyer: *Das Mittelalter in der deutschen Historiographie vom 15. bis zum 18. Jahrhundert*, Köln/Wien 1988; Barbara G. Keller: *The Middle Ages Reconsidered. Attitudes in France from the Eighteenth Century through the Romantic Movement*, New York 1994; Ronald van Kesteren: *Het verlangen naar de Middeleeuwen*, Amsterdam 2004; Peter Damian-Grint (Hg.): *Medievalism and manière gothique in Enlightenment France*, Oxford 2006; Peter Raedts: *De ontdekking van de Middeleeuwen*, Amsterdam 2011; Tommaso di Carpegna Falconieri: *Medioevo militante. La politica di oggi alle prese con barbari e crociati*, Torino 2011. Entsprechend ausgerichtet zeigen sich auch klassische Arbeiten zu Begriff und Vorstellung der Renaissance wie Wallace K. Ferguson: *The Renaissance in Historical Thought*, Boston 1948, oder J. B. Bullen: *The Myth of the Renaissance in Nineteenth-Century Writing*, Oxford/New York 1994.

230 Siehe dazu unten den Abschnitt »Perspektiven einer visuellen Gedächtnisgeschichte des Mittelalters«.

231 Annette Kreuziger-Herr/Dorothea Redepenning (Hg.): *Mittelalter-Sehnsucht?*, Kiel 2000; Danielle Buschinger: *Le Moyen Âge de Richard Wagner*, Amiens 2003; Herbert Schneider (Hg.): *Mittelalter und Mittelalterrezeption*, Hildesheim/Zürich u. a. 2005; Annette Kreuziger-Herr: *Ein Traum vom Mittelalter. Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit*, Köln/Weimar u. a. 2003; Stephen C. Meyer/Kirsten Yri (Hg.): *The Oxford Handbook of Music and Medievalism*, Oxford 2020; Christian Buhr/Michael Waltenberger u. a. (Hg.): *Mittelalterrezeption im Musiktheater*, Berlin/Boston 2021.

Repräsentationen zu externalisieren und sie über materielle Träger der Wahrnehmung von außen zugänglich zu machen. Von der Historienmalerei²³² und dem Denkmal²³³ über illustrierte Schul- und Kinderbücher²³⁴, Bühnenbilder²³⁵ und den Film²³⁶ bis hin zu Comics und Computerspielen²³⁷, den performativen Visualisierungen des Reenactments oder den Totalvisionen der Themenparks und anderen Erscheinungsweisen der Populärkultur²³⁸ reicht daher das breite Spektrum bildlicher

-
- 232 Monika Arndt: *Die Goslarer Kaiserpfalz als Nationaldenkmal*, Hildesheim 1976; Roy Strong: *And when did you last see your father? The Victorian Painter and British History*, London 1978; Marie-Claude Chaudonneret: *Fleury Richard et Pierre Révoil. La peinture troubadour*, Paris 1980; François Pupil: *Le Style Troubadour ou la nostalgie du bon vieux temps*, Nancy 1985; Sabine Fastert: *Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts*, München 2000; Claire Constans/Philippe Lamarque: *Les salles des Croisades, Château de Versailles*, Doussard 2002; Camilla G. Kaul: *Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser. Bilder eines nationalen Mythos im 19. Jahrhundert*, 2 Bde., Köln/Weimar u. a. 2007; Christiane Sutter: *Die Kreuzfahrerrezeption in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts*, Berlin/Münster 2012; *L'Invention du passé*, 2 Bde., Malakoff/Paris 2014; zur wissenschaftlichen Konjunktur dieser Gattung s. auch unten Anm. 252.
- 233 Ludger Kerksen: *Das Interesse am Mittelalter im deutschen Nationaldenkmal*, Berlin 1975; s. auch unten Anm. 253.
- 234 Cécile Boulaire: *Le Moyen Âge dans les livres pour enfants 1945–1999*, Rennes 2002; Hans-Werner von Thaden: *Abbild des Mittelalters in europäischen Schulbüchern*, Karlsruhe 2003; Martin Clauss/Manfred Seidenfuß (Hg.): *Das Bild des Mittelalters in europäischen Schulbüchern*, Berlin/Münster 2007; Sebastian Schmideler: *Vergegenwärtigte Vergangenheit. Geschichtsbilder des Mittelalters in der Kinder- und Jugendliteratur*, Würzburg 2012; Ingrid Bennewitz/Andrea Schindler (Hg.): *Mittelalter im Kinder- und Jugendbuch*, Bamberg 2012.
- 235 Andrea von Hülsen-Esch: *Mittelalterphantasien zwischen Himmel und Hölle. Über die Bühnenbilder der Grand Opéra*, Düsseldorf 2006.
- 236 *Le Moyen Âge dans le théâtre et le cinéma français*, Paris 1995; Jacques Le Goff/Guy Lobrichon (Hg.): *Le Moyen Âge aujourd'hui*, Paris 1998; Kevin J. Harty: *The Reel Middle Ages*, Jefferson 1999; *Studies in Medievalism XII* (2002); François Amy de la Bretèque: *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris 2004; Christian Kiening/Heinrich Adolf (Hg.): *Mittelalter im Film*, Berlin/New York 2006; Mischa Meier/Simona Slanička (Hg.): *Antike und Mittelalter im Film*, Köln/Weimar u. a. 2007; Anke Bernau/Bettina Bildhauer (Hg.): *Medieval Film*, Manchester 2009; Richard Burt (Hg.): *Medieval and Early Modern Film and Media*, New York 2010; Laurie A. Finke/Martin B. Shichtman: *Cinematic Illuminations. The Middle Ages on Film*, Baltimore 2010; Andrew B. R. Elliott: *Remaking the Middle Ages*, Jefferson/London 2011; Bettina Bildhauer: *Filming the Middle Ages*, London 2011; Paul B. Sturtevant: *The Middle Ages in Popular Imagination*, London/New York 2018.
- 237 *Studies in Medievalism XVI* (2008) und XXXII (2023); Carl Heinze: *Mittelalter Computer Spiele*, Bielefeld 2012; Carol L. Robinson/Pamela Clements (Hg.): *Neomedievalism in the Media*, Lewiston 2012; Tristan Martine (Hg.): *Le Moyen Âge en bande dessinée*, Paris 2016; Robert Houghton (Hg.): *Teaching the Middle Ages through Modern Games*, Berlin/Boston 2022.
- 238 David W. Marshall (Hg.): *Mass Market Medieval*, Jefferson 2007; Groebner 2008; Christian Rohr (Hg.): *Alles heldenhaft, grausam und schmutzig? Mittelalterrezeption in der Populärkultur*, Wien/Berlin u. a. 2011; Tison Pugh/Susan Aronstein (Hg.): *The Disney Middle Ages*, New York 2012; Johannes Grabmayer (Hg.): *Das Bild vom Mittelalter*, Klagenfurt 2013; Simon Maria

oder bildhafter Formen einer deutenden Aneignung von Vergangenheit, das heute auch von mediävistischer Seite im Hinblick darauf untersucht wird, welche Ausprägungen des Sehens und Verstehens, welche Konzeptualisierungen und Argumentationsfiguren darin sinnlich erfahrbare Gestalt angenommen haben. Speziell im disziplinären Fokus der Kunstgeschichte behaupten sich außerdem die historisierenden Erscheinungsformen der Architektur und des Kunstgewerbes²³⁹, Leitmotive wie die ›Burg‹²⁴⁰ oder der ›Ritter‹²⁴¹, die Strategien musealer Präsentation und

Hassemer: *Das Mittelalter der Populärkultur*, Freiburg 2014; *Mittelalter in der Geschichtskultur* [= *Geschichte lernen* 29 (2016)]; Richard Utz: *Medievalism*, Leeds 2017; Tobias Enseleit/Christian Peters (Hg.): *Bilder vom Mittelalter*, Münster 2017; Helen Young: *The Middle Ages in Popular Culture*, Amherst 2015; dies./Kavita Mudan Finn: *Global Medievalism in Popular Culture*, Cambridge 2022; Isabelle Luhmann: *Die Staufer in der populären Geschichtskultur*, Bielefeld 2021.

- 239 Grundlegend s. Michael Brix/Monika Steinhäuser (Hg.): »*Geschichte allein ist zeitgemäß*«. *Historismus in Deutschland*, Lahn-Gießen 1978, und Hermann Fillitz (Hg.): *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, Wien/München 1996. Von jeher beherrschend ist der Themenkomplex des ›Gothic Revival‹ beziehungsweise der Neugotik: Kenneth Clark: *The Gothic Revival*, London 1928; Georg Germann: *Neugotik* [zuerst engl. 1972], Stuttgart 1974; Michael Hesse: *Von der Nachgotik zur Neugotik*, Frankfurt a. M./Bern u. a. 1984; Chris Brooks: *The Gothic Revival*, London 1999; Jan De Maeyer/Luc Verpoest (Hg.): *Gothic Revival*, Leuven 2000; Michael Charlesworth (Hg.): *The Gothic Revival 1720–1870*, 3 Bde., Mountfield 2002; Elsa Cau: *Le style Troubadour*, Montreuil 2017; Barbara Borngässer/Bruno Klein (Hg.): *Global Gothic. Gothic Church Building in the 20th and 21st Centuries*, Leuven 2022. Unter den Aneignungsweisen beanspruchen seit geraumer Zeit die fließenden Übergänge von der Reproduktion zur Imitation mittelalterlicher Buchmalerei besondere Aufmerksamkeit: Sandra Hindman/Nina Rowe (Hg.): *Manuscript Illumination in the Modern Age*, Evanston 2001; Thomas Coomans/Jan De Maeyer (Hg.): *The Revival of Medieval Illumination*, Leuven 2007; Michaela Braesel: *William Morris und die Buchmalerei*, Wien/Köln u. a. 2019. Auch die Zeit vor dem Hoch- und Spätmittelalter respektive der Gotik findet verstärkt Beachtung: Kathleen Curran: *The Romanesque Revival*, University Park 2003; J. B. Bullen: *Byzantium Rediscovered*, London 2003; Stefanie Lieb: *Der Rezeptionsprozess in der neuromanischen Architektur*, Köln 2005; Anke Reiß: *Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Dettelbach 2008; zu den wissenschaftsgeschichtlichen Grundlagen im Überblick Tina Waldeier Bizzarro: *Romanesque Architectural Criticism*, Cambridge 1992; Annie Regond (Hg.): *L'invention de l'art roman au XIX^e siècle* [= *Revue d'Auvergne* 553/4 (1999)]; Jean Nayrolles: *L'invention de l'art roman à l'époque moderne (XVIII^e–XIX^e siècles)*, Rennes 2005; Konrad Ottenheim (Hg.): *Romanesque Renaissance*, Leiden 2022.
- 240 Stephan Sepp: *Von »Ludwigland« nach »New Neuschwanstein«*, Stuttgart 1998; G. Ulrich Großmann (Hg.): *Mythos Burg*, Dresden 2010; ders./Hans Ottomeyer (Hg.): *Die Burg*, Dresden 2010; Andreas Nierhaus: *Kreuzenstein. Die mittelalterliche Burg als Konstruktion der Moderne*, Wien/Köln u. a. 2014.
- 241 Zur Burg wie zum Ritter s. Angela Kaiser-Lahme: »Mythos Ritter. Adel und Burg am Mittelrhein«, in: *Stadt und Burg am Mittelrhein (1000–1600)*, Regensburg 2008, S. 99–138; umfassend zu Letzterem Sandra Isabell Rohwedder: *Von hoher Zinne. Untersuchungen zum Ritterbild im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Bonn 2019.

Ausstellungspolitik²⁴² oder die vielfältigen Orientierungen der Klassischen Moderne an mittelalterlicher Kunst²⁴³ nachhaltig als Paradigmen einer genuin visuellen Interpretation des Mittelalters wie seiner bau- und bildkünstlerischen Überlieferung.

Dem sprachlich-diskursiven steht daher insbesondere das ikonische Terrain der Geschichtsbilder und Vergangenheitsentwürfe wenn nicht ebenbürtig, so doch unübersehbar und stetig weiter ausgreifend zur Seite, weshalb sich etwa jene Personifikation des gotischen Mittelalters – *L'Art gothique* (oder: *Le Moyen Âge*) –, die Paul Delaroche für sein monumentales Wandgemälde im *Hémicycle* der *École des Beaux-Arts* in Paris (1837–1841) entworfen hat (Abb. 42),²⁴⁴ ohne weiteres als Beispiel und Ausdruck einer Epochenimagination anführen lässt, die wesentlich von den Anschauungsformen romantischer Innerlichkeit und Empfindsamkeit bestimmt wird. Und die von Jean-Auguste-Dominique Ingres mit antiquarischer Akribie konstruierte Imagination der *Jeanne d'Arc au sacre du roi Charles VII* von 1854 wird man un schwer als nationalpatriotische Chiffre eines ebenso heroischen wie kirchlich-religiösen

242 Pierre-Yves Le Pogam: »Il Medioevo al museo«, in: Castelnovo/Sergi 2004, S. 759–784; Alessio Monciatti/Chiara Piccinini: »Medioevo in mostra«, in: ebd., S. 811–845; Dominique Thiébaud/Philippe Lorentz u. a. (Hg.): *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, Paris 2004; Enrico Castelnovo/Alessio Monciatti (Hg.): *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, Pisa 2008; William J. Diebold: »The Early Middle Ages in the Exhibition ›Deutsche Größe‹ (1940–1942)«, in: Marquardt/Jordan 2009, S. 363–389; ders.: »The High Middle Ages on Display in the Exhibition ›Deutsche Größe‹ (1940–1942)«, in: Steinkamp/Reudenbach 2013, S. 103–117; Jutta Zander-Seidel/Anja Kregeloh (Hg.): *Geschichtsbilder. Die Gründung des Germanischen Nationalmuseums und das Mittelalter*, Nürnberg 2014; Wolfgang Brückle/Pierre Alain Mariaux u. a. (Hg.): *Musealisierung mittelalterlicher Kunst*, Berlin/München 2015; Salto Santamaría 2022; Joaquim Nadal i Ferreras: *L'exposició de París (1937). L'art medieval català a París durant la Guerra Civil espanyola*, Barcelona 2022; Livia Cárdenas: *Imagination Mittelalter. Projektionen einer Epoche in Sammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts*, Göttingen 2024.

243 Vgl. neben der oben in Anm. 27 aufgeführten Literatur auch Wolfgang Lottes: *Wie ein goldener Traum. Die Rezeption des Mittelalters in der Kunst der Präraffaeliten*, München 1984; Gerhard Renda: »Nun schauen wir euch anders an«. *Studien zur Gotikrezeption im deutschen Expressionismus*, Nürnberg 1990; Ingrid Schulze: *Die Erschütterung der Moderne. Grünewald im 20. Jahrhundert*, Leipzig 1991; Laura Morowitz: *Consuming the Past. The Nabis and French Medieval Art*, Ann Arbor 1996; Verena Krieger: *Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der russischen Avantgarde*, Köln/Weimar u. a. 1998; Brigitte Schad/Thomas Ratzka (Hg.): *Grünewald in der Moderne*, Köln 2003; Jefferson J. A. Gatrall/Douglas Greenfield (Hg.): *Alter Icons. The Russian Icon and Modernity*, University Park 2010; Alexander Nagel: *Medieval Modern*, London 2012.

244 Paul Delaroche: *L'Art gothique, le Moyen Âge*, um 1837–1841, Öl auf Leinwand, Bildmaß: 53 × 43 cm, Nantes, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. 900. – Stephen Bann: *Paul Delaroche*, London 1997, S. 200–227, vgl. hier Abb. 123 für die abweichende Anlage der Figur im Wandbild; ders.: »Paul Delaroche à l'Hémicycle des Beaux-Arts«, in: *Revue de l'art* 146 (2004), S. 21–34; Claude Allemand-Cosneau: »L'Hémicycle de l'École des beaux-arts de Paris ou l'histoire figurée de l'art«, in: ders./Isabelle Julia (Hg.): *Paul Delaroche*, Paris 1999, S. 105–129; Hans-Werner Schmidt/Jan Nicolaisen (Hg.): *Eugène Delacroix & Paul Delaroche*, Petersberg 2015, Kat.-Nr. 28 (Ulrike Blumenthal); Lisa Hackmann: *Paul Delaroche*, Berlin 2022; s. auch unten Anm. 272.

fundierten Mittelalters entziffern können (Abb. 43).²⁴⁵ Hier wie dort zeigt sich geschichtliche Zeit durch leitende Tendenzen und signifikante Einzelphänomene perspektiviert, zu Sinnformationen von je spezifischer epochaler Charakteristik verdichtet und in »Bildern gedeuteter Geschichte«²⁴⁶ zur Anschauung gebracht.

Auf pointierte Weise führen derartige Beispiele vor Augen, wovon unter epistemologischen Gesichtspunkten bei jeder Art von Geschichtsdarstellung – der im engeren Sinne wissenschaftlichen wie bei den vielgestaltigen Erscheinungsformen der Geschichtskultur –²⁴⁷ auszugehen ist: dass Geschichte nicht vorfindlich gegeben ist, sondern interpretativ hergestellt wird.²⁴⁸ Zu begreifen ist sie nämlich als eine

245 Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Jeanne d'Arc au sacre du roi Charles VII*, 1854, Öl auf Leinwand, Bildmaß: 240 × 178 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, Inv.-Nr. MI 667. – Katharina Krause: »Jean-Auguste-Dominique Ingres: Jeanne d'Arc au sacre de Charles VII«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57 (1994), S. 239–251; Diederik Bakhuys: »Entre drame romantique et histoire de France«, in: Béatrice Foulon (Hg.): *Jeanne d'Arc. Les tableaux de l'Histoire, 1820–1920*, Paris 2003, S. 35–63, hier S. 51–56; Vincent Pomarède/Carlos G. Navarro (Hg.): *Ingres*, Madrid 2015, Kat.-Nr. 59 (Carlos G. Navarro); grundlegend zum Imaginarium der Jeanne d'Arc s. Krumeich 1989.

246 Zu diesem heuristischen Modell s. Carqué/Schweizer 2002; Oexle/Petneki 2004; Oexle 2009.

247 Zu Begriff, heuristischem Konzept und Fallbeispielen siehe u. a. Nora [1984–1992] 1997; Wolfgang Hardtwig: *Geschichtskultur und Wissenschaft*, München 1990; ders.: *Deutsche Geschichtskultur im 19. und 20. Jahrhundert*, München 2013; Jörn Rüsen: »Was ist Geschichtskultur?«, in: Klaus Füßmann/Heinrich Theodor Grütter u. a. (Hg.): *Historische Faszination. Geschichtskultur heute*, Köln/Weimar u. a. 1994, S. 3–26; Bernd Mütter/Bernd Schönemann u. a. (Hg.): *Geschichtskultur*, Weinheim 2000; Rosmarie Beier (Hg.): *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne*, Frankfurt a. M./New York 2000; Alice von Plato: *Präsentierte Geschichte*, Frankfurt a. M./New York 2001; *Aspekte der Geschichtskultur* [= *geschichte für heute* 13/1 (2020)]; Felix Hinz/Andreas Körber (Hg.): *Geschichtskultur – Public History – Angewandte Geschichte*, Göttingen 2020; s. auch unten Anm. 248 und 334.

248 Exemplarisch zu den Konstitutionsbedingungen historischer Erkenntnis wie zum epistemologischen Status ihrer Gegenstände Rudolf Vierhaus: »Was ist Geschichte?« [zuerst 1973], in: ders.: *Vergangenheit als Geschichte*, hg. v. Hans Erich Bödeker/Benigna von Krusenstjern u. a., Göttingen 2003, S. 17–29; Chris Lorenz: *Konstruktion der Vergangenheit. Eine Einführung in die Geschichtstheorie* [zuerst niederl. 1987], Köln/Weimar u. a. 1997; Thomas Hausmann: *Erklären und Verstehen: Zur Theorie und Pragmatik der Geschichtswissenschaft*, Frankfurt a. M. 1991; Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, München 1997, bes. S. 29–48; Hans-Jürgen Goertz: *Unsichere Geschichte. Zur Theorie historischer Referentialität*, Stuttgart 2001; Otto Gerhard Oexle: »Von Fakten und Fiktionen. Zu einigen Grundsatzfragen der historischen Erkenntnis«, in: Johannes Laudage (Hg.): *Von Fakten und Fiktionen*, Köln/Weimar u. a. 2003, S. 1–42; ders.: »Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Eine Problemgeschichte der Moderne«, in: ders. (Hg.): *Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit*, Göttingen 2007, S. 11–116; Fried [2004] 2012; Werner Paravicini: *Die Wahrheit der Historiker*, München 2010; Doris Gerber: *Analytische Metaphysik der Geschichte. Handlungen, Geschichten und ihre Erklärung*, Frankfurt a. M. 2012; Jörn Rüsen: *Historik. Theorie der Geschichtswissenschaft*, Köln/Weimar u. a. 2013; Stefan Haas/Clemens Wischermann (Hg.): *Die Wirklichkeit der Geschichte*, Stuttgart 2015; Ines Schubert: *Eine kurze Geschichte des Historismus*, Bielefeld 2021.



Abb. 42 Paul Delaroche, *L'Art gothique, le Moyen Âge*, Öl auf Leinwand, um 1837–1841. Nantes, Musée des Beaux-Arts

stets gegenwärtige Aussage über Vergangenes, als ein für die jeweilige Gegenwart relevantes Wissen von der Vergangenheit, das in seinen Formen wie in seinen Funktionen geprägt wird von aktuellen Erkenntnisinteressen und Darstellungsabsichten, politisch-gesellschaftlichen Bedürfnissen, wissenschaftlichen Präferenzen, intellektuellen und lebensweltlichen Orientierungen. Entsprechend beruht dargestellte Geschichte auf einer stets gegenwartsgebundenen und daher unaufhebbar aspekthaften, perspektivischen und konstruktiven Aneignung historischen Materials. Sie ist keine widerspiegelnde, möglichst genaue Beschreibung dessen, was war, sondern immer und unausweichlich Interpretation. Als solche vermittelt sie empirisch gestütztes Hypothesenwissen und bringt eine durch bestimmte Fragen in bestimmter Weise geformte Vergangenheit zur Darstellung.



Abb. 43 Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Jeanne d'Arc au sacre du roi Charles VII*, Öl auf Leinwand, 1854. Paris, Musée du Louvre

Auch hat das historische Material überall dort, wo die Kontingenz seiner Überlieferung in den Sinnzusammenhang gedeuteter Geschichte überführt wurde, bereits medienpezifische Zurichtungen und Überformungen erfahren, bevor es als Träger historischen Sinns wahrgenommen wird. Denn die Prozesse der Aneignung von Vergangenheit sind stets auch Prozesse der Bedeutungszuweisung unter den Bedingungen der jeweiligen Gegenwart und ihrer Medien.²⁴⁹ Nicht die bloß passive

²⁴⁹ Zur Medialität der historischen Repräsentation und ausgewählten Gegenstandsfeldern ihrer Analyse s. Stephen Bann: *The Clothing of Clio*, Cambridge/London 1984; Gérard Laudin/Edgar Mass (Hg.): *Représentations de l'histoire*, Köln 1993; Michèle Ménard (Hg.): *Histoire, images, imaginaires (fin XV^e siècle – début XX^e siècle)*, Le Mans 1998; Jörn Rüsen: *Zerbrechende Zeit. Über den Sinn der Geschichte*, Köln/Weimar u. a. 2001, S. 43–129; ders. (Hg.): *Meaning and*

Aufnahme eines an sich und unveränderlich existierenden Gegenstandes, sondern dessen aktive, sich wandelnde Formung im Kontext eines auf je verschiedene Weise sinnhaft geordneten historischen Materials steht daher im Zentrum der jüngeren, maßgeblich von Hans Robert Jauß geprägten Rezeptionsgeschichte,²⁵⁰ von der sich im Ansatz auch das bereits erwähnte Konzept einer konstruktivistisch orientierten Gedächtnisgeschichte herleitet.²⁵¹

Namentlich die Medien freier bildkünstlerischer Imagination markieren jene Gegenstandsfelder visueller Geschichtskultur, auf denen die historischen Disziplinen unter besagten epistemologischen Vorzeichen eine besondere Sensibilität für die wechselseitige Verschränkung von Darstellung und Deutung entwickelt haben. Der kunsttheoretisch begründeten und kunsthistorisch perpetuierten Gattungshierarchie gehorchend, ist es an erster Stelle die Historienmalerei,²⁵² die als Inbegriff einer auf

Resrepresentation in History, New York 2006; Plato 2001; Lorenz Engell/Joseph Vogl (Hg.): *Mediale Historiographien*, Weimar 2001; Frank R. Ankersmit: *Historical Representation*, Stanford 2001; Achim Landwehr (Hg.): *Geschichte(n) der Wirklichkeit*, Augsburg 2002; Vittoria Borsò/Christoph Kann (Hg.): *Geschichtsdarstellung*, Köln/Weimar u. a. 2004; Fabio Crivellari/Kay Kirchmann u. a. (Hg.): *Die Medien der Geschichte*, Konstanz 2004; Mark Greengrass/Lorna M. Hughes (Hg.): *The Virtual Representation of the Past*, Aldershot 2008; Wulf Kansteiner/Christoph Classen (Hg.): *Historical Representation and Historical Truth* [= *History and Theory* 47 (2009)]; Iain McCalman/Paul A. Pickering (Hg.): *Historical Reenactment*, London 2010; Jens Roselt/Ulf Otto (Hg.): *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments*, Bielefeld 2012; Sonja Georgi/Julia Ilgner u. a. (Hg.): *Geschichtstransformationen*, Bielefeld 2015; Christoph Kühberger (Hg.): *Mit Geschichte spielen. Zur materiellen Kultur von Spielzeug und Spielen als Darstellung der Vergangenheit*, Bielefeld 2021; speziell zur textlich-narrativen Repräsentation s. auch die unten in Anm. 296–299 aufgeführte Literatur.

250 Hans Robert Jauß: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz 1967; ders.: *Die Theorie der Rezeption*, Konstanz 1987.

251 Siehe oben im Kapitel »Frontispiz« den Abschnitt »Visuelle Transformationen in gedächtnisgeschichtlicher Perspektive« mit Anm. 70.

252 Zu den grundlegenden Arbeiten zählen Thomas W. Gaechtgens: *Versailles als Geschichtsdenkmal*, Antwerpen/Berlin 1984; Ekkehard Mai/Anke Repp-Eckert (Hg.): *Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*, Milano 1987; Stefan Germer: *Historizität und Autonomie*, Hildesheim 1988; Werner Hager: *Geschichte in Bildern*, Hildesheim 1989; Ekkehard Mai (Hg.): *Historienmalerei in Europa*, Mainz 1990; Peter Johannes Schneemann: *Geschichte als Vorbild. Die Modelle der französischen Historienmalerei 1747–1789*, Berlin 1994; Thomas W. Gaechtgens/Uwe Fleckner (Hg.): *Historienmalerei*, Berlin 1996; Stefan Germer/Michael F. Zimmermann (Hg.): *Bilder der Macht – Macht der Bilder*, München 1997; Götz Pochat/Brigitte Wagner (Hg.): *Kunst/Geschichte. Zwischen historischer Reflexion und ästhetischer Distanz*, Graz 2000; Thomas Kirchner: *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, München 2001; Hubertus Kohle: *Adolph Menzels Friedrich-Bilder. Theorie und Praxis der Geschichtsmalerei im Berlin der 1850er Jahre*, München/Berlin 2001; Wolfgang Brassat: *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun*, Berlin 2003; Laurent Gervereau (Hg.): *Le Musée révélé. L'histoire de France au château de Versailles*, Paris 2005; Ekaterini Kepetzi: *Vergegenwärtigte Antike*, Frankfurt a.M./Berlin u. a. 2009;

Geschichte bezogenen und Geschichte deutenden Kunst zu den notorischen Faszinosa der Forschung zählt, dicht gefolgt vom historischen Denkmal,²⁵³ das als wichtigster Exponent monumentaler Geschichts- und Erinnerungskultur gilt. Unter dem Eindruck der fortschreitenden Entgrenzung des kunsthistorischen Gegenstandsreiches im Zeichen von Bildwissenschaft und *Visual Culture Studies*²⁵⁴ sind es daneben freilich auch die weitläufigen Bildwelten jenseits der Hochkunst – die populären Imaginarien der illustrierten Geschichtsbücher und Romane, der Panoramen, der Pressephotographie, des Films und des Histotainments, der Sammelbilder und Comics oder der digitalen Animationen und Virtual-Reality-Anwendungen –, deren Vergangenheitskonstruktionen mit wachsender Aufmerksamkeit bedacht werden.²⁵⁵ Visuelle Phänomene historischen Bewusstseins geraten schließlich auch dort

Susanne H. Kolter: *Historienmalerei im New Palace of Westminster*, Regensburg 2011; Uwe Fleckner (Hg.): *Bilder machen Geschichte*, Berlin 2014; Pierre Sérié: *La peinture d'histoire en France, 1860–1900*, Paris 2014; Guillaume Morel: *L'Art pompier*, Paris 2016; Matthias Eberle: *Im Spiegel der Geschichte. Realistische Historienmalerei in Westeuropa 1830–1900*, München 2017; Mark Salber Phillips/Jordan Bear (Hg.): *What Was history Painting and What Is It Now?*, Montreal u. a. 2019; Matthew C. Potter (Hg.): *Representing the Past in the Art of the Long Nineteenth Century*, New York/London 2022.

253 Dazu etwa Thomas Nipperdey: »Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert«, in: *Historische Zeitschrift* 206 (1968), S. 529–585; Jörg Traeger: *Der Weg nach Walhalla*, Regensburg² 1991; Gert Mattenklott (Hg.): *Deutsche Nationaldenkmale 1790–1990*, Bielefeld 1993; Michael Jeismann/Reinhart Koselleck (Hg.): *Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne*, München 1994; Charlotte Tacke: *Denkmal im sozialen Raum*, Göttingen 1995; Reinhard Alings: *Monument und Nation*, Berlin/New York 1996; Sergiusz Michalski: *Public Monuments*, London 1998; Reinhart Koselleck: *Zur politischen Ikonologie des gewaltsamen Todes*, Basel 1998; Lars Völcker: *Tempel für die Großen der Nation*, Frankfurt a. M./Berlin u. a. 2000; Kathrin Mayer: *Mythos und Monument*, Köln 2004; Ségolène Le Men/Aline Magnien (Hg.): *La statuaire publique au XIX^e siècle*, Paris 2005; Helke Rausch: *Kultfigur und Nation*, München/Oldenbourg 2006; Hans A. Pohlsander: *National Monuments and Nationalism in 19th Century Germany*, Bern/Berlin u. a. 2008; Thomas W. Gaehdgens/Gregor Wedekind (Hg.): *Le culte des grands hommes 1750–1850*, Paris 2009.

254 Siehe unten Anm. 269.

255 Beispielsweise Christian Amalvi: *Les héros de l'Histoire de France*, Paris 1979; ders.: *De l'art et la manière d'accommoder les héros de l'histoire de France*, Paris 1988; Monika Flacke (Hg.): *Mythen der Nationen*, München/Berlin 1998; Wolfgang Brückner: *Volkskunde als historische Kulturwissenschaft*, Bd. VI: *Kunst und Konsum. Massenbildforschung*, Würzburg 2000; Plato 2001; Bernhard Jussen (Hg.): *Atlas des Historischen Bildwissens*, Bd. 1: *Liebig's Sammelbilder*, Bd. 2: *Reklame-Sammelbilder*, Berlin 2002/2008; ders.: »Plädoyer für eine Ikonologie der Geschichtswissenschaft. Beobachtungen zur bildlichen Formierung historischen Denkens«, in: Hubert Locher/Adriana Markantonatos (Hg.): *Reinhart Koselleck und die Politische Ikonologie*, Berlin/München 2013, S. 260–279; ders.: »Bilderhorizonte: Wege zu einer Ikonologie nationaler Rechtfertigungsnarrative«, in: Andreas Fahrmeir/Annette Imhausen (Hg.): *Die Vielfalt normativer Ordnungen*, Frankfurt a. M. 2013, S. 79–107; Maurice Samuels: *The Spectacular Past. Popular History and the Novel in Nineteenth-Century France*, Ithaca/London 2004; Konrad Dussel: »Auf dem Weg zum Massen-Medium. Historienmalerei des 19. Jahrhunderts als

vermehrt ins Blickfeld der Forschung, wo Kunstwerke das Verhältnis von wissenschaftlicher Geschichtserkenntnis und künstlerischer Imagination von Geschichte reflektieren oder wo das angestammte Spektrum textbasierter Erinnerungs- und Speichermedien mit den Mitteln der Kunst und im Medium des Bildes erweitert wird.²⁵⁶

Wie aber verhält es sich dort, wo Vergangenheit nicht erst vermöge der künstlerischen Einbildungskraft imaginiert wird und daher zuvörderst die Reflexion über Geschichte sichtbare Gestalt annimmt, sondern bereits das historische Material selbst in genuin visueller Verfasstheit in Erscheinung tritt, wo anstelle der textlich überlieferten Stoffe und Subjekte die Sachüberreste vom Tonkrug bis zur Kathedrale

Publikumsspektakel«, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 86 (2004), S. 413–440; Lionel Gossman: *Figuring History*, Philadelphia 2011; Kathrin Maurer: *Visualizing the Past*, Berlin/Boston 2013; Nico Nolden: *Geschichte und Erinnerung in Computerspielen*, Berlin 2019; Peter Geimer: *Die Farben der Vergangenheit. Wie Geschichte zu Bildern wird*, München 2022.

256 Im Blick auf ältere Kunst etwa Wessel Reinink/Jeroen Stumpel (Hg.): *Memory and Oblivion*, Dordrecht 1999; Hans-Rudolf Meier/Marion Wohlleben (Hg.): *Bauten und Orte als Träger von Erinnerung*, Zürich 2000; Caroline Horch: *Der Memorialgedanke und das Spektrum seiner Funktionen in der bildenden Kunst des Mittelalters*, Königstein im Taunus 2001; im Blick auf die jüngere Vergangenheit und die Gegenwart Günter Metken: *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung – Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst*, Köln 1977; Jean-Paul Ameline (Hg.): *Face à l'histoire 1933–1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris 1996; Kai-Uwe Hemken (Hg.): *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*, Leipzig 1996; Hannelore Pafflik-Huber: *Kunst und Zeit. Zeitmodelle in der Gegenwartskunst*, München 1997; Ingrid Schaffner/Matthias Winzen (Hg.): *Deep Storage. Arsenal der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, München 1997; Bernhard Jussen (Hg.): *Jochen Gerz*, Göttingen 1997; ders. (Hg.): *Archäologie zwischen Imagination und Wissenschaft: Anne und Patrick Poirier*, Göttingen 1999; ders. (Hg.): *Hanne Darboven – Schreibzeit*, Köln 2000; ders. (Hg.): *Ferne Zwecke – Ulrike Grossarth*, Köln 2003; ders. (Hg.): *Signal – Christian Boltanski*, Göttingen 2004; Sabine Schütz: *Anselm Kiefer – Geschichte als Material*, Köln 1999; Kurt Wettengl (Hg.): *Das Gedächtnis der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2000; David Green/Peter Seddon (Hg.): *History Painting Reassessed*, Manchester 2000; Cordula Meier: *Kunst und Gedächtnis*, München 2002; Isabell Schenk-Weininger: *Krieg Medien Kunst*, Nürnberg 2004; Sabine Flach/Ingeborg Münz-Koenen u. a. (Hg.): *Der Bildatlas im Wechsel der Künste und Medien*, München 2005; Martina Pottek: *Kunst als Medium der Erinnerung. Das Konzept der Offenen Archive im Werk von Sigrid Sigurdsson*, Weimar 2007; Frank van der Stok (Hg.): *Questioning History*, Rotterdam 2008; Yilmaz Dziewior (Hg.): *Wessen Geschichte [= Jahresring 56, 2009]*; Ana María Guasch: *Arte y archivo, 1920–2010*, Madrid 2011; Adolf Heinrich Borbein: »Distanz und Verfremdung. Zur Rezeption des archäologischen Objekts in Wissenschaft und Kunst vom 20. zum 21. Jahrhundert«, in: Eva Kocziszky (Hg.): *Ruinen in der Moderne. Archäologie und die Künste*, Berlin 2011, S. 45–74; Peter Geimer/Michael Hagner (Hg.): *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*, München 2012; Dieter Roelstraete (Hg.): *The Way of the Shovel. On the Archaeological Imaginary in Art*, Chicago/London 2013; Sabine Breitwieser (Hg.): *Kunst/Geschichten*, München 2014; Dietrich Boschung (Hg.): *Archäologie als Kunst. Archäologische Objekte und Verfahren in der bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts und der Gegenwart*, Paderborn 2015.

im Vordergrund stehen und historische Erkenntnisprozesse daher wesentlich auf der sinnlichen Anschauung und Veranschaulichung beruhen? Ist dort die Frage nach dem konstitutiven Zusammenhang von Medialität und Vergangenheitsdeutung mit derselben Entschiedenheit aufgeworfen worden? Spielen dort vergleichbare Probleme des Sehens und Verstehens dinglicher Quellen eine ebenso große Rolle, die unter den hermeneutischen Vorzeichen einer ›medialen Historiographie‹²⁵⁷ beispielsweise zur Folge hätte, dass die bildliche Aneignung und Repräsentation materieller Relikte als Medium eigenen Rechts und epistemischer Relevanz reflektiert würde?

Materielle Relikte im historischen Diskurs

Kaum ein Zweifel besteht an der herausragenden Bedeutung der Sachüberlieferung für die Aneignung von Vergangenheit und die Repräsentation von Geschichte. Denn lange bevor Artefakte in Johann Gustav Droysens *Historik* oder in Ernst Bernheims *Lehrbuch der Historischen Methode* als »Überreste« – als »noch gegenwärtig unmittelbar vorliegende Reste ehemaliger Gegenwarten« – ihren festen systematischen Ort unter den Materialien historischer Forschung erhielten,²⁵⁸ vermochten sie sich bereits als genuine Geschichtszeugnisse, in denen Vergangenheit gleichsam dinglich verkörpert Gestalt angenommen hat und stofflich fort dauert, neben der schriftlichen und mündlichen Überlieferung zu behaupten.

Die Geschichte jener Impulse, welche die historischen Wissenskulturen der Neuzeit und Moderne namentlich von den Bau- und Bildwerken der Vergangenheit empfangen haben, hat Francis Haskell an exemplarischen Fällen von der antiquarischen Forschung des 16. bis zur Kulturgeschichtsschreibung des frühen 20. Jahrhunderts im Überblick dargestellt.²⁵⁹ Epochal fokussierend haben sich Christopher S. Wood, Arwed Arnulf oder Hans-Rudolf Meier den frühneuzeitlichen Übergängen von der kontinuierlich stiftenden Tradierung zur distanzschaffenden Historisierung

257 Nach Engell/Vogl 2001.

258 Johann Gustav Droysen: *Historik*. Historisch-kritische Ausgabe von Peter Leyh, Bd. 1, Stuttgart-Bad Cannstatt 1977, S. 67–110 (Kap. »Die Heuristik«, bes. §§ 2–3), das Zitat hier S. 70 (*Rekonstruktion der ersten vollständigen Fassung der Vorlesungen*, 1857); Ernst Bernheim: *Lehrbuch der Historischen Methode und der Geschichtsphilosophie* [zuerst 1889], 3. und 4., neu bearb. und verm. Aufl., Leipzig: Duncker & Humblot, 1903, bes. S. 230–234. Nicht eigens thematisiert werden Sachüberreste dagegen im wichtigsten Grundlagenwerk der zeitgleichen französischen Geschichtswissenschaft: Charles-Victor Langlois/Charles Seignobos: *Introduction aux études historiques*, Paris: Hachette et Cie, 1898.

259 Francis Haskell: *History and Its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven/London 1993.

mittelalterlicher Objekte,²⁶⁰ Gabriele Bickendorf, Ingo Herklotz oder Bonnie Effros der Gründungsphase einer objektgestützten Mittelalterforschung²⁶¹ zugewandt. Unter wissenschaftsgeschichtlichen wie unter epistemologischen Gesichtspunkten sind der spezifische Geltungsrang und die heuristische Funktionsbestimmung von

-
- 260 Christopher S. Wood: *Forgery, Replica, Fiction. Temporalities of German Renaissance Art*, Chicago/London 2008; ders., »Maximilian als Archäologe«, in: Jan-Dirk Müller/Hans-Joachim Ziegeler (Hg.): *Maximilians Ruhmeswerk*, Berlin/Boston 2015, S. 131–184; Alexander Nagel/ders.: *Anachronic Renaissance*, New York 2010; Arwed Arnulf: »Inszenierung, Inanspruchnahme und antiquarische Erklärung. Beispiele der Rezeption mittelalterlicher Kunst in Deutschland vor 1700«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 36 (2009), S. 185–215; Hans-Rudolf Meier: »Heilige, Hünen und Ahnen. Zur Vorgeschichte der Mittelalterarchäologie in der frühen Neuzeit«, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich* 8 (2001), S. 7–25; ders.: »Die Evidenz der Dinge: Frühneuzeitliche ›Archäologie‹ in Klöstern«, in: Dietrich Hakelberg/Ingo Wiwjorra (Hg.): *Vorwelten und Vorzeiten*, Wiesbaden 2010, S. 153–172; ders.: »The Medieval and Early Modern World and the Material Past«, in: Alain Schnapp (Hg.): *World Antiquarianism*, Los Angeles 2013, S. 249–272; zu derartigen Phänomenen des Übergangs außerdem Herbert Beck: »Mittelalterliche Skulpturen in Barockaltären«, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 108 (1968), S. 209–293; Hesse 1984; Ludger J. Sutthoff: *Gotik im Barock*, Münster 1990; Johann Michael Fritz: *Die bewahrende Kraft des Luthertums. Mittelalterliche Kunstwerke in evangelischen Kirchen*, Regensburg 1997; Michael Schmidt: »reverentia« und »magnificentia«. *Historizität in der Architektur Süddeutschlands, Österreichs und Böhmens vom 14. bis 17. Jahrhundert*, Regensburg 1999; Hélène Rousteau-Chambon: *Le gothique des Temps modernes*, Paris 2003; Meinrad von Engelberg: *Renovatio ecclesiae. Die Barockisierung mittelalterlicher Kirchen*, Petersberg 2005; Konrad Eisenbichler (Hg.): *Renaissance Medievalisms*, Toronto 2009; Alicia Montoya/Sophia van Romburgh u. a. (Hg.): *Early Modern Medievalisms*, Leiden/Boston 2010; Pericolo/Richardson 2015; Giorgio Simoncini: *La memoria del Medioevo nell'architettura dei secoli XV–XVIII*, Rom 2016.
- 261 Ingo Herklotz: »*Historia sacra* und mittelalterliche Kunst während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom«, in: Romeo De Maio/Agostino Borromeo u. a. (Hg.): *Baronio e l'arte*, Sora 1985, S. 21–74; ders.: »Mittelalterliche Kunst zwischen absolutistischer Geschichtsschreibung, katholischem Reformbemühen und kunsthistoriographischem Schulenstreit. Paradigmen der Mediävistik im 17. Jahrhundert«, in: Antje Middeldorf Kosegarten (Hg.): *Johann Dominicus Fiorillo*, Göttingen 1997, S. 57–78; ders.: *Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, München 1999; ders.: »Christliche und klassische Archäologie im sechzehnten Jahrhundert«, in: Dieter Kuhn/Helga Stahl (Hg.): *Die Gegenwart des Altertums*, Heidelberg 2001, S. 291–307; ders.: »Vätertexte, Bilder und lebendige Vergangenheit. Methodenprobleme in der Liturgiegeschichte des 17. Jahrhunderts«, in: Carqué/Mondini 2006, S. 215–251; ders.: *Die Academia Basiliana*, Rom/Freiburg u. a. 2008; Gabriele Bickendorf: *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1998; dies.: »Maniera greca« – Wahrnehmung und Verdrängung der byzantinischen Kunst in der italienischen Kunstliteratur seit Vasari«, in: Semra Ögel (Hg.): *Okzident und Orient*, Istanbul 2002, S. 113–125; dies.: »Geschichte im Bild. Zur Visualisierung von Kunst und Geschichte um 1700«, in: Landwehr 2002, S. 277–298; Bonnie Effros: »Writing History from Manuscripts and Artifact: Building an Object-Based Narrative of the Early Middle Ages in Eighteenth- and Nineteenth-Century France«, in: *Medieval Manuscripts, their Makers and Users* [= *Viator*, Special Issue (2011)], S. 133–150; Lisa Regazzoni: *Geschichtsdinge. Gallische Vergangenheit und französische Geschichtsforschung im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Berlin/Boston 2020.

Artefakten als einer elementaren Quellengattung der Ur- und Frühgeschichte, der Ethnologie und Volkskunde, Altertums- und Geschichtswissenschaft eingehend erschlossen worden,²⁶² wird der Objektbezug als konstitutiv für das transkulturelle Phänomen des Antiquarianismus angesehen,²⁶³ haben jüngere Tendenzen der *Material*

- 262 In knapper Auswahl mit unterschiedlichen disziplinären Schwerpunkten Ferdinand Piper: *Einführung in die Monumentale Theologie*, Gotha 1867; Bernhard Stark: *Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst*, Leipzig 1880; Max Wegner, *Altertumskunde*, Freiburg/München 1951; Alain Schnapp: *La Conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris 1993; Jean-Claude Schmitt: »L'historien et les images«, in: Otto Gerhard Oexle (Hg.): *Der Blick auf die Bilder*, Göttingen 1997, S. 9–51; Helmut Hundsbichler/Gerhard Jaritz u. a. (Hg.): *Die Vielfalt der Dinge. Neue Wege zur Analyse mittelalterlicher Sachkultur*, Wien 1998; Ève Gran-Aymerich: *Naissance de l'archéologie moderne, 1798–1945*, Paris 1998; Wolfgang Brückner: *Volkskunde als historische Kulturwissenschaft*, Bd. VII: *Materialien und Realien*, Würzburg 2000; Peter Wolf: »Dingliche Relikte«, in: Michael Maurer (Hg.): *Aufriss der Historischen Wissenschaften*, Bd. 4: *Quellen*, Stuttgart 2002, S. 126–145; Bonnie Effros: *Merovingian Mortuary Archaeology and the Making of the Early Middle Ages*, Berkeley/Los Angeles u. a. 2003; dies.: *Uncovering the Germanic Past. Merovingian Archaeology in France, 1830–1914*, Oxford 2012; dies./Howard Williams (Hg.): *Early Medieval Material Culture in the Nineteenth- and Twentieth-Century Imagination* [= *Early Medieval Europe* 16/1 (2008)]; Henning Wrede: *Die »Monumentalisierung der Antike« um 1700*, Stendal/Ruhpolding 2004; Bruce G. Trigger: *A History of Archaeological Thought*, Cambridge/New York 2006; Christopher Landon: s. v. »Archaeology in Medieval Studies«, in: Classen 2010, S. 104–117; Hakelberg/Wiwjorra 2010; Brent Maner: *Germany's Ancient Pasts. Archaeology and Historical Interpretation since 1700*, Chicago/London 2018.
- 263 Dazu etwa Arnaldo Momigliano: »Ancient History and the Antiquarian«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13 (1950), S. 285–315; Stuart Piggott: *Ruins in a Landscape. Essays in Antiquarianism*, Edinburgh 1976; ders.: *Ancient Britons and the Antiquarian Imagination*, London 1989; Oliver Lawson Dick: *Das Leben: ein Versuch. John Aubrey und sein Jahrhundert* [zuerst engl. 1949], Berlin 1988; Stan A. E. Mendyk: »*Speculum Britanniae*«. *Regional Study, Antiquarianism, and Science in Britain to 1700*, Toronto/London 1989; Wolfgang Weber: »Zur Bedeutung des Antiquarianismus für die Entwicklung der modernen Geschichtswissenschaft«, in: Wolfgang Küttler (Hg.): *Geschichtsdiskurs*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1994, S. 120–135; Parry 1995; Martin Myrone/Lucy Peltz (Hg.): *Producing the Past. Aspects of Antiquarian Culture and Practice 1700–1850*, Aldershot 1999; Thomas DaCosta Kaufmann: »Antiquarianism, the History of Objects, and the History of Art before Winckelmann«, in: *Journal of the History of Ideas* 62 (2001), S. 523–541; Rosemary Sweet: *Antiquaries. The Discovery of the Past in Eighteenth-Century Britain*, London/New York 2004; Christian Zwink: *Imagination und Repräsentation. Die theoretische Formierung der Historiographie im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert in Frankreich*, Tübingen 2006, S. 83–101; Jan Marco Sawilla: *Antiquarianismus, Hagiographie und Historie im 17. Jahrhundert. Zum Werk der Bollandisten*, Tübingen 2009, bes. S. 221–327; ders.: »Vom Ding zum Denkmal. Überlegungen zur Entfaltung des frühneuzeitlichen Antiquarianismus«, in: Thomas Wallnig/Thomas Stockinger u. a. (Hg.): *Europäische Geschichtskulturen um 1700 zwischen Gelehrsamkeit, Politik und Konfession*, Berlin 2012, S. 405–446; Craig Ashley Hanson: *The English Virtuoso. Art, Medicine, and Antiquarianism in the Age of Empiricism*, Chicago/London 2009; Angus Vine: *In Defiance of Time. Antiquarian Writing in Early Modern England*, Oxford/New York 2010; Ingo Herklotz: *La Roma degli antiquari*, Roma 2012; Schnapp 2013; Peter N. Miller: *History and Its Objects. Antiquarianism and Material Culture since 1500*, Ithaca/London 2017; ders. (Hg.): *Momigliano and Antiquarianism*, Toronto

*Culture Studies*²⁶⁴ oder der Dinggeschichte²⁶⁵ die einschlägigen Forschungsfelder der älteren Kulturgeschichte und Realienkunde beerbt: Fragen einer historischen Semantik nach kulturellen Symbolisierungsleistungen werden hier verstärkt an das grundlegende Merkmal der Materialität von Bedeutungsträgern zurückgebunden, Dinge in ihrer unaufhebbaren physischen Präsenz auch als Akteure in historischen Prozessen begriffen.²⁶⁶ Und überall dort, wo unter dem Eindruck eines *iconic turn* in

-
- 2007; ders./François Louis (Hg.): *Antiquarianism and Intellectual Life in Europe and China, 1500–1800*, Ann Arbor 2012; Kathleen Christian/Bianca de Divitiis (Hg.): *Local Antiquities, Local Identities. Art, Literature and Antiquarianism in Europe, c. 1400–1700*, Manchester 2019; vgl. auch exemplarisch die Literatur zu Nicolas-Claude Fabri de Peiresc unten in Anm. 724.
- 264 Jean-Marie Pesez: »Histoire de la culture matérielle«, in: Jacques Le Goff/Roger Chartier u. a. (Hg.): *La Nouvelle Histoire*, Paris 1978, S. 98–130; Ulrich Veit/Tobias L. Kienlin u. a. (Hg.): *Spuren und Botschaften: Interpretationen materieller Kultur*, Münster/New York u. a. 2003; Hans Peter Hahn: *Materielle Kultur*, Berlin 2005; Irene Barbiera/Alice M. Choyke u. a. (Hg.): *Materializing Memory. Archaeological Material Culture and the Semantics of the Past*, Oxford 2009; Karen Harvey (Hg.): *History and Material Culture*, London/New York 2009; Dan Hicks/Mary C. Beaudry (Hg.): *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, Oxford 2010; Stefanie Samida/Manfred K. H. Eggert u. a. (Hg.): *Handbuch Materielle Kultur*, Stuttgart/Weimar 2014; Jan Keupp/Romedio Schmitz-Esser (Hg.): *Neue alte Sachlichkeit. Studienbuch Materialität des Mittelalters*, Ostfildern 2015; Karl Braun/Claus-Marco Dieterich u. a. (Hg.): *Materialisierung von Kultur*, Würzburg 2015; Marian Füssel/Rebekka Habermas (Hg.): *Die Materialität der Geschichte* [= *Historische Anthropologie* 23/3 (2015)]; Herbert Kalthoff/Torsten Cress u. a. (Hg.): *Materialität*, Paderborn 2016; Andreas Ludwig; s. v. »Materialität«, in: Martin Sabrow/Achim Saupe (Hg.): *Historische Authentizität*, Göttingen 2016, S. 286–292; Sebastian Barsch/Jörg van Norden (Hg.): *Historisches Lernen und Materielle Kultur*, Bielefeld 2020.
- 265 Karl-Heinz Kohl: *Die Macht der Dinge*, München 2003; Lorraine Daston (Hg.): *Things that Talk*, New York 2004; Anke te Heesen/Petra Lutz (Hg.): *Dingwelten*, Köln/Weimar u. a. 2005; Michael C. Frank/Bettina Gockel u. a. (Hg.): *Fremde Dinge* [= *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 1 (2007)]; Gottfried Korff: *Museumsdinge*, hg. v. Martina Eberspächer/Gudrun Marlene König u. a., Köln/Weimar u. a. 2007; Neil MacGregor: *A History of the World in 100 Objects*, London 2010; Lambros Malafouris/Colin Renfrew (Hg.): *The Cognitive Life of Things*, Cambridge 2010; Elisabeth Tietmeyer/Claudia Hirschberger u. a. (Hg.): *Die Sprache der Dinge*, Münster 2010; Lieselotte E. Saurma-Jeltsch/Anja Eisenbeiß (Hg.): *The Power of Things and the Flow of Cultural Transformations*, Berlin/München 2010; Ian Hodder: *Entangled. An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*, Chichester 2012; Ulrich G. Großmann/Petra Krutisch (Hg.): *The Challenge of the Object. 33rd Congress of the International Committee of the History of Art*, 4 Bde., Nürnberg 2013; Philippe Cordez: »Die kunsthistorische Objektwissenschaft und ihre Forschungsperspektiven«, in: *Kunstchronik* 67 (2014), S. 364–373; Gerhard Wolf/Kathrin Müller (Hg.): *Bild – Ding – Kunst*, Berlin/München 2015; Annette C. Cremer/Martin Mulsow (Hg.): *Objekte als Quellen der historischen Kulturwissenschaften*, Köln/Weimar u. a. 2017; Cornelia Kirschbaum (Hg.): *Zu den Dingen! XXXV. Deutscher Kunst-historikertag 2019. Tagungsband*, Bonn 2019.
- 266 Pointiert dazu etwa Markus Hilgert: »Text-Anthropologie«, in: ders. (Hg.): *Altorientalistik im 21. Jahrhundert* [= *Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin* 142 (2010), S. 87–126]; ders./Kerstin P. Hofmann u. a. (Hg.): *Objektopistemologien*, Berlin 2018; Thomas Meier/Michael R. Ott u. a. (Hg.): *Materiale Textkulturen*, Berlin/München u. a. 2015.

den Kulturwissenschaften²⁶⁷ Anstrengungen unternommen werden, Bau- und Bildwerke einmal mehr als Quellen historischer Erkenntnis zu propagieren²⁶⁸ und eine allumfassende Bildwissenschaft²⁶⁹ als Sachwalterin des Ikonischen schlechthin zu etablieren, wird auf der Suche nach wissenschaftsgeschichtlichen Referenzen auch an die tragende Rolle der Artefakte in den Formationsprozessen historischer Disziplinen, an ihre von jeher erkenntnisleitende und wissensvermittelnde Bedeutung erinnert.

An der materiellen Gegenwart der Vergangenheit und der Sichtbarkeit von Geschichte führt demnach kaum ein epistemischer oder historiographischer Weg vorbei. Auch die in Abb. 42 und 43 gezeigten bildkünstlerischen Imaginationen des

-
- 267 Programmatisch umrissen u. a. von Bernd Roeck: »Visual turn? Kulturgeschichte und die Bilder«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 29 (2003), S. 294–315; Gottfried Boehm: »Die Wiederkehr der Bilder«, in: ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?* München 1994, S. 11–38; Heinz Dieter Kittsteiner: »Iconic turn« und »innere Bilder« in der Kulturgeschichte«, in: ders. (Hg.): *Was sind Kulturwissenschaften?*, München 2004, S. 153–182; Christa Maar/Hubert Burda (Hg.): *Iconic Turn*, Köln 2004; dies. (Hg.): *Iconic Worlds*, Köln 2006; Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns*, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 329–380; Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, Frankfurt a. M. 2009; Hubert Burda (Hg.): *In medias res. Zehn Kapitel zum Iconic Turn*, München 2010; Jonas Etten/Julian Jochmaring u. a. (Hg.): *Nach der ikonischen Wende. Aktualität und Geschichte eines Paradigmas*, Berlin 2021.
- 268 Dazu in Auswahl Brigitte Tolkemitt/Rainer Wohlfeil (Hg.): *Historische Bildkunde*, Berlin 1991; Heike Talkenberger: »Von der Illustration zur Interpretation. Das Bild als historische Quelle«, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 21 (1994), S. 289–314; Annette Tietenberg (Hg.): *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument*, München 1999; Peter Burke: *Eyewitnessing. The Use of Images as Historical Evidence*, London 2001; Axel Bolvig/Phillip Lindley (Hg.): *History and Images. Towards a New Iconology*, Turnhout 2003; Bernd Roeck: *Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit*, Göttingen 2004; Matthias Bruhn/Karsten Borgmann (Hg.): *Sichtbarkeit der Geschichte. Beiträge zu einer Historiografie der Bilder*, Berlin 2005; Gerhard Paul (Hg.): *Visual History*, Göttingen 2006; Herfried Münkler/Jens Hacke (Hg.): *Strategien der Visualisierung. Verbildlichung als Mittel politischer Kommunikation*, Frankfurt a. M. 2009; Jens Jäger: *Fotografie und Geschichte*, Frankfurt a. M. 2009; ders./Martin Knauer (Hg.): *Bilder als historische Quellen?*, München 2009.
- 269 Exemplarische Positionsbestimmungen bei Horst Bredekamp: »Das Bild als Leitbild. Gedanken zur Überwindung des Anikonismus«, in: Ute Hoffmann (Hg.): *LogIcons*, Berlin 1997, S. 225–245; ders.: »A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft«, in: Michael F. Zimmermann (Hg.): *The Art Historian*, New Haven/London 2003, S. 147–159; Klaus Sachs-Hombach/Klaus Rehkämper (Hg.): *Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung*, Wiesbaden 1998; Hans Belting: *Bild-Anthropologie*, München 2001; ders. (Hg.): *Bilderfragen*, München 2007; Martin Schulz: *Ordnungen der Bilder*, München 2005; Helge Gerndt/Michaela Haibl (Hg.): *Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft*, Münster 2005; Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bildwissenschaft*, Frankfurt a. M. 2005; ders. (Hg.): *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*, Köln 2005; ders.: *Das Bild als kommunikatives Medium*, Köln 42021; Joanne Morra/Marquard Smith (Hg.): *Visual Culture*, 4 Bde., London 2006; Stephan Günzel/Dieter Mersch (Hg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2014; Sigrid Weigel: *Grammatologie der Bilder*, Frankfurt a. M. 2015; Martin Büchsel: *Bildmacht und Deutungsmacht. Bildwissenschaft zwischen Mythologie und Aufklärung*, Paderborn 2019.

Mittelalters speisen sich zu weiten Teilen aus der materiellen Überlieferung. Von Ingres und vielen anderen wissen wir, dass sie realienkundliche Kompendien zu Rate zogen – illustrierte Werke zur Kostümgeschichte, zu Waffen und Rüstungen oder liturgischem Gerät –, um dem Anspruch historischer Authentizität zu genügen, um Szenerie und Requisiten mit der gebotenen Sachtreue vor Augen zu führen,²⁷⁰ wie umgekehrt ein Großteil der betreffenden Publikationen ausdrücklich als Anschauungsmaterial und Orientierungshilfe für Historienmaler, Bühnen- und Kostümbildner oder die Gewerke des historisierenden Kunstgewerbes gedacht war.²⁷¹ Weniger offenkundig zwar, jedoch nicht minder ausgiebig zehrt auch Delaroches Ölstudie *L'Art gothique, le Moyen Âge* von der physischen Präsenz der Vergangenheit,²⁷² denn hinsichtlich des Kostüms und der Gewanddisposition orientiert sie sich an der älteren Chartreiser Skulptur, vor allem aber an jener Gewändestatue einer Königin des Alten Bundes vom Westportal der ehemaligen Kollegiatkirche Notre-Dame in Corbeil (Abb. 44),²⁷³ die Viollet-le-Duc wenig später im *Dictionnaire raisonné du*

270 Zur Debatte um Realismus und Idealismus in der europäischen Historienmalerei Hager 1989, S. 158–173; Torsten Korte: *Tiepolo und das Kostüm*, Berlin 2023; zur Radikalisierung des Authentizitätsanspruchs im 19. Jahrhundert Gaetgens 1984, S. 65–85; Jutta von Simson: »Wie man die Helden anzog. Ein Beitrag zum ›Kostümstreit‹ im späten 18. und beginnenden 19. Jahrhundert«, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 43/2 (1989), S. 47–63; Peter Paret: *Kunst als Geschichte* [zuerst engl. 1988], München 1990, S. 25–34, 108 ff. und passim; Beth S. Wright: *Painting and History during the French Restoration*, Cambridge 1997, S. 31–76; Stefanie Muhr: *Der Effekt des Realen. Die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts*, Köln/Weimar u. a. 2006; Kepetzis 2009, S. 21–25 und 295–302; speziell zur Rolle des Kostüms François Pupil: »À propos du costume dans la peinture d'histoire de la seconde moitié du XVIII^e siècle«, in: Michèle Ménard/Annie Duprat (Hg.): *Histoire, images, imaginaires (fin XV^e siècle – début XX^e siècle)*, Le Mans 1998, S. 151–162; Sylvain Amic: »Les recueils de costumes à l'usage des peintres (XVIII^e–XIX^e siècles)«, in: *Histoire de l'art* 46 (2000), S. 39–66; Andrea Mayerhofer-Llanes: *Die Anfänge der Kostümgeschichte*, München 2006, S. 35–55; beschreibende Kataloge entsprechender Vorlagen bieten Claudia Grund: *Deutschsprachige Vorlagenwerke des 19. Jahrhunderts zur Neuromanik und Neugotik*, Wiesbaden 1997; Joachim Brand/Bernd Evers: *Ornamentale Vorlagenwerke des neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin 2000; zur Orientierung mediävalisierender Malerei seit dem 18. Jahrhundert an Antiquarianismus und Sachkulturforschung Strong 1978, S. 47–60; Pupil 1985, S. 35–145; *Invention du passé* 2014.

271 Zu den Bildwelten realienkundlicher Kompendien s. unten Kap. 5 zu Nicolas-Xavier Willemin und im Epilog den Abschnitt »Moderne Warenwelt und mittelalterliches Kunstgewerbe«.

272 Näher untersucht wurde der Prozess der Bildfindung bislang nur für das Pendant zum gotischen Mittelalter, für die Personifikation der *Renaissance*; s. Stephen Bann: »Generating the Renaissance, or the Individualization of Culture«, in: Mieke Bal/Inge E. Boer (Hg.): *The Point of Theory*, Amsterdam 1994, S. 145–154; Wolf-Dietrich Löhr: »Das verlorene Profil der Renaissance. Paul Delaroches *Hémicycle* und die Schwierigkeit, sich ein Bild von einer Epoche zu machen«, in: Michail Chatzidakis/Henrike Haug u. a. (Hg.): *Con bella maniera*, Heidelberg 2021, S. 425–446.

273 Zu den Chartreiser Figuren s. Willibald Sauerländer: *Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270*, München 1970, S. 66–70, und Damien Berné/Philippe Plagnieux: *Naissance de la sculpture*

44



Abb. 44 *Gewändestatue einer Königin des Alten Bundes vom Westportal der ehem. Kollegiatkirche Notre-Dame in Corbeil, Kalkstein, um 1150. Paris, Musée du Louvre*

Abb. 45 *Statue provenant du portail de Notre-Dame de Corbeil, in: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné du mobilier français, 1858–1875, Bd. 4, S. 424*

Abb. 46 *Coiffure de dame noble, XII^e siècle, in: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné du mobilier français, 1858–1875, Bd. 3, Taf. 5*

45



46



mobilier français mehrfach bildlich verlebendigt hat, um sie höfische Damenmode (Abb. 45) respektive Haartracht (Abb. 46) des mittleren 12. Jahrhunderts vorführen zu lassen.²⁷⁴

Mit dem Hinweis auf die Entwurfspraktiken der Historienmaler oder die realienkundlich motivierten Illustrationen eines Viollet-le-Duc ist angedeutet, dass es vielfach nicht die Objekte selbst gewesen sind, die als Geschichtszeugnisse wahrgenommen wurden, sondern ihre reproduktions- und drucktechnisch erzeugten Surrogate, welche die abwesenden Originale im historischen Diskurs stellvertretend vergegenwärtigen. Als integraler Teil (kunst-)historischer Erkenntnisprozesse prägen Abbildungen die Praktiken und Instrumente der Wissensproduktion und Wissensvermittlung seit wenigstens dreihundert Jahren, denn mit dem raschen Aufstieg von Sachüberresten zur wichtigsten Quellengattung neben der schriftlichen Überlieferung wie mit der beschleunigten Historisierung der Kunstbetrachtung hielten seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in nie dagewesener Zahl bildliche Repräsentationen der Objekte Einzug in die Druckwerke antiquarischen, altertumskundlichen, historischen oder kunstgeschichtlichen Inhalts. Die Abbildung etablierte sich als Leitmedium des Zeigens und Sehens von Artefakten und trug fortan maßgeblich zu deren visueller Überlieferung, mithin zur Entstehung eines genuinen Bildgedächtnisses materieller Relikte bei. An Umfang und Geschwindigkeit nahm dieser Visualisierungsprozess im selben Maße zu, wie sich seine technischen Grundlagen vom Kupferstich und der Radierung über die Lithographie, den Stahl- und Holzstich bis hin zu photomechanischen und digitalen Verfahren der Bilderzeugung fortentwickelt haben.²⁷⁵

gothique, Paris 2018, S. 95–135; zur Statue aus Corbeil (*Gewändestatuette einer Königin des Alten Bundes vom Westportal der ehem. Kollegiatkirche Notre-Dame in Corbeil*, um 1150, Kalkstein, 235 × 44 × 38,5 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Sculptures du Moyen Âge, de la Renaissance et des temps modernes, Inv.-Nr. RF 1617) s. Sauerländer 1970, S. 80 f., und Berné/Plagnieux 2018, S. 153–154 (Élise Baillieul).

274 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc: s. v. »Toilette«, in: Viollet-le-Duc 1858–1875, Bd. 4, S. 403–495, hier S. 424 (die Handgebärde folgt offenkundig der Studie Delaroches), sowie in abweichender Pose ders.: s. v. »Coiffure«, in: ebd., Bd. 3, S. 178–253, hier S. 186 mit Taf. 5; Seitenmaß: 240 × 158 mm. – Speziell zu Viollet-le-Ducs kostümgeschichtlichen Visualisierungsstrategien Willibald Sauerländer: »Kleider machen Leute. Vergessenes aus Viollet-le-Ducs *Dictionnaire du Mobilier français*«, in: *Arte medievale* 1 (1983), S. 221–240; Solange Michon: »Viollet-le-Duc et la femme médiévale«, in: *Le Moyen Âge vu, revu et corrigé* 1997, S. 117–126.

275 Aufgearbeitet wurde diese Entwicklung namentlich durch Studien zur Wissenschafts- und Mediengeschichte der Kunstgeschichte – so von Heinrich Dilly: *Kunstgeschichte als Institution*, Frankfurt a. M. 1979; Ettore Spalletti: »La documentazione figurativa dell'opera d'arte«, in: Giulio Bollati/Paolo Fossati (Hg.): *Storia dell'arte italiana*, Bd. I/2: *Materiali e problemi*, Turin 1979, S. 415–484; Francis Haskell: *The Painful Birth of the Art Book*, London 1987; Robert Trautwein: *Geschichte der Kunstbetrachtung*, Köln 1997; Bickendorf 1998; Matthias Bruhn (Hg.): *Darstellung und Deutung*, Weimar 2000; Hubert Locher: *Kunstgeschichte als historische*

Welchen Anteil diese weitläufigen Bildwelten freilich an der Hervorbringung und Vermittlung geschichtlichen Wissens und an der Erzeugung historischen Sinns besitzen, wie sie insbesondere auf die Beschaffenheit dessen eingewirkt haben, was in ihnen wahrgenommen und durch sie erkannt wurde, ist noch weitgehend ungeklärt. Daher bedürfen Rezeptions- wie Gedächtnisgeschichte einer komplementären Geschichte des Zeigens und Sehens, die das Problem der Bedeutungszuweisung zu ergründen sucht, indem sie in technischer, ästhetischer und kontextueller Hinsicht nach den medialen Bedingungen fragt, unter denen die Objekte bildlich in Erscheinung treten, und jene spezifisch ikonische Gestalt erschließt, die sie dabei angenommen haben.

Medialität und die Spezifika des Ikonischen

Ogleich Untersuchungen zur Wissenschafts- und Mediengeschichte historischer Disziplinen kaum einen Zweifel an der zentralen Stellung lassen, welche die bildliche Aneignung und Repräsentation materieller Relikte in den mediävistischen Wissenskulturen der Neuzeit und Moderne als Leitmedium der Deixis und Perzeption sowie als Überlieferungsträger einnimmt, sind die betreffenden Bildwelten bislang nicht oder nur unzureichend auch im Hinblick auf das Wechselverhältnis von Medialität

Theorie der Kunst, 1750–1950, München 2001; *Mediale Brüche – Die Bildmedien der Kunstgeschichte* [= *kritische berichte* 30/1 (2002)]; Rodney Palmer/Thomas Frangenberg (Hg.): *The Rise of the Image*, Aldershot 2003; Dan Karlholm: *The Representation of Art History in Nineteenth-Century Germany and Beyond*, Bern/Berlin u. a. 2004; Krause/Niehr 2005; Ingrid R. Vermeulen: *Picturing Art History*, Amsterdam 2006; Katharina Krause/Klaus Niehr (Hg.): *Kunstwerk – Abbild – Buch*, München/Berlin 2007; Ingeborg Reichle: »Kunst – Bild – Wissenschaft. Überlegungen zu einer visuellen Epistemologie der Kunstgeschichte«, in: dies./Steffen Siegel u. a. (Hg.): *Verwandte Bilder*, Berlin 2007, S. 169–189; Michaela Braesel: *Buchmalerei in der Kunstgeschichte*, Köln/Weimar u. a. 2009; Bader/Gaier 2010; Klaus Niehr: »Dokument und Imagination: Das Bild vom Kunstwerk«, in: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen* 2010, S. 319–334; Ulrich Pfisterer: s. v. »Abbildungen und Reproduktionen als Instrumente der Kunstwissenschaft«, in: ders. (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart/Weimar 2011, S. 1–5; Caecilie Weissert: s. v. »Reproduktion«, in: ebd., S. 382–385; Shone/Stonard 2013; Friedrich Polleroß: »Die Kunstgeschichte und ihre Bilder im 17. Jahrhundert«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 41 (2014), S. 117–157; Matteo Burioni (Hg.): *Weltgeschichten der Architektur*, Passau 2016; Friederike Kitschen: *Als Kunstgeschichte populär wurde. Illustrierte Kunstbuchserien 1860–1960 und der Kanon der westlichen Kunst*, Berlin 2021; Hubert Locher/Maria Männig (Hg.): *Lehrmedien der Kunstgeschichte*, Berlin/München 2022; Joseph Imorde/Andreas Zeising (Hg.): *In Farbe. Reproduktionen von Kunst im 19. und 20. Jahrhundert*, Weimar 2022; Monika Wagner: *Kunstgeschichte in Schwarz-Weiß. Reproduktionstechnik und Methode*, Göttingen 2022; Emmanuel Lamouche/Matthieu Lett (Hg.): *Reproductions* [= *Histoire de l'art* 92 (2023)]; speziell zur mediävistischen Kunstgeschichte s. die folgende Anm.; zu einzelnen Medien, Verfahren und disziplinären Kontexten s. die unten in Anm. 308–315 aufgeführte Literatur.

und Vergangenheitsdeutung analysiert worden. Gewöhnlich verharrt der Blick der Forschung nämlich auf dem Entstehungs- und Gebrauchszusammenhang der Abbildungen oder aber er dringt gleichsam durch sie hindurch und fällt auf jene abwesenden Artefakte, die sie stellvertretend vergegenwärtigen. Die Medialität von Visualisierungen scheint sich im bloßen Rückverweis auf das Original, ihre Bedeutung in der abbildenden Funktion zu erschöpfen, denn die erste und oft auch einzige Frage gilt beinahe unvermeidlich dem ›Was‹ einer Darstellung, nicht jedoch ihrem ›Wie‹, ihrer jeweiligen Bildgestalt und Bildsprache. Die vermeintliche Unmittelbarkeit, mit der die ikonische Repräsentation auf ihre außerbildliche Referenz verweist, hat zur Folge, dass sie sich selbst als Bild – und damit als ein elementares Medium der Vergangenheitsdeutung – in der Regel der epistemologischen Aufmerksamkeit entzieht. Die je spezifische Form der Sichtbarkeit, die ein Objekt im Bild angenommen hat, wird nur zögerlich als notwendige Bedingung der Möglichkeit seiner Sichtbarmachung reflektiert.²⁷⁶

Dass sich ein historischer ›Gegenstand‹ erst im Medium seiner Darstellung als solcher konstituiert, dass er sich erst durch die jeweils genutzten bildkünstlerischen Mittel und Wege auf bestimmte Weise konkretisiert, wird noch am ehesten im Fall der Historienmalerei bedacht.²⁷⁷ So tritt in Jacques-Louis Davids *Sabines* (Abb. 47)²⁷⁸

276 Aus dieser eingeschränkten Perspektive zu den Bildwelten der Mittelalterforschung etwa Fabrizio Crivello: »Il Medioevo riprodotto«, in: Castelnuovo/Sergi 2004, S. 625–649; Anne de Mondenard: »La fotografia di edifici medievali francesi nel XIX secolo«, in: ebd., S. 693–709. Vgl. dagegen die Ansätze zu einer genuinen Bildanalyse mediävistischer Visualisierungen bei Klaus Niehr: »Ansichten, Risse und einzelne Theile ...«. Abbildungen des Kölner Doms als Dokumente früher Kunstgeschichte«, in: *Kölner Domblatt* 55 (1990), S. 167–200; Niehr 1999, bes. S. 177–193; ders.: »Ideal oder Porträt? Das Bild vom Kunstwerk«, in: Krause/Niehr 2005, S. 9–26; ders.: »Sinnstiftendes Sehen. Mittelalterliche Kunst im 19. Jahrhundert«, in: Nils Büttner/Thomas Schilp u. a. (Hg.): *Städtische Repräsentation*, Bielefeld 2005, S. 41–58; außerdem die Beiträge in Carqué/Mondini 2006 sowie jüngere Arbeiten zu Séroux d'Agincourt oder Viollet-le-Duc, etwa Pascal Griener: »La fatale attraction du Moyen Âge. Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt et l'Histoire de l'art par les monumens (1810–1823)«, in: *Le Moyen Âge vu, revu et corrigé* 1997, S. 225–234; Mondini 2005; dies.: »Apprendre à ›voir‹ l'histoire de l'art. Le discours visuel des planches de l'Histoire de l'Art par les monumens de Séroux d'Agincourt«, in: Roland Recht/Philippe Sénéchal u. a. (Hg.): *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*, Paris 2008, S. 153–166; Mondini 2019; Françoise Boudon: »Le réel et l'imaginaire chez Viollet-le-Duc«, in: *Revue de l'Art* 58/59 (1982/83), S. 95–114; Laurent Baridon: *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*, Paris 1996.

277 Vgl. oben Anm. 252.

278 Jacques-Louis David: *Sabines*, 1799, Öl auf Leinwand, Bildmaß: 385 × 522 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, Inv.-Nr. 3691. – Stefan Germer/Hubertus Kohle: »From the Theatrical to the Aesthetic Hero«, in: *Art History* 9 (1986), S. 168–184; Hubertus Kohle: »Historienmalerei am Scheideweg. Bemerkungen zu Jacques Louis Davids ›Sabinerinnen‹«, in: Mai 1990, S. 121–134; Robert Rosenblum: »Essai de synthèse: les Sabines«, in: Régis Michel (Hg.): *David contre David*, 2 Bde., Paris 1993, hier Bd. 1, S. 459–470; Ewa Lajer-Burchard: »Les Sabines ou la Révolution glacée«, in: ebd., S. 471–491; Frédérique Desbuissons: »A Ruin:

von 1799 die antike Historie auch deshalb als *magistra vitae*, die Friedenstifterin Hersilia als *exemplum virtutis* in Erscheinung, weil das dominierende Bildmittel – die gegenstandsbezeichnende Umrisslinie – nach klassisch-akademischer Auffassung die Individualität einer Sache und zugleich deren überindividuellen und überzeitlichen ideellen Gehalt zur Anschauung bringt.²⁷⁹ Im Sinne dieser verstandesmäßigen Bestimmtheit der Formerscheinung stellt die akzentuierte Umrisszeichnung der *Sabines* rational fassbare Körper- und Raumverhältnisse her und erzeugt im Verein mit der vorherrschenden Lokalfarbigkeit einen das Bildgeschehen gleichsam objektivierenden Detailrealismus. Ganz dem expressiven Gehalt des ›fruchtbaren Augenblicks‹²⁸⁰ und der Subjektivität der Sinneseindrücke sind Bildordnung und künstlerische Faktur dagegen in Eugène Delacroix' *Bataille de Taillebourg* aus dem Jahr 1837 verpflichtet (Abb. 48).²⁸¹ Während David die Geschichtserzählung

Jacques-Louis David's *Sabine women*«, in: *Art History* 20 (1997), S. 432–448; Darcy Grimaldo Grigsby: »Nudity à la grecque in 1799«, in: *The Art Bulletin* 80 (1998), S. 311–335; Tamar Mayer: »Collage and Process in Jacques Louis David's Studies for the ›Intervention of the Sabine Woman‹«, in: *Master Drawings* 56 (2018), S. 233–248.

- 279 Zur kunsttheoretischen Bestimmung wie zur künstlerischen Praxis dieses Bildmittels Robert Rosenblum: *The International Style of 1800. A Study in Linear Abstraction* [zuerst 1956], New York 1976; Werner Busch: »Umrisszeichnung und Arabeske als Kunstprinzipien des 19. Jahrhunderts«, in: Regine Timm (Hg.): *Buchillustration im 19. Jahrhundert*, Wiesbaden 1988, S. 117–148; ders.: »Die Neudefinition der Umrisszeichnung in Rom am Ende des 18. Jahrhunderts«, in: Margret Stufmann/ders. (Hg.): *Zeichnen in Rom, 1790–1830*, Köln 2001, S. 10–44; Susan L. Siegfried: »The Imperatives of Drawing in Ingres's Art«, in: ebd., S. 63–96; Frank Büttner: »Der Wahrheitsanspruch der Linie«, in: ebd., S. 97–119; Trautwein 1997, S. 99–162; Caecilie Weissert: *Reproduktionstichwerke*, Berlin 1999, bes. S. 81–140; speziell zur Frühgeschichte auch Wolfgang Kemp: »Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19 (1974), S. 219–240; Thomas Puttfarcken: »The Dispute about *Disegno* and *Colorito* in Venice«, in: Peter Ganz/Martin Gosebruch (Hg.): *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, Wiesbaden 1991, S. 75–99; Werner Busch: *Das unklassische Bild*, München 2009, bes. S. 74–90; als paradigmatisch für die Dezennien um 1800 kann das Œuvre von John Flaxman gelten: Dobai 1974–1984, Bd. 2, S. 1037–1043 und 1048 ff.; Werner Hofmann (Hg.): *John Flaxman*, München 1979; Sarah Symmons: *Flaxman and Europe*, New York 1984; Hugh Brigstocke/Eckart Marchand u. a.: *John Flaxman and William Young Ottley in Italy*, Wakefield 2010; Charlotte Kurbjuhn: *Kontur. Geschichte einer ästhetischen Denkfigur*, Berlin/Boston 2014.
- 280 Darzu Ernst H. Gombrich: »Moment and Movement in Art«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 27 (1964), S. 293–306; Detlef Hoffmann: »Bedeutungsvolle Momente«, in: Germer/Zimmermann 1997, S. 324–351; Norbert Christian Wolf: »Fruchtbarer Augenblick – ›prägnanter Moment‹: Zur medienpezifischen Funktion einer ästhetischen Kategorie in Aufklärung und Klassik«, in: Peter-André Alt/Alexander Košenina u. a. (Hg.): *Prägnanter Moment*, Würzburg 2002, S. 373–404.
- 281 Eugène Delacroix: *Bataille de Taillebourg, 21 juillet 1242*, 1837, Öl auf Leinwand, Bildmaß: 489 × 554 cm, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Inv.-Nr. MV 2676. – Gaegtgens 1984, S. 148–153; Alain Daguerre de Hureaux: *Delacroix*, Paris 1993,



Abb. 47 Jacques-Louis David, *Sabines*, Öl auf Leinwand, 1799. Paris, Musée du Louvre



Abb. 48 Eugène Delacroix, *Bataille de Taillebourg*, Öl auf Leinwand, 1837. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

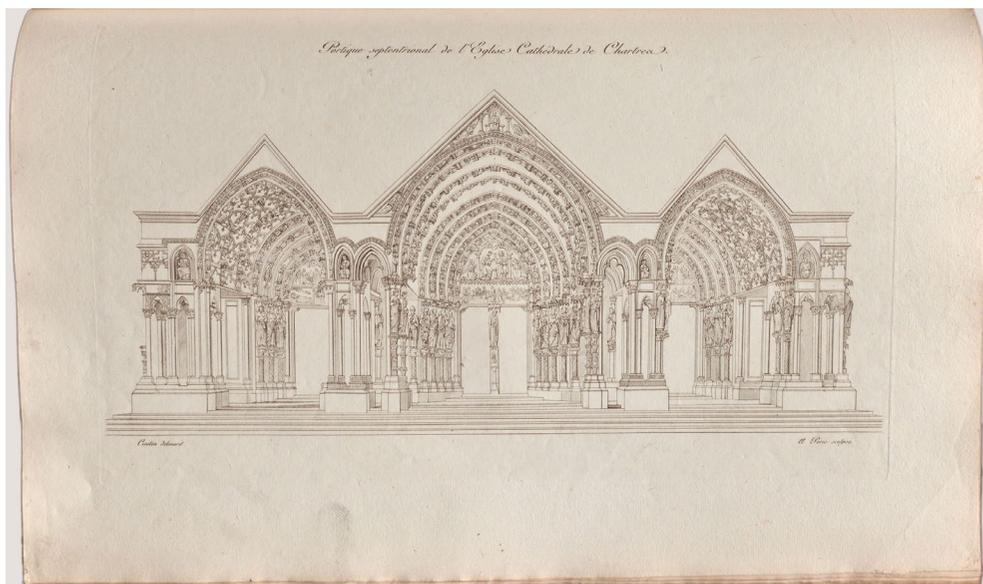


Abb. 49 Amédée Pérée nach Christophe Civeton, *Portique septentrional de l'Eglise Cathédrale de Chartres*, in: Nicolas-Xavier Willemin, *Monuments français inédits*, 1806–1839, Taf. 81



Abb. 50 Fortier nach Nicolas Chapuy, *Portique Latéral de la Cathédrale de Chartres, Côté du Nord*, in: Alexandre de Laborde, *Les Monumens de la France*, 1816–1836, Taf. 156

in sinnbildlicher Verdichtung zum Stillstand bringt und die ethische Quintessenz des Geschehens dem Zeitverlauf enthebt, betont die Bildrhetorik der *Bataille de Taillebourg* gerade das Transitorische des dramatisch zugespitzten Moments, seine unaufhebbare Geschichtlichkeit. Denn Delacroix setzt den Kairos inmitten eines Handlungskontinuums, David hingegen den kategorischen Imperativ einer Handlungssequenz ins Bild.

Derartige Spezifika des Ikonischen auch bei Darstellungen mittelalterlicher Artefakte als Mittel der Geschichtsdeutung zu begreifen, ist nicht von vornherein selbstverständlich. Doch auch zwei Repräsentationen der Chartreser Nordquerhausportale lassen die Polarität klassischer und romantischer Strategien der Aneignung und Bedeutungszuweisung sinnfällig werden, denn im Vergleich zeigen sie, wie bildnerische Mittel den Visualisierungen trotz des übereinstimmenden Objektbezugs eine grundverschiedene Qualität und Richtung geben. Während die Umrissradierung in Nicolas-Xavier Willemins *Monuments français inédits* (Abb. 49)²⁸² ein idealtypisches, ebenso orts- wie zeitloses Monument unter objektivierenden Wahrnehmungsbedingungen zur Anschauung bringt, gelangt auf einer Radierung der *Monumens de la France* von Alexandre de Laborde (Abb. 50)²⁸³ die irreguläre Vielförmigkeit eines geschichtlich gewordenen und stets aufs Neue als gegenwärtig erfahrenen Objekts zur

S. 85–117 zu den Historienbildern, S. 103f. zur *Bataille de Taillebourg*, Peter Brooks: *History Painting and Narrative. Delacroix's ›Moments‹*, Oxford 1998, S. 6 und 8; *Delacroix à Versailles. Autour de la ›Bataille de Taillebourg‹*, Paris 1998.

282 Amédée Pérée nach Christophe Civeton: Portique septentrional de l'Église Cathédrale de Chartres, in: Nicolas-Xavier Willemin: *Monuments français inédits pour servir à l'Histoire des Arts, depuis le VI^e siècle jusqu'au commencement du XVII^e*, 2 Bde., Paris: Willemin, 1839 [in Lfgn. 1806–1839], URL: <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/kxp1693503980>, Taf. 81 [um 1815], Seitenmaß: 430 × 280 mm. – Françoise Arquie-Bruley: »Les ›Monuments français inédits‹ (1806–1839) de N.-X. Willemin et la découverte des ›Antiquités nationales‹«, in: *RACAR – Revue d'art canadienne* 10 (1983), S. 139–156; s. auch unten in Kap. 5 den Abschnitt »Zeit«.

283 Fortier nach Nicolas Chapuy: Portique Latéral de la Cathédrale de Chartres, Côté du Nord, in: Alexandre de Laborde: *Les Monumens de la France, classés chronologiquement et considérés sous le rapport des faits historiques et de l'étude des arts*, 2 Bde., Paris: P. Didot l'Ainé [Bd. 1], Jules Didot l'Ainé [Bd. 2], 1816–1836, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb30703819x>, Taf. 156 [um 1825–1830], Seitenmaß: 560 × 400 mm. – Elizabeth Williams: »Quelle est la véritable date de publication des ›Monuments de la France‹ d'Alexandre de Laborde?«, in: *Gazette des Beaux-Arts* 114 (1989), S. 29–40; Christl Lehnert-Leven: »Zum Ruhme des Vaterlandes. Trierer Antiken in den Prachtbänden der ›Monumens de la France‹ von Alexandre Louis Joseph Comte de Laborde«, in: Elisabeth Dühr/dies. (Hg.): *Unter der Trikolore. Trier in Frankreich – Napoleon in Trier, 1794–1814*, 2 Bde., Trier 2004, S. 784–822, hier zu de Laborde S. 786–791 und zu den *Monumens* bes. S. 791–798; Krause 1995, S. 55 ff.; zu Vita und Œuvre auch Jordi Casanovas i Miró/Francesc M. Quílez i Corella (Hg.): *El viatge a Espanya d'Alexandre de Laborde (1806–1820)*, Barcelona 2006; Jean-Yves Andrieux/Fabienne Chevallier: *Le patrimoine monumental*, Rennes 2014, S. 151–160; zum programmatischen Frontispiz der *Monumens* s. Carqué 2004[b], S. 132 und 134, sowie unten in Kap. 5 den Abschnitt »Raum«.

Darstellung. Die ihrem baulichen wie lebensweltlichen Kontext enthobenen Portale, die Amédée Pérée nach einer Vorlage von Christophe Civeton für Willemin radiert hat, erscheinen in idealer Frontalität und Bildparallelität, wodurch das Regelhafte ihrer weitgehend entmaterialisierten Struktur und Gestalt ebenso unterstrichen wird wie durch die im Bild hergestellte Makellosigkeit der Architekturglieder und des Figureschmucks. Bei de Laborde hingegen ist mit der von Fortier nach einer Zeichnung Nicolas Chapuys²⁸⁴ schräg ins Bild gesetzten Portalanlage, ihrem durch eine lebhaft Helldunkelmodellierung betonten Raumgefüge angedeutet, dass sich das Monument im Hier und Jetzt der zeitgenössischen Lebenswelt nur aus einer stets subjektiven Betrachterperspektive unter veränderlichen Wahrnehmungsbedingungen in seiner materialen Präsenz erschließt. Zugleich akzentuieren Bildmittel wie die variable, den Blick fokussierende Detailschärfe oder der naturmimetische Modus der Zustandsschilderung die momentane physische Beschaffenheit eines Objekts, das durch Prozesse des Verfalls und der Zerstörung unaufhörlichem historischem Wandel unterliegt.

Die konträren Imaginarien zeitloser Idealität und unaufhebbarer Geschichtlichkeit haben hier grundverschiedene Visualisierungen ein und desselben Bauwerks hervorgebracht. Wie die Stoffe und Subjekte der Historie, so zeigen sich demnach auch die materiellen Überreste der Vergangenheit vielgestaltigen medialen Brechungen unterworfen. Wie in den Figurationen der Historienmalerei, so gelangen auch in den ikonischen Repräsentationen einer objektbezogenen Geschichtsforschung die Resultate bildlicher Aneignungs- und Interpretationsprozesse zur Anschauung, die das Quellenmaterial allererst als historisch signifikanten Gegenstand konstituieren und als solchen vor Augen führen. Dabei kommen abweichende Visualisierungsstrategien zum Einsatz, deren je eigene Formqualitäten die mediävistische Bildwelt in distinkte epistemische Stile²⁸⁵ auseinandertreten lassen und auf diese Weise auch im weiteren Umfeld der Chartreser Beispiele entsprechende Bilder vom Mittelalter geprägt haben.

So ist die bei Willemin vorherrschende Umrisszeichnung bereits das formbestimmende Gestaltungsmittel jener reich illustrierten Bände, in denen Alexandre Lenoir die im *Musée des Monumens français* (1795–1816) versammelten Objekte von der gallo-römischen Antike bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert auf 200 Tafeln

284 Geringfügig abweichend hat nach ebendieser Zeichnung zur selben Zeit Engelmann eine Tafel für Chapuys Publikation zur Kathedrale von Chartres lithographiert: Chapuy/Jolimont 1823–1831. *Vues pittoresques de la cathédrale de Chartres*, Paris: Engelmann et Cie, 1828, Taf. 7, Seitenmaß: 380 x 295 mm. – Zu diesem Werk s. oben Anm. 53.

285 Vgl. exemplarisch Carqué 2009 und 2011.

erfassen ließ (s. unten Abb. 100, 204–207 und 211).²⁸⁶ Hier wie dort ist sie Garant der im *Prospectus* und im »Avant-propos« der *Monuments français inédits* leitmotivisch beschworenen »exactitude« bildlicher Repräsentationen,²⁸⁷ die durch unbedingte Originaltreue die präzise und eindeutige Gegenstandserkenntnis ermöglichen soll. Zugleich steht sie freilich in der Tradition jener schon im späten 17. Jahrhundert kunsttheoretisch kodifizierten Auffassung, wonach allein die formbezeichnende und bedeutungstragende Linie als Grundprinzip der Künste gelten dürfe, da nur sie imstande sei, durch Abstraktion zum Wesentlichen das metaphysisch begründete Idealschöne sinnfällig werden zu lassen.²⁸⁸ Diesem axiomatisch postulierten

286 Alexandre Lenoir: *Musée des Monumens français, ou Description Historique et chronologique des Statues en marbre et en bronze, Bas-reliefs et Tombeaux des Hommes et des Femmes célèbres, pour servir à l'Histoire de France et à celle de l'Art*, 5 Bde., Paris: Guilleminet [Bd. 1, 3 und 6], Lenoir [Bd. 2], Lenoir/Guyot/Hacquart [Bd. 4–5], 1800–1806, URL: <https://doi.org/10.11588/digit.12362>; die ersten fünfzehn der insgesamt 215 Tafeln sind exemplarisch Werken der griechisch-römischen Antike gewidmet, die als »archétypes« den antiken Ursprung jedweden Kunstschaftens belegen sollen (Bd. 1, S. 49–91); vgl. auch ders.: *Musée impérial des Monumens français* [Textbd.], *Atlas de l'Histoire des arts en France. Recueil de gravures pour servir à l'Histoire des arts en France, prouvée par les monumens* [Tafelbd.], Paris: Lenoir, Hacquart [auch: C. L. F. Panckoucke], 1810–1811; der Tafelbd. erneut Paris: Nepveu, 1821, URL: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/15701>. – Im Unterschied zur intensiven (bild-)publizistischen Tätigkeit Lenoirs ist dessen Wirken als Initiator und »Concepteur« des Museums eingehend erschlossen; s. vor allem Louis Courajod: *Alexandre Lenoir. Son journal et le Musée des Monuments français*, 3 Bde., Paris 1878–1887; Bruno Foucart: »La fortune critique d'Alexandre Lenoir et du premier musée des Monuments français«, in: *L'Information d'histoire de l'art* 14 (1969), S. 223–232; Alain Erlande-Brandenburg: »Le Musée des Monuments français et les origines du Musée de Cluny«, in: Bernward Deneke/Rainer Kahsnitz (Hg.): *Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert*, München 1977, S. 49–58; Bann 1984, S. 77–92; Dominique Poulot: »Alexandre Lenoir et le musée des monuments français«, in: Nora [1984–1992] 1997, S. 1515–1543; Poulot 1996; Poulot 1997, bes. S. 285–339; ders.: »Le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir«, in: Caecilia Pieri (Hg.): *Le Musée de sculpture comparée*, Paris 2001, S. 36–43; Elke Harten: *Museen und Museumsprojekte der Französischen Revolution*, Münster 1989, bes. S. 157–179; Haskell 1993, S. 236–252; Andrew McClellan: *Inventing the Louvre*, Cambridge/New York 1994, S. 155–197; Roland Recht: »L'Élysée d'Alexandre Lenoir. Nature, art et histoire«, in: *Revue germanique internationale* 7 (1997), S. 47–57; Plato 2001, S. 35–62; Jörn Garleff: *Die Ecole des Beaux-Arts in Paris*, Tübingen/Berlin 2003, bes. S. 106–121; Alexandra Stara: *The Museum of French Monuments 1795–1816*, Farnham 2013; Bresc-Bautier/Chancel-Bardelot 2016; s. auch unten Anm. 396 zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte sowie in Kap. 5 den Abschnitt »Zeit«.

287 Willemin/Pottier [1806–1839], »Avant-Propos«, Bd. 1, S. I–VII, sowie *Prospectus*, 4 Seiten, jeweils passim.

288 Neben der oben, Anm. 279, genannten Literatur s. speziell zur kunsttheoretischen Debatte in Frankreich auch Hans Robert Jauf: »Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der »Querelle des Anciens et des Modernes«, in: Charles Perrault: *Parallèle des Anciens et des Modernes*, München 1964, S. 8–64; Stefan Germer: *Kunst – Macht – Diskurs*, München 1997, bes. S. 340–347; Jutta Held: *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische*

Stilideal namentlich der klassizistischen Kunstdoktrin hatte auch das Mittelalter zu genügen, wollte es unter dem strengen Regiment des antikisierenden Habitus von Revolution und Kaiserreich²⁸⁹ als neu entdeckte Frühzeit genuin nationaler Kultur und Geschichte²⁹⁰ bestehen. Daher sind es auf den von Laurent Guyot nach den Zeichnungen von Charles Percier und Lenoir radierten Tafeln des *Musée des Monuments français* die jüngsten Werke – die des Klassizismus –, deren Stilmerkmale den Darstellungsmodus diktieren. Und auch bei Willemin haben sich die »antiquités du moyen âge« – »les monuments de l'art national«²⁹¹ – bevorzugt der klassizistischen Kleiderordnung unterworfen und präsentieren sich im antikischen Gewand der Umrisszeichnung.

Gegen dieses Diktat linearer Abstraktion und regelhafter Idealität setzte die romantische Ästhetik das Besondere, Individuelle und Irreguläre – und auch, um den zweiten wichtigen Impuls zu benennen, der vom Ungenügen an der Gegenwart herrührte, das Einmalige als Inbegriff einer organisch gewachsenen Vielfalt gegen jene neuen Formen der Typik, die eine maschinelle Massenproduktion im Zeichen der Standardisierung schuf. Unter diesen anti-klassizistischen und anti-modernistischen Vorzeichen hatte sich die aus dem 18. Jahrhundert überkommene Ästhetik der schönen Unregelmäßigkeit und der irregulären Vielförmigkeit mächtiger denn je erneuert.²⁹² Ihr Leitbegriff war das Pittoreske, das die Formqualitäten des Malerischen, die Modulation der Tonwerte und die Verschmelzung der Dinge mit der umgebenden Atmosphäre gegen die lineare Abstraktion der Zeichnung zur Geltung brachte, das die Asymmetrie und das Überraschende des visuellen Eindrucks gegenüber gegenstandszentrierter Überschaubarkeit betonte.²⁹³

Staat, Berlin 2001, bes. S. 9 ff. und 135–138; Anne-Marie Lecoq (Hg.): *La Querelle des Anciens et des Modernes, XVII^e–XVIII^e siècles*, Paris 2001; Cécile Krings (Hg.): *Rubens contre Poussin*, Amsterdam 2004.

289 Siehe dazu oben Anm. 126.

290 Pommier 1991, S. 331–396; ders.: »La Rivoluzione e il Medioevo«, in: Castelnovo/Sergi 2004, S. 117–146.

291 Willemin/Pottier [1806–1839], S. VI und öfter.

292 Miller 1986, bes. S. 247–296.

293 Zur Geschichte dieser ästhetischen Kategorie s. Christopher Hussey: *The Picturesque*, London 1927; Dobai 1974–1984, Bd. 2, S. 296–336; Malcolm Andrews: *The Search for the Picturesque*, Aldershot 1989; ders. (Hg.): *The Picturesque. Literary Sources & Documents*, 3 Bde., Mountfield 1994; Wil Munsters: *La poésie du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Genf 1991; Stephen Copley/Peter Garside (Hg.): *The Politics of the Picturesque*, Cambridge/New York 1994; Friedrich Wolfzettel: s. v. »Malerisch/pittoresk«, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 3, Stuttgart/Weimar 2001, S. 760–790; John Macarthur: *The Picturesque*, London/New York 2007; Odile Parsis-Barubé: »La fabrique du pittoresque des Lumières au Romantisme«, in: Goujard/Haudiquet 2009, S. 27–37; Jean-Pierre Lethuillier/dies. (Hg.): *Le pittoresque*, Paris 2012; Carina Jung: *Die pittoreske Landschaft in der europäischen Literatur der Romantik*, Göttingen 2017; Jörg Christophler/Hellmuth

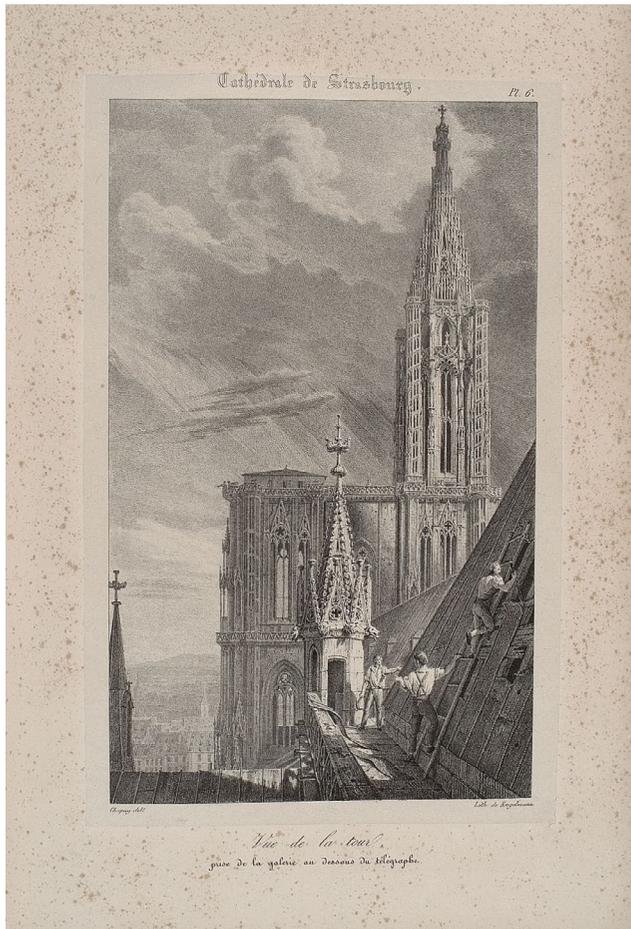


Abb. 51 Godefroy Engelmann nach Nicolas Chapuy, *Cathédrale de Strasbourg. Vue de la tour, prise de la galerie au dessous du télégraphe*, in: Nicolas Chapuy, *Cathédrales françaises. Strasbourg*, 1827, Taf. 6

Der Subjektivität des Sinneseindrucks und der Stimmungswerte haben die von Nicolas Chapuy realisierten *Cathédrales françaises* ebenso zum bildkünstlerischen Durchbruch verholfen wie die älteren, unter der Restauration und der Julimonarchie erschienenen Bände der *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*. Wie im Einleitungskapitel dargelegt, markieren beide Publikationen auch in der Bildgeschichte der Reimser Kathedrale einen Wendepunkt, an dem der dominierende Einfluss klassischer Darstellungstraditionen gebrochen und von einem visuellen Mittelalterkonstrukt romantischer Prägung abgelöst wurde.²⁹⁴ An die Stelle eines objektivierend

Möhring (Hg.): *Pittoresk – Rothenburg als Landschaftsgarten*, Rothenburg ob der Tauber 2021; s. auch unten Anm. 390.

²⁹⁴ Siehe oben im Kapitel »Frontispiz« den Abschnitt »Romantische Subjektivität und die Sedimente nationaler Geschichte«; zu Chapuys *Cathédrales* Anm. 53 mit Abb. 22 und 32 sowie zu den *Voyages* Anm. 50 mit Abb. 21 und 29–30.

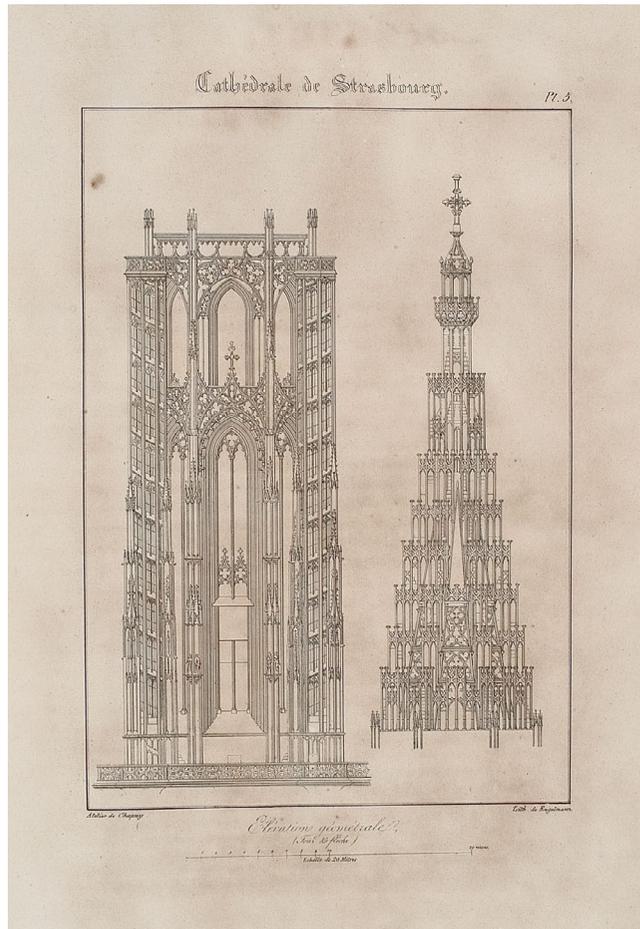


Abb. 52 Godefroy Engelmann nach dem Atelier Chapuy, *Cathédrale de Strasbourg. Elévation géométrale (Tour & flèche)*, in: Nicolas Chapuy, *Cathédrales françaises. Strasbourg*, 1827, Taf. 5

und perfektionierend überformten Bauwerks trat das Elementarereignis gotischer Architektur, das ein Bewusstsein für die notwendige Subjektivität seiner Augenzeugen wie für deren unüberbrückbare historische Nachträglichkeit zur Voraussetzung hat. Zugleich sind die *Cathédrales* wie die *Voyages* freilich den in Architekturtraktaten und altertumskundlichen Bauaufnahmen etablierten Standards gefolgt, denn beide befeißigen sich noch einer zweiten, grundverschiedenen Strategie bildlicher Vergegenwärtigung und stellen dem romantischen Imaginarium atmosphärisch dichter Fernansichten oder perspektivisch kühner Ausschnitte den nahsichtig-analytischen Blick exakter Risse, Schnitte und Detailansichten zur Seite, ergänzen mithin den bildhaft inszenierten Eindruck (Abb. 51) um die nüchterne Sachbeobachtung (Abb. 52).²⁹⁵

²⁹⁵ Godefroy Engelmann nach Nicolas Chapuy, *Cathédrale de Strasbourg. Vue de la tour, prise de la galerie au dessous du télégraphe*, und ders. nach dem Atelier Chapuy, *Cathédrale de*

Wie im Fall der Chartreiser Nordquerhausportale bei Willemin und de Laborde, so haben sich der ikonischen Repräsentation auch hier unverkennbar voneinander abweichende epistemische Stile der Vergegenwärtigung eingeschrieben. Durch die Übersetzung der Objekte in ein anderes Medium hat sich deren Erscheinungsbild unter dem Einfluss reproduktions- und drucktechnischer sowie künstlerisch-ästhetischer Faktoren ebenso verändert wie kraft der vom je spezifischen historischen Verständnis geleiteten Zeigeabsicht. Visualisierungsprozesse sind daher immer auch als Prozesse der Bedeutungszuweisung unter den medialen und mentalen Bedingungen der Aneignung von Vergangenheit zu begreifen. Da ebendiese Bedingungen in wechselseitiger Verschränkung maßgeblich über die Gestalt dessen entscheiden, was das Bild als gedeutete Geschichte vor Augen führt, wird seine Analyse den Objektbezug der Repräsentation, Art und Umfang der damit einhergehenden visuellen Transformationen und die darin wirksame Geschichtsauffassung gleichermaßen zu berücksichtigen haben.

Von der Abbildung zur Sichtbarmachung

Den konstitutiven Zusammenhang von Medialität und Vergangenheitsdeutung reflektiert die Geschichtswissenschaft wenigstens seit der von Hayden White in den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts entfachten Narrativitätsdebatte mit großer textorientierter Aufmerksamkeit.²⁹⁶ Ihr historiographiegeschichtlicher Forschungszweig hat ein differenziertes Instrumentarium der Analyse sprachlich-diskursiver Repräsentationsformen entwickelt, mit dem er die rhetorischen und literarischen Muster untersucht, nach denen die kontingente Überlieferung historischen Materials durch Selektion, Strukturierung und narrative Verknüpfung einer

Strasbourg. Elévation géométrale (Tour & flèche), in: Chapuy/Jolimont 1823–1831. *Vues pittoresques de la cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg: F. G. Levraut, 1827, Taf. 6 und 5, Seitenmaß: 380 × 295 mm.

²⁹⁶ Hayden White: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore 1973; ders.: *Tropics of Discourse*, Baltimore 1978; ders.: *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore 1987. – Zu Werk und Wirkung s. Richard T. Vann: »The Reception of Hayden White«, in: *History and Theory* 37 (1998), S. 143–161; Frank Ankersmit/Ewa Domańska u. a. (Hg.): *Re-Figuring Hayden White*, Stanford 2009; Paul Herman: *Hayden White*, Cambridge 2011. Auch auf französischer Seite ist die sprachlich-diskursive Bedingtheit historischer Erkenntnis zum Gegenstand geschichtswissenschaftlicher und philosophischer Reflexion geworden, so bei Paul Veyne: *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Paris 1971; Michel de Certeau: *L'écriture de l'histoire*, Paris 1975; Paul Ricœur: *Temps et récit*, 3 Bde., Paris 1983–1985; Jacques Rancière: *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris 1992.

sinnhaften Ordnung unterworfen wird.²⁹⁷ Von der Metapher²⁹⁸ bis zu den *master narratives*²⁹⁹ insbesondere der nationalstaatlichen Selbstvergewisserung werden textliche Strategien der Bedeutungszuschreibung und damit zugleich medien-spezifische Konstitutionsbedingungen von Geschichte bedacht.

Dem steht auf Seiten der Visualität nichts auch nur annähernd Vergleichbares gegenüber.³⁰⁰ Trotz der beispiellosen Konjunktur, die das Bild als Geschichtszeugnis³⁰¹ und neuerdings bevorzugt als Agens in historischen Prozessen³⁰² erlebt, bleibt gerade die Frage nach der medialen Gestalt ausgespart, in der es wahrgenommen wird und

297 Reinhart Koselleck/Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München 1973; Reinhart Koselleck/Heinrich Lutz u. a. (Hg.): *Formen der Geschichtsschreibung*, München 1982; Frank R. Ankersmit: *Narrative Logic. A Semantic Analysis of the Historian's Language*, Den Haag 1983; ders.: *History and Topology*, Berkeley/Los Angeles 1994; Hartmut Eggert/Ulrich Profitlich (Hg.): *Geschichte als Literatur*, Stuttgart 1990; Lionel Gossman: *Between History and Literature*, Cambridge, Mass./London 1990; Robert F. Berkhofer: *Beyond the Great Story. History as Text and Discourse*, Cambridge, Mass./London 1995; Daniel Fulda: *Wissenschaft aus Kunst*, Berlin 1996; ders./Thomas Prüfer (Hg.): *Faktenglaube und fiktionales Wissen*, Frankfurt a. M. 1996; ders./Silvia Serena Tschopp (Hg.): *Literatur und Geschichte*, Berlin/New York 2002; Johannes Süßmann: *Geschichtsschreibung oder Roman?*, Stuttgart 2000; Geoffrey Roberts (Hg.): *The History and Narrative Reader*, London/New York 2001; Uwe Hebekus: *Klios Medien*, Tübingen 2003; Axel Rütth (Hg.): *Erzählte Geschichte*, Berlin 2005; Jürgen Trabant (Hg.): *Sprache der Geschichte*, München 2005; Philipp Müller: *Erkenntnis und Erzählung*, Köln/Weimar u. a. 2008; Martin Baumeister/Moritz Föllmer u. a. (Hg.): *Die Kunst der Geschichte*, Göttingen 2009; Jan Broch/Jörn Lang (Hg.): *Literatur und Archäologie*, München 2012; Stephanie Catani: *Geschichte im Text*, Tübingen 2016; Elisabeth Décultot/Daniel Fulda u. a. (Hg.): *Poetik und Politik des Geschichtsdiskurses*, Heidelberg 2018; Gabriele Lingelbach (Hg.): *Narrative und Darstellungsweisen der Globalgeschichte*, Berlin/Boston 2022.

298 Alexander Demandt: *Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken*, München 1978.

299 Frank Rexroth (Hg.): *Meistererzählungen vom Mittelalter. Epochenimaginationen und Verlaufsmuster in der Praxis mediävistischer Disziplinen (Historische Zeitschrift. Beihefte, Bd. 46)*, München 2007; Bernhard Jussen: »Richtig denken im falschen Rahmen? Warum das »Mittelalter« nicht in den Lehrplan gehört«, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 9/10 (2016), S. 558–576.

300 Als konsequente Erweiterung des Nachdenkens über »Historisches Erzählen« (S. 43–105) fordert daher Jörn Rösen ein Nachdenken auch »Über die Sichtbarkeit der Geschichte« (S. 107–129), in: Rösen 2001.

301 Siehe oben Anm. 268.

302 Exemplarisch zu diesem anthropomorphisierenden Verständnis agierender und daher Geschichte generierender Bilder insbesondere in der Neuesten Geschichte und Zeitgeschichte Gerhard Paul: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder*, Paderborn/München 2004; ders.: *Das Jahrhundert der Bilder*, 2 Bde., Göttingen 2008/2009; ders. (Hg.): *Bilder, die Geschichte schrieben*, Göttingen 2011; ders.: *BilderMACHT*, Göttingen 2013; ders.: *Das visuelle Zeitalter*, Göttingen 2016; aus kunsthistorischer Sicht zum Bild als einem die Wahrnehmung beherrschenden Subjekt Gottfried Boehm/Birgit Mersmann u. a. (Hg.): *Movens Bild*, München 2008; Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010; kritisch zu diesen »animistischen« Tendenzen Martin Büchsel: »Das Ende der Bildermythologien. Kritische Stimmen zur deutschen Bildwissenschaft«, in: *Kunstchronik* 67 (2014), S. 335–342; Büchsel 2019, bes. S. 107–110.

auf seine Betrachter einwirkt. Und trotz der Ansätze zu einer »medialen Historiographie«³⁰³ oder einer Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnisses³⁰⁴ weist die topische Rede von ›Geschichtsbildern‹ kaum je die notwendige kategoriale Trennschärfe auf, um zwischen einer sprachlichen Metapher und einem genuin visuellen Phänomen zu unterscheiden.³⁰⁵ Lediglich dort, wo das vielbeschworene »Kunstwerk als Geschichtsdokument«³⁰⁶ nach gegenstandsadäquater Quellenkritik verlangt, werden überhaupt Überlegungen zu den Spezifika des Materials angestellt – wobei man sich weitgehend an den methodischen Vorgaben der Kunstgeschichte orientiert, um Artefakte aus ikonographischer, ikonologischer oder sozialgeschichtlicher Perspektive als Konstrukte historischer Wirklichkeiten zu erschließen. Jene Bildmedien aber, die mit ebendiesen Artefakten elementare Materialschichten historischer Erkenntnis vor Augen führen, werden nicht als ikonische Konstrukte von Geschichte wahrgenommen, sondern als bedeutungsindifferente Dokumentations- und Vermittlungsinstanz ausgedacht, deren visuelle Transformationen ebensowenig Beachtung finden wie ihre Produktions-, Distributions- oder Rezeptionsbedingungen.

Diesem objektivistischen, für die Geschichtswissenschaft weithin kennzeichnenden Verständnis bildlicher Repräsentation treten objektbasierte Disziplinen zunehmend kritisch entgegen, indem sie verstärkt die medialen Bedingungen ihrer Gegenstandserkenntnis reflektieren. Namentlich unter kunsthistorischen³⁰⁷ und archäologischen³⁰⁸ Vorzeichen hat sich ein markantes wissenschafts- und

303 Engell/Vogl 2001.

304 Hierzu vor allem Aleida Assmann: *Erinnerungsräume*, München 1999, S. 218–240; dies.: »Das Bildgedächtnis der Kunst«, in: Hans Dieter Huber/Bettina Lockemann u. a. (Hg.): *Bild – Medien – Wissen*, München 2002, S. 209–222; dies.: »Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnisses«, in: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hg.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses*, Berlin/New York 2004, S. 45–60; dies.: *Geschichte im Gedächtnis*, München 2007, S. 136–179; s. außerdem Eva Dewes/Sandra Duhem (Hg.): *Kulturelles Gedächtnis und interkulturelle Rezeption im europäischen Kontext*, Berlin 2008; die Beiträge zum Kapitel »Medien des Erinnerens«, in: Christian Gudehus/Ariane Eichenberg u. a. (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung*, Stuttgart/Weimar 2010, S. 127–245.

305 Symptomatisch sind dafür etwa Christian Klein/Peter F. Saeverin u. a. (Hg.): *Geschichtsbilder*, Köln/Weimar u. a. 2005, oder Clemens Wischermann/Armin Müller u. a. (Hg.): *Geschichtsbilder. 46. Deutscher Historikertag in Konstanz 2006. Berichtsband*, Konstanz 2007. Begrifflich wie methodisch reflektiert ist hingegen Annette Schöneck: *Literarische Geschichtsbilder. Anschauliches Erzählen im historischen Roman 1855–1887*, Baden-Baden 2018.

306 Tietenberg 1999.

307 Siehe oben Anm. 275 und 276.

308 Frédéric Pousin: *L'Architecture mise en scène*, Paris 1995; Valentin Kockel (Hg.): *Ansicht, Plan, Modell*, Augsburg 1996; ders.: »Die antiken Denkmäler und ihre Abbildungen in der ›Encyclopédie‹ Diderots«, in: Theo Stamm/Wolfgang E. J. Weber (Hg.): *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung*, Berlin 2004, S. 339–370; Kerstin Merkel: s. v. »Druckwerke«, in: Cancik/Landfester 1999–2003, Bd. 13, col. 883–900; Volker Heenes: *Antike in Bildern*, Stendal

mediengeschichtliches Forschungsfeld etabliert, dessen Zentrum die Abbildung als Leitmedium des Sehens und Zeigens von Artefakten einnimmt. Erschlossen werden die Übersetzungs- und Interpretationsleistungen der ikonischen Repräsentation³⁰⁹ bevorzugt mit einem systematischen Schwerpunkt entweder auf der angewendeten Bildtechnik oder auf der dargestellten Objektgattung. Unter den Verfahren der Bilderzeugung finden Reproduktionsgraphik³¹⁰ und

-
- 2003; Henning Wrede: *Die »Monumentalisierung« der Antike um 1700*, Ruppolding 2004; Ulrike Steiner: *Die Anfänge der Archäologie in Folio und Oktav*, Ruppolding 2005; Sam Smiles/Stephanie Moser (Hg.): *Envisioning the Past*, Malden/Oxford u. a. 2005; Mélanie Steiner: *Approaches to Archaeological Illustration*, York 2005; Stefanie Samida: *Wissenschaftskommunikation im Internet. Neue Medien in der Archäologie*, München 2006; Brigitte Sölch: *Francesco Bianchini (1662–1729) und die Anfänge öffentlicher Museen in Rom*, München/Berlin 2007; Ernst Osterkamp (Hg.): *Wissensästhetik*, Berlin/New York 2008; Erik Straub: *Ein Bild der Zerstörung. Archäologische Ausgrabungen im Spiegel ihrer Bildmedien*, Berlin 2008; Élisabeth Décultot/Gabriele Bickendorf u. a. (Hg.): *Musées de papier. L'Antiquité en livres 1600–1800*, Paris 2010; Hans-Ulrich Cain/Annette Haug u. a. (Hg.): *Das antike Rom und sein Bild*, Berlin/New York 2011; Michel Lefftz/Céline Van Hoorebeeck (Hg.): *L'Antiquité de papier*, Namur 2012; Manfred Luchterhandt/Lisa Roemer u. a. (Hg.): *abgekupfert – Roms Antiken in den Reproduktionsmedien der Frühen Neuzeit*, Petersberg 2013; Sigrid de Jong: *Rediscovering Architecture*, New Haven/London 2014, bes. S. 137–169; Boschung 2015; Stefanie Klamm: *Bilder des Vergangenen. Visualisierung in der Archäologie im 19. Jahrhundert*, Berlin 2017; Emmanuel Lurin/Delphine Morana Burlot (Hg.): *L'artiste et l'antiquaire*, Paris 2017; Susanne Muth (Hg.): *Laokoon*, Rahden 2017; Victor Plahte Tschudi: *Baroque Antiquity. Archaeological Imagination in Early Modern Europe*, New York 2017; Johannes Lipp/Anna Pawlak (Hg.): *Antike im Druck*, Tübingen 2018; Ulrich Pfisterer/Cristina Ruggero (Hg.): *Phönix aus der Asche. Bildwerdung der Antike*, Petersberg 2019.
- 309 Speziell zu diesem Aspekt Stephen Bann: *Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven/London 2001; ders.: Der »Reproduktionsstich als Übersetzung«, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus* 6 (2002), S. 41–76; Wolfgang Ullrich: *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen*, Berlin 2009; im weiteren Kontext reproduzierender Medien und künstlerischer Praktiken Jörg Probst (Hg.): *Reproduktion*, Berlin 2011; Ariane Mensger (Hg.): *Déjà-vu?*, Bielefeld 2012; Ulrike Keuper: *Reproduktion als Übersetzung*, Paderborn 2018; Wagner 2022.
- 310 Grundlegende Quellentexte bei Norberto Gramaccini: *Theorie der französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert*, Bern u. a. 1997, oder Anne-Christine Royère/Julien Schuh (Hg.): *L'illustration en débat*, Reims 2015; Überblicke geben z. B. Gerhard Langemeyer/Reinhart Schleier: *Bilder nach Bildern*, Münster 1976; Ernst Rebel: *Faksimile und Mimesis*, Mittenwald 1981; Hans Schlagintweit: »Reproduktionslithographie«, München 1983; Norberto Gramaccini/Hans Jakob Meier: *Die Kunst der Interpretation. Französische Reproduktionsgraphik 1648–1792*, München/Berlin 2003; dies.: *Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgraphik 1485–1600*, München/Berlin 2009; Weissert 1999; Hindman/Rowe 2001; Stephan Brakensiek: *Vom »Theatrum mundi« zum »Cabinet des Estampes«. Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565–1821*, Hildesheim/Zürich u. a. 2003; Rebecca Zorach/Elizabeth Rodini (Hg.): *Paper Museums. The Reproductive Print in Europe, 1500–1800*, Chicago 2005; Dirk Blübaum/Stephan Brakensiek (Hg.): *Gestochen scharf*, Heidelberg 2007; die Beiträge zum Kapitel »Reproduktion« in: Philippe Kaenel/Rolf Reichardt (Hg.): *Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert*, Hildesheim/Zürich u. a. 2007,

Photographie³¹¹ die mit Abstand größte Beachtung, unter den Objekten sind es Werke der Architektur³¹² und der Bildhauerkunst³¹³, in mediävistischer Hinsicht

-
- S. 575–820; Claudia-Alexandra Schwaighofer: *Von der Kennerschaft zur Wissenschaft. Reproduktionsgraphische Mappenwerke nach Zeichnungen in Europa 1726–1857*, München/Berlin 2008; Astrid Bähr: *Repräsentieren, bewahren, belehren: Galeriewerke (1660–1800)*, Hildesheim u. a. 2009; Castor/Kettner 2010; Cordélia Hattori/Estelle Leutrat u. a. (Hg.): *À l'origine du livre d'art. Les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVI^e–XVIII^e siècles)*, Milano 2010; Juliane Betz: *Le Chant du cygne. Die Gazette des Beaux-Arts und die französische Reproduktionsgraphik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Merzhausen 2016; Ilaria Miarelli Mariani/Tiziano Casola u. a. (Hg.): *La storia dell'arte illustrata e la stampa di traduzione tra XVIII e XIX secolo*, Rom 2022; zur Vermarktung und Rezeption paradigmatischer Künstler-œuvres s. Corinna Höper (Hg.): *Raffael und die Folgen*, Ostfildern-Ruit 2001; Gudrun Knaus: *INVENTIT, INCISIT, IMITAVIT. Die Kupferstiche von Marcantonio Raimondi als Schlüssel zur weltweiten Raffael-Rezeption 1510–1700*, Berlin/Boston 2016; Hans Jakob Meier: *Die Kunst der Interpretation. Rubens und die Druckgraphik*, Berlin/München 2020.
- 311 Heinrich Dilly: »Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung«, in: Irene Below (Hg.): *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*, Gießen 1975, S. 153–172; ders., »Das Auge der Kamera und der kunsthistorische Blick«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 20 (1981), S. 81–99; Helene E. Roberts (Hg.): *Art History through the Camera's Lens*, Amsterdam 1995; Anthony Hamber: »A Higher Branch of the Art«. *Photographing the Fine Arts in England, 1839–1880*, Amsterdam 1996; Nikolaus Meier: »Der Mann mit der Mappe. Jacob Burckhardt und die Reproduktionsphotographie«, in: Maurizio Ghelardi/Max Seidel (Hg.): *Jacob Burckhardt*, Venezia 2002, S. 259–297; Angela Matyssek: *Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg*, Berlin 2008; Costanza Caraffa (Hg.): *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin/München 2009; Ulfert Tschirner: *Museum, Photographie und Reproduktion*, Bielefeld 2011; Stephen Bann (Hg.): *Art and the Early Photographic Album*, New Haven/London 2011; Didi-Huberman 2013; Grasskamp 2014; Roland Recht: *La Leçon d'histoire de l'art. L'image à l'ère de sa projection lumineuse*, Paris 2021; Wagner 2022.
- 312 Rolf Sachsse: *Photographie als Medium der Architekturinterpretation*, München/New York 1984; *Images et imaginaires d'architecture*, Paris 1984; *L'Architecture en représentation*, Paris 1985; Anne de Mondenard (Hg.): *Photographier l'architecture 1851–1920*, Paris 1994; einen Schwerpunkt auf die »stratégies iconographiques« legt Simona Talenti: *L'Histoire de l'architecture en France. Émergence d'une discipline (1863–1914)*, Paris 2000, S. 185–235; Jean-Michel Leniaud/Béatrice Bouvier (Hg.): *Le livre d'architecture, XV^e–XX^e siècle*, Paris 2002; Mondenard 2002; Béatrice Bouvier: *L'édition d'architecture à Paris au XIX^e siècle*, Genf 2004; Wolfgang Sonne (Hg.): *Die Medien der Architektur*, Berlin/München 2011; Christian Corvisier (Hg.): *Rêve de monuments*, Paris 2012; Étienne Jollet/Claude Massu (Hg.): *Les images du monument de la Renaissance à nos jours*, Aix-en-Provence 2012; Hubert Locher/Rolf Sachsse (Hg.): *Architektur Fotografie*, Berlin/München 2016; Charlotte Leblanc/Jean-Michel Leniaud (Hg.): *La source photographique dans la pratique de l'histoire de l'architecture*, Paris 2016; Sabine Ammon/Inge Hinterwaldner (Hg.): *Bildlichkeit im Zeitalter der Modellierung. Operative Artefakte in Entwurfsprozessen der Architektur und des Ingenieurwesens*, Paderborn 2017; Mari Lending: *Plaster Monuments. Architecture and the Power of Reproduction*, Princeton/Oxford 2017; Iris Metje: *Der Moderne Kirchenbau im Blick der Kamera*, Berlin 2018; Heike Messmer: *Digitale 3D-Modelle historischer Architektur*, Heidelberg 2020; Klaus Jan Philipp: *Architektur – gezeichnet*, Basel 2020.
- 313 Erika Billeter/Christoph Brockhaus (Hg.): *Skulptur im Licht der Fotografie*, Bern 1997; Zerner 1997; Geraldine A. Johnson (Hg.): *Sculpture and Photography*, Cambridge 1998; Fritz Kestel:

auch solche der Buchmalerei³¹⁴. Dabei bilden Fragen nach den Übertragungs- und Druckverfahren sowie nach den Publikationsformen vielfach den Ausgangspunkt für eine Analyse der Repräsentationsweisen,³¹⁵ denn sie erhellen nicht nur die künstlerischen und technisch-instrumentellen Prozesse der Herstellung, sondern klären zugleich, über welche Träger und in welchen materiellen Kontexten Abbildungen in Erscheinung treten und rezipiert werden.

Aspekte der Auswahl, Anordnung und Abfolge im Layout von Druckwerken oder im Aufbau von Bildarchiven geben zudem näheren Aufschluss darüber, welche medialen Organisationsformen und Argumentationsfiguren das bildlich verkörperte Wissen einer Disziplin angenommen hat. Neben den Zweckbestimmungen und Gebrauchsweisen von Visualisierungen wird schließlich auch deren konkrete Bildgestalt und Bildsprache in den Blick genommen. Mit der Festlegung von Größe, Ausschnitt und Betrachterperspektive, der Wahl bildnerischer Mittel und Darstellungsmodi oder dem Einsatz von Überformungen, Ergänzungen und Auslassungen haben kunsthistorische und archäologische Ansätze vielgestaltige Spezifika des Ikonischen namhaft gemacht, welche die Objekte im Medienwechsel visuellen Transformationen unterziehen. Der dadurch hervorgerufene Abstand zwischen dem Objekt und seiner Repräsentation wird gemeinhin als Indikator für

Walter Heges »Bamberger Reiter«, Marburg 2001; Karoline Schröder: *Ein Bild von Skulptur*, Bielefeld 2018; Felix Prinz: *Transfer Bernwardsäule*, Regensburg 2018; Anne Bloemacher/Mandy Richter u. a. (Hg.): *Sculpture in Print, 1480–1600*, Leiden/Boston 2021; Ulrich Pfisterer: »*Wie man Skulpturen aufnehmen soll*«, Heidelberg 2022; auch dreidimensionale Reproduktionsmedien finden verstärkt Beachtung – so bei Daniela C. Maier: *Kunst, Kopie, Technik. Galvanoplastische Reproduktionen in Kunstgewerbemuseen des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2022, oder in der oben in Anm. 213–214 und 217 genannten Literatur.

314 Alan Noel Latimer Munby: *Connoisseurs and Medieval Miniatures 1750–1850*, Oxford 1972; Johann-Christian Klamt: »Zur Reproduktionsgeschichte mittelalterlicher Schriftformen und Miniaturen in der Neuzeit«, in: *Quaerendo* 29 (1999), S. 169–207 und 247–274; Hindman/Rowe 2001; Andrea Worm: »Mittelalterliche Buchmalerei im Spiegel neuzeitlicher Publikationen«, in: Carqué/Mondini 2006, Bd. 1, S. 153–214; dies.: »Reproducing the Middle Ages: Abbé Jean-Joseph Rive (1730–1791) and the Study of Manuscript Illumination«, in: Alicia Montoya/Sophie van Romburgh u. a. (Hg.): *Early Modern Medievalisms*, Leiden 2010, S. 347–389; Braesel 2009; Anne Ritz-Guilbert: »*Les Statuts de l'ordre du Saint-Esprit au droit désir* (Naples, 1353) et sa copie au XVII^e siècle«, in: Claudia Rabel (Hg.): *Le manuscrit enluminé*, Paris 2014, S. 273–299; Anna Delle Foglie/Francesca Manzari: *Riscoperta e riproduzione della miniatura in Francia nel Settecento*, Rom 2016; Marie Jacob (Hg.): *Le XIX^e siècle en lumière: redécouverte et revalorisation de l'enluminure médiévale en France au temps du livre industriel*, in: *Histoire et civilisation du livre* 17 (2021), S. 7–315; zum exemplarischen Fall des *Codex Manesse* s. unten Anm. 335.

315 Bahnbrechend unter den katalogisierenden Arbeiten ist in dieser Hinsicht Krause/Niehr 2005, unter den monographischen Darstellungen etwa Mondini 2005, Norberto Gramaccini (Hg.): *Das Bildgedächtnis der Schweiz. Die helvetischen Altertümer (1773–1783) von Johannes Müller und David von Moos*, Basel 2012, oder Wagner 2022.

Aneignungsprozesse und die damit einhergehende interpretative Zurichtung des Gegenstandes begriffen.

Problematisch ist hierbei freilich der eng gefasste Horizont, innerhalb dessen jene Zurichtungen und Überformungen gesehen werden, die der ikonischen Repräsentation eigentümlich sind. So sie nicht nur reproduktions- und drucktechnischen Faktoren geschuldet sind, sondern auch auf intentionaler Gestaltung beruhen, werden sie zuallererst und vielfach ausschließlich mit spezifisch disziplinären Erkenntnisinteressen und Darstellungsabsichten in Verbindung gebracht, mithin einem wissenschaftlichen Dispositiv zugeschrieben, dessen fachliche Differenzierung und akademische Institutionalisierung erst nach der Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzt. Davon ausgenommen bleibt lediglich die ältere Reproduktionsgraphik, deren Abweichungen bevorzugt als Ausdruck eigenständiger künstlerischer Erfindungsgabe beschrieben werden.³¹⁶ Üblicherweise erschöpft sich die Frage nach der Referentialität von Abbildungen daher im Aufweis des unmittelbaren Objektbezugs in seiner Abhängigkeit von einem fachwissenschaftlich geprägten Objektverständnis. Ausschlaggebend dafür ist auch ein aus dem wissenschaftlichen Bildgebrauch abgeleiteter Wahrheitsanspruch, demzufolge Illustrationen zuvörderst dazu dienen, etwas über die tatsächliche Beschaffenheit jener Objekte zu vermitteln, für die sie stellvertretend stehen. Das so verstandene Abbildungsverhältnis ist jedoch in seiner Idealtypik kaum geeignet, der Vielfalt und den wechselseitigen Verschränkungen bildbestimmender Kontexte, dem Bild- und Wissenstransfer zwischen heterogenen Rezeptionskonstellationen historisch gerecht zu werden.

So hat sich die einleitend umrissene Bildgeschichte der Kathedrale von Reims die längste Zeit ohne den disziplinär prägenden Bezugsrahmen etwa einer Geschichte der Baukunst entfaltet, ist Séroux d'Agincourts *Histoire de l'Art* noch eine direkte Kopierbeziehung mit den panegyrischen Dedikationsblättern der Brüder Gentilastre eingegangen, wurde der nahsichtige Blick im Wechselspiel von bildpublizistischer Kriegspropaganda und objektivistischem Exaktheitsideal geschärft. Dieser Austausch zwischen unterschiedlichen Bildgattungen über Gebrauchskontexte und Argumentationszusammenhänge hinweg ist mit dem fachspezifischen Augenmerk für die ›Bildmedien der Kunstgeschichte‹ kaum zu erfassen.

Das Manko des disziplinären Horizontes besteht außerdem darin, über dem scheinbar nur fachlich perspektivierten Objektbezug den Vergangenheitsbezug bildlicher Vergegenwärtigungen aus den Augen zu verlieren. Schon mit den zahlreichen Darstellungen der Reimser Kathedrale von Nicolas de Son bis zu Claude Sauvageot war nie allein das Bauwerk selbst gemeint, sondern immer auch eine für die jeweilige

316 Dazu insbesondere Gramaccini/Meier 2003 und 2009 sowie die Beiträge in Castor/Kettner 2010.

Gegenwart auf besondere Weise signifikante Vergangenheit. Noch in den Illustrationen der Éditions Zodiaque zeigen sich im Jahr 2000 Geschichtsauffassungen und Vergangenheitskonstruktionen am Werk, die ein bestimmtes Mittelalterbild evozieren und dieserart das Problem der Semantik medialer Transformationen zuerst und vor allem als ein eminent *historisches* ausweisen. Zwar sind epochenspezifische Geschichtsbilder im Fall des Mittelalters eingehend historiographie- und ideengeschichtlich erschlossen worden und haben jüngst auch als Erzählmuster der sprachlich-diskursiven Repräsentation Beachtung gefunden,³¹⁷ doch wurden sie kaum je als ein ikonisches Phänomen der Aneignung materieller Relikte beschrieben.³¹⁸ Die hierzu notwendige Erweiterung des Gesichtsfelds fand in Ansätzen bislang eher auf altertumswissenschaftlicher Seite statt, wo medial konstruierte Epochenimaginationen der Antike auch an Objektdarstellungen aufgezeigt wurden.³¹⁹

Mithin gilt die im Einleitungskapitel als ein Problem der medialen Konstruktion von Geschichte entwickelte Frage nach jenen bildlichen Repräsentationen, die den materiellen Überresten des Mittelalters in den Erinnerungs- und Wissenskulturen der Neuzeit und Moderne zu gesteigerter visueller Präsenz verholfen haben, einem weitgehend brachliegenden Forschungsfeld an der Schnittstelle von Kunstgeschichte und Geschichtswissenschaft. Hier besteht die vordringlichste Aufgabe darin, jene Blickwinkel, unter denen die wechselseitige Verschränkung von Darstellung und Deutung in beiden Fächern auf je verschiedene Weise reflektiert wird, produktiv aufeinander zu beziehen und weiterzuentwickeln, denn der enge Problemzusammenhang von Geschichtsbildern und bildlich vergegenwärtigten Artefakten tangiert beide Disziplinen gleichermaßen. Insbesondere geht es darum, die Komplementarität der Fragestellungen und Methoden zur Geltung zu bringen: Wie die geschichtswissenschaftliche Sicht auf epochenspezifische Metaerzählungen geeignet ist, die Beschränkungen zu überwinden, die mit dem disziplinär fokussierenden Problemhorizont der Kunstgeschichte einhergehen, so ist umgekehrt die kunsthistorische Kernkompetenz der Bildanalyse gefordert, um dem narrativen Erkenntnismodell

317 Siehe oben Anm. 227 sowie Rexroth 2007.

318 Diesem Desiderat versuchen insbesondere Oexle/Petneki 2004 und Carqué/Mondini 2006 entgegenzuwirken.

319 Beispielsweise Dana Arnold: »Facts or Fragments? Visual histories in the age of mechanical reproduction«, in: *Art History* 25 (2002), S. 450–468; Matthias Harder: *Walter Hege und Herbert List. Griechische Tempelarchitektur in photographischer Inszenierung*, Berlin 2003; Osterkamp 2008; ders./Thorsten Valk (Hg.): *Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus*, Berlin/New York 2011; von kunsthistorischer Seite auch Christian Freigang: »Matérialisme de la reproduction vs. vision d'ensemble. Zeichnung und Fotografie als Konkurrenzmedien in der französischen Kunstbuchproduktion um den Ersten Weltkrieg«, in: Krause/Niehr 2007, S. 195–215.

der Geschichtswissenschaft erweiternd und ergänzend ein ikonisches Erkenntnismodell zur Seite zu stellen.

Eine dementsprechend transdisziplinär ausgerichtete Problemgeschichte visueller Aneignung und Repräsentation ist nicht zuletzt dringend geboten, um Medien, Techniken und Strategien der Sichtbarmachung als einen von jeher integralen Teil auch der historischen Wissenskulturen in Erinnerung zu rufen, da in der seit geraumer Zeit lebhafter denn je geführten Debatte um bildgestützte Erkenntnisprozesse das Phänomen der Visualisierung zuallererst und vielfach ausschließlich mit Gegenstandsfeldern der Natur- und Lebenswissenschaften in Verbindung gebracht wird. Dort hat die wachsende Einsicht in den unaufhebbar relationalen, perspektivischen und interpretativen Charakter der Erkenntnis wie ihrer Gegenstände auch das Verständnis des Ikonischen tiefgreifend verändert.

Bei der Analyse von Visualisierungspraktiken und bildgebundenen Darstellungsformen haben Wissenschaftsgeschichte und Wissenschaftsforschung die ebenso objektivistisch wie essentialistisch geprägte Abbildtheorie der Repräsentation hinter sich gelassen. Sie behandeln die Resultate bildgebender Verfahren, numerischer Simulationen oder der visuellen Datenexploration nicht länger als objektive Abbilder einer vorfindlichen Wirklichkeit an sich, sondern als mediale Konstrukte von Wirklichkeiten – als bildlich realisierte epistemische Dinge.³²⁰ Entsprechend werden

320 Dazu in Auswahl Michael Lynch/Steve Woolgar (Hg.): *Representation in Scientific Practice*, Cambridge, Mass./London 1990; Hans-Jörg Rheinberger: *Experiment, Differenz, Schrift. Zur Geschichte epistemischer Dinge*, Marburg 1992; ders., *Experimentalsysteme und epistemische Dinge* [zuerst engl. 1997], Göttingen 2001; ders./Michael Hagner (Hg.): *Räume des Wissens*, Berlin 1997; Brian S. Baigrie (Hg.): *Picturing Knowledge*, Toronto 1996; William J. T. Mitchell: *The Last Dinosaur Book*, Chicago 1998; Caroline A. Jones/Peter Galison (Hg.): *Picturing Science, Producing Art*, New York/London 1998; William R. Shea (Hg.): *Science and the Visual Image in the Enlightenment*, Canton/Mass. 2000; Gabriele Dürbeck/Bettina Gockel (Hg.): *Wahrnehmung der Natur – Natur der Wahrnehmung*, Dresden 2001; Bettina Heintz/Jörg Huber (Hg.): *Mit dem Auge denken*, Zürich/New York 2001; Peter Geimer (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit*, Frankfurt a. M. 2002; Wolfgang Lefèvre/Jürgen Renn (Hg.): *The Power of Images in Early Modern Science*, Basel/Boston 2003; Wolfgang Lefèvre (Hg.): *Picturing Machines 1400–1700*, Cambridge/Mass. 2004; Soraya de Chadarevian/Nick Hopwood (Hg.): *Models. The Third Dimension of Science*, Stanford 2004; Dieter Mersch: »Das Bild als Argument. Visualisierungsstrategien in den Naturwissenschaften«, in: Christoph Wulf/Jörg Zirfas (Hg.): *Ikonologie des Performativen*, München 2005, S. 322–344; Martina Heßler: »Bilder zwischen Kunst und Wissenschaft«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 31 (2005), S. 266–292; dies. (Hg.): *Konstruierte Sichtbarkeiten. Wissenschafts- und Technikbilder seit der Frühen Neuzeit*, München 2006; dies./Dieter Mersch (Hg.): *Logik des Bildlichen*, Bielefeld 2009; Olaf Breidbach: *Bilder des Wissens*, München 2005; Andreas Beyer/Markus Lohoff (Hg.): *Bild und Erkenntnis*, München/Berlin 2005; Markus Buschhaus: *Über den Körper im Bilde sein. Eine Medienarchäologie anatomischen Wissens*, Bielefeld 2005; Inge Hinterwaldner/Markus Buschhaus (Hg.): *The Picture's Image. Wissenschaftliche Visualisierung als Komposit*, München 2006; Daston/Galison 2007; Norbert Elsner (Hg.): *Bilderwelten. Vom farbigen Abglanz der Natur*, Göttingen 2007; Alexander Gall

Visualisierungen in den *Science and Technology Studies*³²¹ über den experimentellen, apparativen und medialen Zusammenhang ihrer Herstellung erschlossen und dabei als wesentlich kulturell geformte Codierungen begriffen, deren praxeologische und semantische Dimensionen Gegenstand von wissenschafts- und wissenssoziologischen Untersuchungen sind.³²² Antizipiert wurde dieser Paradigmenwechsel durch den erst in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts als Bahnbrecher entdeckten Mikrobiologen und Wissenschaftstheoretiker Ludwik Fleck, der schon 1935 die »soziale Bedingtheit jedes Erkennens« im Modell des »Denkstils« – der »Bereitschaft für gerichtetes Wahrnehmen und entsprechendes Verarbeiten des Wahrgenommenen« – gefasst und nachdrücklich darauf hingewiesen hat, »daß jedes Sehen ein stilgemäßes Sinn-Sehen ist und jede Abbildung ein Sinn-Bild«, in dem sich Darstellungs- und Denkstile wechselseitig konstituieren.³²³

-
- (Hg.): *Konstruieren, Kommunizieren, Präsentieren*, Göttingen 2007; Dominik Groß/Stefanie Westermann (Hg.): *Vom Bild zur Erkenntnis?*, Kassel 2007; Bernd Hüppauf/Peters Weingart (Hg.): *Frosch und Frankenstein. Bilder als Medium der Popularisierung von Wissenschaft*, Bielefeld 2009; Ralf Adelman/Jan Frercks u. a. (Hg.): *Datenbilder*, Bielefeld 2009; Jochen Hennig: *Bildpraxis. Visuelle Strategien in der frühen Nanotechnologie*, Bielefeld 2011; Dimitri Liebsch/Nicola Mößner (Hg.): *Visualisierung und Erkenntnis*, Köln 2012; Sven Stollfuß: *Digitale Körperinnenwelten*, Marburg 2014; Alina Payne (Hg.): *Vision and Its Instruments*, University Park 2015; Nicola Mößner: *Visual Representations in Science*, London/New York 2018; Bettina Bock von Wülffingen (Hg.): *Science in Color. Visualizing Achromatic Knowledge*, Berlin/Boston 2019; Dirk Homrigh: *Theatrum cerebri. Studien zur visuellen Kultur der populären Hirnforschung*, Köln 2019; Michael Martin/Heiner Fangerau: *Evidenzen der Bilder. Visualisierungsstrategien in der medizinischen Diagnostik um 1900*, Stuttgart 2021; Anna Escardó/Julius Wiedemann (Hg.): *Science Illustration*, Köln 2022; Jack Challoner: *Seeing Science*, Cambridge/Mass. 2022.
- 321 Überblick geben Ulrike Felt/Rayvon Fouché u. a. (Hg.): *The Handbook of Science and Technology Studies*, Cambridge, Mass./London 42017; Susanne Bauer/Thorsten H. Voigt u. a. (Hg.): *Science and Technology Studies*, Berlin 2017; Hannah Rogers/Megan Halpern u. a. (Hg.): *Routledge Handbook of Art, Science, and Technology Studies*, London/New York 2021.
- 322 Speziell zur konstruktivistischen Sicht auf die Sozial- und Praxisformen des Wissens Karin Knorr Cetina: *The Manufacture of Knowledge*, Oxford 1981; dies.: *Epistemic Cultures*, Cambridge, Mass./London 1999; Bruno Latour/Steve Woolgar: *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*, Princeton 21986; Bruno Latour: *Science in Action*, Cambridge/Mass. 1987; Wiebe E. Bijker/Thomas P. Hughes u. a. (Hg.): *The Social Construction of Technological Systems*, Cambridge, Mass./London 1987; Regula Valérie Burri: *Doing Images. Zur Praxis medizinischer Bilder*, Bielefeld 2008.
- 323 Ludwik Fleck: *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv* [zuerst 1935], hg. v. Lothar Schäfer/Thomas Schnelle, Frankfurt a. M. 1980, bes. S. 176–190, die Zitate S. 165 und 187; zu Flecks Epistemologie s. die Einleitungen der Herausgeber hier, S. VII–XLIX, sowie in Ludwik Fleck: *Erfahrung und Tatsache. Gesammelte Aufsätze*, hg. v. dens., Frankfurt a. M. 1983, S. 9–34; außerdem Birgit Griesbeck (Hg.): »... was überhaupt möglich ist.« *Zugänge zum Leben und Denken Ludwik Flecks im Labor der Moderne*, Berlin 2002; Rainer Egloff (Hg.): *Tatsache – Denkstil – Kontroverse: Auseinandersetzungen mit Ludwik Fleck*, Zürich 2005; Sylwia Werner/Claus Zittel: »Einleitung:

Dem von der Wissenschaftsgeschichte vorgezeichneten Weg einer kulturwissenschaftlich orientierten Repräsentationsanalyse ist die Kunstgeschichte in der zwar voreiligen, durchaus aber marktgerechten Annahme gefolgt, es zuerst und vor allem bei Visualisierungen der Natur- und Lebenswissenschaften oder der Technik mit genuin epistemischen Bildern zu tun zu haben.³²⁴ In gegenständlicher Verengung konzentriert sie sich daher überwiegend auf das von den *Science and Technology Studies* abgesteckte Terrain und lässt jene weitläufigen Bildwelten außer Acht, welche die forschende Auseinandersetzung mit kulturellen und historischen Materialschichten hervorgebracht hat. Derselben Engführung unterworfen bleiben Fragen nach dem Verhältnis von künstlerischer und wissenschaftlicher Bildproduktion,³²⁵ nach

Denkstile und Tatsachen«, in: Ludwik Fleck: *Denkstile und Tatsachen. Gesammelte Schriften und Zeugnisse*, hg. v. dens., Berlin 2011, S. 9–38; zur kunsthistorischen Valenz des Ansatzes bereits Carqué 2004[b], S. 59–62, und Zimmermann 2009, S. 39–43.

324 Diese Fokussierung auf naturwissenschaftlich-technische Bildwelten etwa bei Barbara Maria Stafford: *Artful Science*, Cambridge/Mass. 1994; Martin Kemp: *Visualizations. The Nature Book of Art and Science*, Berkeley/Los Angeles 2000; Hans Holländer (Hg.): *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, Berlin 2000; David Freedberg: *The Eye of the Lynx. Galileo, His Friends, and the Beginnings of Modern Natural History*, Chicago/London 2002; *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik* 1 (2003) – 18 (2022); Horst Bredekamp: *Darwins Korallen*, Berlin 2005; ders.: »Die zeichnende Denkkraft: Überlegungen zur Bildkunst der Naturwissenschaften«, in: *Interventionen* 14 (2005), S. 155–171; ders.: *Galilei der Künstler*, Berlin 2007; ders./Birgit Schneider u. a. (Hg.): *Das Technische Bild*, Berlin 2008; *Visualisierung oder Vision? Bilder (in) der Wissenschaft* [= *Gegenworte* 20 (2008)]; Markus Lohoff: *Wissenschaft im Bild*, Aachen 2007; Wibke Larink: *Bilder vom Gehirn*, Berlin 2011; Joachim Rees: *Die verzeichnete Fremde. Formen und Funktionen des Zeichnens im Kontext europäischer Forschungsreisen 1770–1830*, Paderborn 2015; Pascale Heurtel/Michelle Lenoir (Hg.): *The Art of Natural History*, New York/Paris 2018; Henriette Müller-Ahrndt: *Die Künstler der Naturgeschichte*, Petersberg 2021.

325 Dazu beispielsweise Olaf Breidbach/Karl Clausberg (Hg.): *Video ergo sum. Repräsentation nach innen und außen zwischen Kunst- und Neurowissenschaften*, Hamburg 1999; Susanne Witzgall: *Kunst nach der Wissenschaft. Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften*, Nürnberg 2003; Anja Zimmermann (Hg.): *Sichtbarkeit und Medien. Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien*, Hamburg 2005; Theo Steiner: *Duchamps Experiment. Zwischen Wissenschaft und Kunst*, München 2006; Peter Drexler/Judith Klinger (Hg.): *Bilderwelten. Strategien der Visualisierung in Wissenschaft und Kunst*, Trier 2006; Dieter Mersch/Michaela Ott (Hg.): *Kunst und Wissenschaft*, München 2007; Ulrich Nortmann/Christoph Wagner (Hg.): *In Bildern denken? Kognitive Potentiale von Visualisierung in Kunst und Wissenschaft*, Paderborn 2010; Petra Gördüren/Dirk Luckow (Hg.): *Dopplereffekt. Bilder in Kunst und Wissenschaft*, Köln 2010; Colleen M. Schmitz/Ladislav Kesner (Hg.): *Images of the Mind. Bildwelten des Geistes aus Kunst und Wissenschaft*, Göttingen 2011; Sabine Flach/Sigrid Weigel (Hg.): *WissensKünste*, Weimar 2011; Hermann Parzinger/Stefan Aue u. a. (Hg.): *ArteFakte. Wissen ist Kunst – Kunst ist Wissen*, Bielefeld 2014; Annerose Keßler/Isabelle Schwarz (Hg.): *Objektivität und Imagination*, Bielefeld 2018; Hannah Star

Phänomenen der Abgrenzung, des Übergangs und der Wechselwirkung also, wie sie sich gerade auch im Fall der Reproduktion von Artefakten stellen.

Solche Defizite geben Anlass, den Blick mit Nachdruck auf diejenigen Bilder zurückzulenken, die den ureigenen Gegenstandsbereichen historischer Disziplinen entstammen. Der methodischen Orientierung kann dabei gleichwohl der weit gefasste Blickwinkel dienen, den Wissenschaftsgeschichte und Wissenschaftsforschung auf ihr Material einnehmen, um es unter praxeologischen, wissenssoziologischen und kulturwissenschaftlichen Gesichtspunkten zu erschließen. Denn hier wie dort eröffnen Fragen der Herstellung und des Gebrauchs grundlegende Zugänge zur Beschaffenheit und Funktion von Visualisierungen, hier wie dort liefern die Kommunikationsformen und Denkstile der betreffenden Wissenskulturen oder die Zirkulationswege der Bilder etwa zwischen den Dispositiven wissenschaftlichen Erkennens und popularisierender Vermittlung entscheidende Hinweise auf die semantische Codierung von Gestalteigenschaften. Auch in epistemologischer Hinsicht sind eng verwandte Problemstellungen auszumachen. So kommen Wissenschaftsforschung und Kunstgeschichte darin überein, dass mit dem Bild ein Medium der Erkenntnisgewinnung, Evidenzerzeugung und Wissenskommunikation gegeben ist, das seiner eigenen, sprachlich-diskursiv nicht substituierbaren Logik folgt.³²⁶ Bilder, so die Grundannahme beider Disziplinen, duplizieren nicht eine auch anderswo gleichlautend verfügbare Sichtbarkeit – vielmehr übersetzen sie empirische Daten in eine spezifisch ikonische Gestalt oder machen darin etwas erst eigentlich sichtbar, was in der außerbildlichen Wirklichkeit keine phänomenale Entsprechung besitzt.

Mithin ist das ikonische Erkenntnismodell, mit dem sich die vorliegende Untersuchung im Blick auf die bildliche Repräsentation materieller Relikte den Problemen der Semantik visueller Transformationen und der medialen Konstruktion von Geschichte nähert, in einem disziplinären Spannungsfeld angesiedelt, auf dem in den vergangenen Jahrzehnten tiefgreifende Umwälzungen thematischer, methodischer und epistemologischer Art zu verzeichnen waren. Das kunsthistorische Augenmerk für die Übersetzungsleistungen der Abbildung, die geschichtswissenschaftliche Einsicht in die mediale Bedingtheit historischen Wissens und das wissenschaftsgeschichtliche Nachdenken über den erkenntnisleitenden Rang von Bildern markieren

Rogers/Megan K. Halpern u. a. (Hg.): *Routledge Handbook of Art, Science, and Technology Studies*, London/New York 2021.

326 Gottfried Boehm: »Zwischen Auge und Hand. Bilder als Instrumente der Erkenntnis«, in: Jörg Huber/Martin Heller (Hg.): *Konstruktionen – Sichtbarkeiten*, Wien/New York 1999, S. 215–227; ders.: *Wie Bilder Sinn erzeugen*, Berlin 2007; ders./Mersmann 2008; ders./Christian Spies u. a. (Hg.): *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, München/Paderborn 2010; Heßler/Mersch 2009; Nina Samuel: *Die Form des Chaos. Bild und Erkenntnis in der komplexen Dynamik und der fraktalen Geometrie*, Paderborn 2014.

in wechselseitiger Verschränkung und Ergänzung die zentralen methodischen Ansatzpunkte einer visuellen Gedächtnisgeschichte des Mittelalters im Frankreich der Neuzeit und Moderne.

Perspektiven einer visuellen Gedächtnisgeschichte des Mittelalters

Im Fokus einer an den Parametern der visuellen Transformation, der medialen Historiographie und des epistemischen Bildes ausgerichteten Problemgeschichte der bildlichen Aneignung und Repräsentation steht hier probeweise das Mittelalter, denn kaum eine Epoche ist besser geeignet, den Rezeptionswegen materieller Überreste und den damit einhergehenden Konzeptualisierungen geschichtlicher Zeit nachzuspüren. In den Erinnerungs- und Wissenskulturen der Neuzeit und Moderne nimmt das Mittelalter in mehrfacher Hinsicht eine Schlüsselstellung ein. Wesentliche Praktiken und Methoden objektbezogener historischer Forschung – Modelle der Materialerschließung und Materialsystematisierung, Instrumente der Quellenkritik und Formen der medialen Repräsentation geschichtlichen Wissens – wurden seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert über ihre altertumskundlichen Grundlagen hinaus unter dezidiert mediävistischen Vorzeichen weiterentwickelt.³²⁷ Außerdem ist keine nachantike Epoche in ihrer monumentalen Überlieferung schneller und umfanglicher auch bildlich erfasst und repräsentiert worden. Schließlich wurde das Mittelalter allen humanistischen Vorurteilen zum Trotz schon von der nachtridentinischen römischen Kirchengeschichtsschreibung oder vom patriotisch gesinnten französischen Antiquarianismus in Anspruch genommen, um Gegenwart und Vergangenheit zueinander in Beziehung zu setzen und auf der Zeitachse geschichtlicher Materialordnung überhöhende Ursprünge und Kontinuitäten zu markieren.³²⁸ Vollends in den Rang einer »epochale[n] Sinnzuweisung der werdenden Moderne«³²⁹ aufgestiegen ist es mit der auch geschichtsphilosophisch grundstürzenden »Erfindung des Mittelalters«³³⁰ im 18. Jahrhundert. Als Periodenbegriff und Epochenkonzept, vor allem

327 Siehe dazu die oben in Anm. 260–261 aufgeführte Literatur, außerdem Schnapp 1993, S. 143–266 passim, und Sweet 2004.

328 Zur gegenreformatorisch geprägten christlichen Archäologie und *Historia sacra* s. die in Anm. 261 genannten Arbeiten von Ingo Herklotz, zur französischen Geschichtsforschung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Voss 1972, S. 105–125; Pitz 1987, S. 174–177 (außerdem die Abschnitte zu Hotman und Bodin, S. 177–306); Schnapp 1993, S. 156–165.

329 Otto Gerhard Oexle: »Einleitung«, in: ders.: *Die Wirklichkeit und das Wissen. Mittelalterforschung – Historische Kulturwissenschaft – Geschichte und Theorie der historischen Erkenntnis*, hg. v. Andrea von Hülsen-Esch/Bernhard Jussen u. a., Göttingen 2011, S. 11–29, hier S. 26.

330 Reinhart Koselleck: »Moderne Sozialgeschichte und historische Zeiten« [zuerst 1987], in: ders.: *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt a. M. 2000, S. 317–335, hier S. 322.

aber als Bezugsgröße und geschichtlicher Ort der Reflexion über die Gegenwart entfaltetete es fortan ebenso breite wie vielgestaltige Wirkung.

Wesentlich kennzeichnend für diese Gedächtnisgeschichte des Mittelalters in der Moderne ist – worauf bahnbrechend Otto Gerhard Oexle hingewiesen hat³³¹ – die stupende Polyvalenz der Sinnzuschreibungen. Denn entworfen wurde das Mittelalter mal als Ursprung, den eine ungebrochene Fortdauer und Überlieferung mit der dadurch nobilitierten und legitimierten Gegenwart verbindet, mal als rückwärts-gewandte Utopie, die aufscheinen lässt, wie nach dem Beispiel und Vorbild der Vergangenheit eine als defizitär gebrandmarkte Gegenwart zu überwinden wäre, oder aber als Kontrastfolie zu einer ganz im Zeichen des Fortschritts stehenden Gegenwart, die eine negativ besetzte Vergangenheit hinter sich gelassen hat. Solch konträre Ausprägungen des Wechselspiels von Vergangenheitsdeutung, Gegenwartserfahrung und Zukunftsperspektive unterscheiden die Konzeptualisierungen des Mittelalters in Neuzeit und Moderne ebenso fundamental von ihrem großen Widerpart, dem Imaginarium der Antike, wie der Umstand, dass dem Mittelalter auch eine erhebliche kirchlich-religiöse wie vor allem eine eminent politische Bedeutung beigemessen wurde: Seit der Schwellenzeit um 1800 stellt es den mit Abstand wichtigsten historischen Bezugspunkt dar, auf den hin sich das Selbstverständnis okzidentaler Nationalstaaten durch Traditions- und Kontinuitätsbehauptungen entworfen hat.³³² Mittelalterforschung, Geschichtskultur und Erinnerungspolitik sind daher bis heute in wechselnden Allianzen oder Rivalitäten an der Vergegenwärtigung einer Epoche beteiligt, die besonders in den Staaten Südost- und Ostmitteleuropas wieder den Ursprungsmythen und Identitätskonstruktionen nationaler Meistererzählungen

331 Siehe etwa Otto Gerhard Oexle: »Das Bild der Moderne vom Mittelalter und die moderne Mittelalterforschung«, in: *Frühmittelalterliche Studien* 24 (1990), S. 1–22; ders.: »Das entzweite Mittelalter«, in: Althoff 1992, S. 7–28 und 168–177; ders.: »Das Mittelalter und das Unbehagen an der Moderne. Mittelalterbeschwörungen in der Weimarer Republik und danach«, in: Susanna Burghartz/Hans-Jörg Gilomen u. a. (Hg.): *Spannungen und Widersprüche. Gedenkschrift für František Graus*, Sigmaringen 1992, S. 125–153; ders.: »Das Mittelalter als Waffe. Ernst H. Kantorowicz' *Kaiser Friedrich der Zweite* in den politischen Kontroversen der Weimarer Republik«, in: ders.: *Geschichtswissenschaft im Zeichen des Historismus*, Göttingen 1996, S. 163–215; ders.: »Die Moderne und ihr Mittelalter. Eine folgenreiche Problemgeschichte«, in: Segl 1997, S. 307–364; ders.: »Mittelalterforschung in der sich ständig wandelnden Moderne«, in: Hans-Werner Goetz/Jörg Jarnut (Hg.): *Mediävistik im 21. Jahrhundert*, München 2003, S. 227–252; Oexle/Petneki 2004; Oexle 2007; ders.: »Die Dauer des Mittelalters«, in: Andreas Speer/David Wirmer (Hg.): *Das Sein der Dauer*, Berlin/New York 2008, S. 3–26; Oexle 2009 und 2013.

332 Dazu im Überblick Flacke 1998; Anne-Marie Thiesse: *La création des identités nationales. Europe XVIII^e–XX^e siècle*, Paris 1999; Patrick J. Geary: *The Myth of Nations. The Medieval Origins of Europe*, Princeton 2002; Effros 2003 und 2012; Bak/Jarnut 2009; Evans/Marchal 2011; Geary/Klaniczay 2013; aus ur- und frühgeschichtlicher Perspektive auch Margarita Díaz-Andreu/Timothy Champion (Hg.): *Nationalism and Archaeology in Europe*, London 1996; zu den kirchlich-religiösen Sinnzuweisungen des 19. Jahrhunderts exemplarisch Leniaud 1993 und 2007.

zugrunde gelegt wird, während sie anderenorts eher in den popularisierenden Mittelalterinszenierungen von Unterhaltungsindustrie, Freizeit- und Eventkultur als eines der großen Authentizitätsreservoirs der (Post-)Moderne, als Refugium »geträumte[r] Alterität«³³³ zur Geltung kommt.³³⁴

Auch eine visuelle Gedächtnisgeschichte des Mittelalters hat dieser Vielschichtigkeit der Denkfiguren und Deutungshorizonte Rechnung zu tragen, denn ihr Gegenstand – das Bildgedächtnis als materialer wie als mentaler Ort der Aneignung und Bedeutungszuweisung mit ikonischen Mitteln – begegnet im Kontext derselben wissenschaftlichen, kulturellen oder politisch-sozialen Praktiken und Diskurse wie andere Medien, die dem Mittelalter Gestalt und Sinn verleihen. Am unmittelbarsten und ausdrücklichsten wird dieser Zusammenhang durch Druckwerke hergestellt, die Bild und Text vereinen. Gleichwohl bleibt zu prüfen, wie sich sprachlich-diskursiv und bildlich konstituierte Vergangenheitsentwürfe zueinander verhalten, ob sie etwa im intermedialen Gleichklang dieselben Konzeptualisierungen vornehmen oder abweichende Deutungsstrategien verfolgen. Da auch im Fall gleichlautender Sinnzuweisungen die aufgegebenen Mittel kategorial verschieden sind, wird die irreduzible Erkenntnisleistung der Bilder vergleichend zu profilieren sein.

Neben dem medialen Spektrum der Geschichtskonstruktionen gilt das komparative Augenmerk auch dem Spektrum der Diskurse, die vom Mittelalter handeln, und hier besonders der Frage, inwieweit sich die mediävistischen Wissenskulturen antiquarischen, historiographischen, realienkundlichen oder kunsthistorischen Zuschnitts untereinander sowie im Vergleich mit den bildlichen Ausprägungen von Geschichtskultur und Erinnerungspolitik in ihren Denk- und Darstellungsstilen unterscheiden. Da zwischen den textgebundenen Mittelalterdiskursen komplexe Wechselbeziehungen thematischer und argumentativer Natur auszumachen sind, ist zu klären, ob dies auch auf die Diskurse der Bilder, auf das wissenschaftliche, kulturelle und politisch-soziale

333 Groebner 2008, S. 139.

334 Dem von Otto Gerhard Oexle (wie Anm. 331) gebahnten Weg ist insbesondere Groebner 2008 (S. 134–147 und *passim*) bis in die Gegenwart gefolgt; epochenübergreifend zu den jüngeren Erscheinungsformen von Erinnerungs- und Geschichtskulturen s. neben der oben in Anm. 247 genannten Literatur etwa Wolfgang Hartwig/Alexander Schug (Hg.): *History Sells! Angewandte Geschichte als Wissenschaft und Markt*, Stuttgart 2009; Sabine Horn/Michael Sauer (Hg.): *Geschichte und Öffentlichkeit*, Göttingen 2009; Barbara Korte/Sylvia Paletschek (Hg.): *History Goes Pop*, Bielefeld 2009; Erik Meyer (Hg.): *Erinnerungskultur 2.0. Kommemorativ Kommunikation in digitalen Medien*, Frankfurt a. M./New York 2009; Eva Ulrike Pirker/Mark Rüdiger u. a. (Hg.): *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*, Bielefeld 2010; Valentin Groebner: »Touristischer Geschichtsgebrauch. Über einige Merkmale neuer Vergangenheiten im 20. und 21. Jahrhundert«, in: *Historische Zeitschrift* 296 (2013), S. 408–428; ders.: *Retroland. Geschichtstourismus und die Sehnsucht nach dem Authentischen*, Frankfurt a. M. 2018; Vadim Oswalt/Hans-Jürgen Pandel (Hg.): *Handbuch Geschichtskultur im Unterricht*, Frankfurt a. M. 2021.

Bildwissen zutrifft. Aufschluss darüber geben vor allem Kopierbeziehungen der Bilder untereinander sowie Erscheinungsformen der Bildwanderung durch Wiederverwendung, außerdem Adaptionen spezifischer Visualisierungsstrategien und Repräsentationsstile in anderen als den originären Funktionszusammenhängen.³³⁵

Neben derartigen Verbindungslinien des Bild- und Wissenstransfers sind freilich auch Demarkationslinien in Betracht zu ziehen, die dort von besonderem Interesse sind, wo kontrastierende oder konkurrierende Epochenimaginationen aufeinandertreffen und ein bildlich vergegenwärtigtes Mittelalter beispielsweise in Auseinandersetzung mit Repräsentationen der Antike Gestalt annimmt. Ob dabei je eigene Darstellungsstile auseinandertreten, ist in epochaler Hinsicht ebenso von Bedeutung wie in nationaler, denn Spannungsfelder des Ikonischen wirken auch dort auf das Bildgedächtnis ein, wo abweichende Visualisierungen derselben Objekte gegenläufigen Prozessen der Bemächtigung und Sinnzuweisung geschuldet sind, weil die betreffenden Monumente von verschiedenen Seiten als kulturelles Erbe und nationales Eigen beansprucht werden.³³⁶

Durch vielschichtige Konstellationen solcher Denk- und Darstellungsstile geformt, modellieren die ikonischen Repräsentationen materieller Relikte ein spezifisches Bildwissen vom Mittelalter, dessen Bestandteile dieses Buch zunächst in der exemplarischen Momentaufnahme einer illustrierten Ausgabe der Chroniken des Jean Froissart aus dem Jahr 1881 vor Augen führt, um von dort aus sodann zu den historischen Tiefenschichten des Bildgedächtnisses vorzudringen und die Verlaufsformen seiner Entstehung und Überlieferung seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert nachzuzeichnen. Aus der synchronen Perspektive des nächsten Kapitels frappiert an besagter Momentaufnahme die Heterogenität einer bildlichen Gemengelage, die nicht nur Repräsentationen unterschiedlicher Entstehungszeiten vereint, sondern damit zugleich Bilder aus abweichenden Funktions- und Argumentationskontexten zusammenführt, um einen herausragenden Abschnitt französischer Nationalgeschichte zu vergegenwärtigen. Dieser Umstand wird zum Anlass genommen, mit den sich anschließenden Kapiteln in annähernd chronologischer Folge markante Stationen einer visuellen Gedächtnisgeschichte abzuschreiten, um aus diachroner Perspektive Prozesse der Verstetigung und Kanonbildung ebenso zu erschließen wie die wechselhaften Konjunkturen bestimmter Materialschichten oder die Dynamik historisch sich wandelnder Denk- und Darstellungsstile.

335 Zum Wechselspiel von Bilderfindung und -übertragung s. Bernd Carqué: »Zur manuellen Reproduktion der Miniaturen«, in: Maria Effinger/Carla Meyer u. a. (Hg.): *Der Codex Manesse und die Entdeckung der Liebe*, Heidelberg 2010, S. 89–95; ders.: »Nähe und Ferne zum Objekt. Manuelle Reproduktionen nach dem Codex Manesse«, in: Großmann/Krutisch 2013, Bd. 3, S. 771–775.

336 Exemplarisch dazu Carqué 2011.

2 Momentaufnahme 1881: Froissarts *Chroniques* unter der Bildregie von Madame de Witt

Vergangenheit ist hier unüberschbar gegenwärtig. Miniaturen, Grabmäler und Bauwerke, Siegel oder Münzen führen sie ebenso vor Augen wie Katapulte, Schwerter und anderes Kriegsgerät. Der Betrachter gewahrt die Schauplätze und Protagonisten historischer Ereignisse und findet all das in greifbare Nähe gerückt, was an Spuren und Überresten vergangenen menschlichen Handelns die Zeiten überdauert hat. Gleichwohl betritt er nicht die Räume eines kunst- oder kulturgeschichtlichen Museums, darin ihm Objekte in solcher Vielfalt dargeboten würden.³³⁷ Ebensovienig

337 Neben der oben in Anm. 242 aufgeführten epochenspezifischen Literatur s. grundlegend zu dieser Aneignungs- und Präsentationsform Barbara Mundt: *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, München 1974; Deneke/Kahsnitz 1977; Jutta Held: »Konzeptionen historischer Museen«, in: Annette Kuhn/Gerhard Schneider (Hg.): *Geschichte lernen im Museum*, Düsseldorf 1978, S. 11–31; Hartmut Boockmann: *Geschichte im Museum?*, München 1987; Gottfried Korff/Martin Roth (Hg.): *Das historische Museum*, Frankfurt a. M. 1990; Beier 2000; *L'histoire au musée*, Arles 2004; Ulrich Borsdorf/Heinrich Theodor Grütter u. a. (Hg.): *Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte*, Bielefeld 2005; Rosmarie Beier-de Haan: *Erinnerte Geschichte – Inszenierte Geschichte. Ausstellungen und Museen in der Zweiten Moderne*, Frankfurt a. M. 2005; Barbara Christoph/Günter Dippold (Hg.): *Geschichte im Museum – Objekte und Konstrukte*, Bayreuth 2012; Vanessa Schröder: *Geschichte ausstellen – Geschichte verstehen*, Bielefeld 2013; Thomas Winkelbauer: *Haus? Geschichte? Österreich? Ergebnisse einer Enquete über das neue historische Museum in Wien*, Wien 2016; Olaf Hartung (Hg.): *Museum und Geschichtskultur*, Bielefeld 2006; Korff 2007; Thomas Thiemeyer: *Geschichte im Museum*, Tübingen 2018; Thorste Heese: »Zwischen Authentizität und Inszenierung. Präsentierte Geschichte in Museen und Ausstellungen«, in: Oswalt/Pandel 2021, S. 89–145. Zu den Bezugsgrößen der Materialität und Authentizität von (Museums-)Dingen s. oben Anm. 264 und 265. Die Entwicklungslinien in Frankreich umreißen Bann 1984; Édouard Pommier: »Naissance des musées de province«, in: Nora [1984–1992] 1997, S. 1471–1513; Harten 1989; Paola Barocchi/Giovanna Gaeta Bertelà (Hg.): *I Carrand e il Collezionismo Francese, 1820–1888*, Firenze 1989; dies.: »La genesi della Collezione Carrand (1820–1888)«, in: *Arti del Medio Evo e del Rinascimento. Omaggio ai Carrand, 1889–1989*, Firenze 1989; McClellan 1994; Poulot 1997; ders.: »Les musées d'histoire et la conscience nationale: le cas de la France au XIX^e siècle«, in: Bruno Delmas/Christine Nougaret (Hg.): *Archives et nations dans l'Europe du XIX^e siècle*, Paris 2004, S. 189–213; Pieri 2001; Plato 2001.

besucht er eine jener temporären Ausstellungen, die ihrem Publikum ein thematisch fokussiertes Wissen über die Vergangenheit im Wechselspiel von Artefakt und kommentierendem Text nahezubringen suchen.³³⁸ Vielmehr bieten sich Bau- und Bildwerke oder Gebrauchsgegenstände seinen Blicken dar, sobald er die Seiten eines Buches aufschlägt, das sie im Medium der Abbildung zur Anschauung bringt.

Nachgerade buchhalterischer Gründlichkeit befließigt sich das Titelblatt des in Rede stehenden Bandes, um dessen Ausstattung gleich zu Anfang ins rechte Licht zu rücken. Während der Titel lapidar *Les Chroniques de J. Froissart* annonciert und die *Édition abrégée avec texte rapproché du français moderne* vermerkt, ist im Zusatz minutiös beziffert, was die Präsentationsweise des Textes wesentlich kennzeichnet: »Ouvrage contenant 11 planches en chromolithographie, 12 lettres et titres imprimés en couleur, 2 cartes, 33 grandes compositions tirées en noir et 252 gravures d'après les monuments et les manuscrits de l'époque.«³³⁹ Hinter diesem nüchternen Zahlenrapport verbirgt sich eine ebenso weitläufige wie vielgestaltige Bildwelt, in der das zeitlich und räumlich Entfernte sichtbare Gegenwart gewinnt. Als Medium solcher Präsenz tritt die Buchillustration beherrschend in Erscheinung, die mit mehr als 300 Elementen von der ganzseitigen Tafel über die in den Fließtext gesetzte Abbildung bis hin zur ornamentalen Zierseite oder Initiale ein veritables »musée imaginaire«³⁴⁰ des Spätmittelalters entfaltet. Auf 840 Seiten zeigt sich der Text mit einem Bilddiskurs verschränkt, der insbesondere von der Reproduktion nach Miniaturen und der Objektrepräsentation, aber auch von Historienbildern oder photographischen Ansichten bestritten wird.

Entsprechend vielförmig ist daher die bildliche Gestalt, in der sich ein historisches Ereignis wie die *Bataille de Crécy* dem Leser und Betrachter darbietet.³⁴¹ Den Ort, an

338 Im Überblick etwa Martin Große Burlage: *Große historische Ausstellungen in der Bundesrepublik Deutschland 1960–2000*, Münster 2005; Hans-Ulrich Thamer: »Das Mittelalter in historischen Ausstellungen der Bundesrepublik Deutschland«, in: Andreas Sohn (Hg.): *Wege der Erinnerung im und an das Mittelalter*, Bochum 2011, S. 195–206; Christoph Stiegemann: »Ein Erlebnis von Gleichzeitigkeit. Die großen kunst- und kulturhistorischen Mittelalter-Ausstellungen in Paderborn seit 1999 zwischen Wissenschaft und Inszenierung«, in: ebd., S. 207–230; Daniel Wimmer: *Mit dem Mittelalter die Gegenwart erzählen*, Hamburg 2016; Julia Roos: *Ausstellungen als öffentliches Ärgernis? Die bundesdeutsche Museumskontroverse der 1970er-Jahre um das Präsentieren von Vergangenheiten*, Berlin 2018.

339 Henriette de Witt: *Les Chroniques de J. Froissart. Édition abrégée avec texte rapproché du français moderne par M^{me} de Witt, née Guizot*, Paris: Librairie Hachette et C^{ie}, 1881, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb30468319> g.

340 André Malraux: *Psychologie de l'art*, Bd. 1: *Le musée imaginaire*, Paris 1947; ferner ders.: *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*, 3 Bde., Paris 1952–1954.

341 Das Beispiel Crécy bereits in Carqué 2004[b], S. 118 f., außerdem bei Nathalie Pineau-Farge: *Le Moyen Âge et le livre illustré au XIX^e siècle: les éditions de Villehardouin, Joinville et Froissart (des années 1820 aux années 1880)*, Lille 2004, S. 200 f.

dem am 26. August 1346 das Heer König Philipps VI. in der ersten großen Schlacht des Hundertjährigen Krieges der englischen Invasionsarmee Eduards III. unterlag, führt eine im Holzstich reproduzierte Photographie vor Augen (Abb. 53).³⁴² Die Darstellung des Kampfgeschehens ist einer um 1470–1475 in Brügge entstandenen Handschrift der *Chroniques* entnommen (Abb. 54).³⁴³ Den Tod des an der Seite Frankreichs kämpfenden böhmischen Königs Johann von Luxemburg imaginiert ein Historienbild (Abb. 55).³⁴⁴ Materielle Spuren der Schlacht werden in Gestalt archäologischer Bodenfunde vergegenwärtigt (Abb. 56).³⁴⁵ Die Bewaffnung der im Sold der französischen Krone stehenden Genueser Armbrustschützen sollen Exemplare der Zeit um 1500 im Bestand des Pariser *Musée d'Artillerie* idealtypisch veranschaulichen (Abb. 57).³⁴⁶

Erklärtes Ziel des Bandes, den mit Henriette de Witt eine Tochter des zum Unterrichtsminister und Wissenschaftsorganisator der Julimonarchie aufgestiegenen Historikers François Guizot³⁴⁷ erstellt und 1881 bei Hachette veröffentlicht hat,³⁴⁸ war es, der Öffentlichkeit eine Quelle bekannt zu machen, von der bis dahin nur die Gelehrtenwelt nähere Kenntnis hatte. Denn seine besondere Faszination beziehe das Studium der Geschichte aus der Möglichkeit, den »sources originales« nachzuspüren und »de trouver dans les documents contemporains la peinture vivante du passé.«³⁴⁹ Diesem Zweck sollte nicht nur die Übersetzung einer Textauswahl aus dem Mittelfranzösischen, sondern auch der umfängliche Abbildungsapparat dienen: »La publication du choix des *Chroniques de Froissart* réclamait un genre d'illustration spécial, ayant un caractère presque entièrement rétrospectif, c'est-à-dire nous rendant les hommes et les choses de son époque d'après les monuments

342 Charles Barbant nach P. Richner: *Champ de bataille de Crécy, vue prise de la Croix du roi de Bohême, d'après une photographie*, in: Witt 1881, S. 127, Bildmaß: 98 × 118 mm.

343 *Bataille de Crécy*, in: Witt 1881, S. 123, Bildmaß: 100 × 115 mm. – Zur Handschrift (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2643, fol. 165^v) s. unten Anm. 421.

344 Charles Barbant nach Charles Edouard Delort: *Mort du roi de Bohême*, in: Witt 1881, S. 125, Bildmaß: 191 × 130 mm.

345 *Objets trouvés sur le champ de bataille de Crécy*, in: Witt 1881, S. 133, Seitenmaß: 270 × 185 mm.

346 *Arbalète à pied-de-biche et arbalète à tour*, in: Witt 1881, S. 121, Seitenmaß: 270 × 185 mm.

347 Zu Guizot s. unten Anm. 360.

348 Catherine Coste: »Essai biographique sur Henriette de Witt-Guizot«, in: François Guizot: *Lettres à sa fille Henriette, 1836–1874. Édition introduite et annotée* par Laurent Theis, Paris 2002, S. 17–72; zur intensiven publizistischen Tätigkeit auch ebd., S. 73–78: »Œuvres, éditions et traductions d'Henriette de Witt-Guizot«; ferner Christian Amalvi: *Répertoire des auteurs de manuels scolaires et de livres de vulgarisation historique de langue française: de 1660 à 1960*, Paris 2001, S. 278; im Wesentlichen auf Pineau-Farge 2004 beruht Patricia Victorin: *Froissart après Froissart. La réception des Chroniques en France du XV^e siècle au XIX^e siècle*, Rennes 2022, S. 64–67.

349 Henriette de Witt: »Avertissement«, in: Witt 1881, S. V–VII, hier S. V.

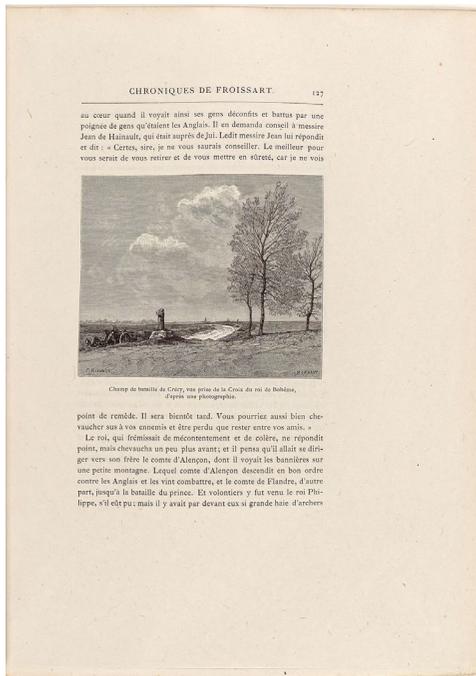


Abb. 53 Charles Barbant nach P. Richner, *Champ de bataille de Crécy, vue prise de la Croix du roi de Bohême, d'après une photographie*, in: Henriette de Witt, *Les Chroniques de J. Froissart*, 1881, S. 127

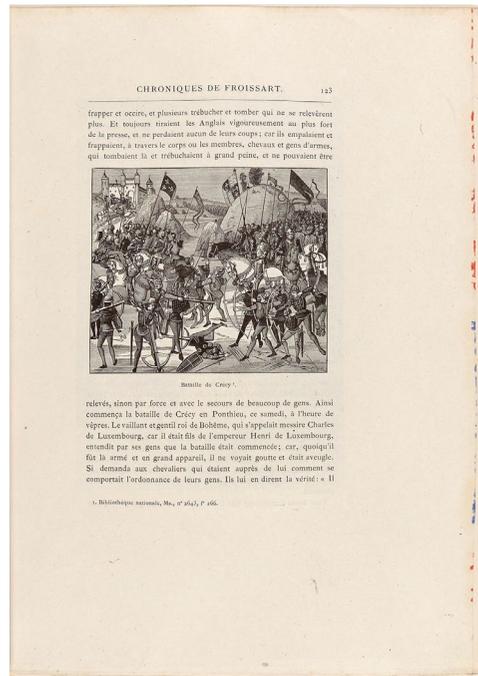


Abb. 54 *Bataille de Crécy*, in: Henriette de Witt, *Les Chroniques de J. Froissart*, 1881, S. 123

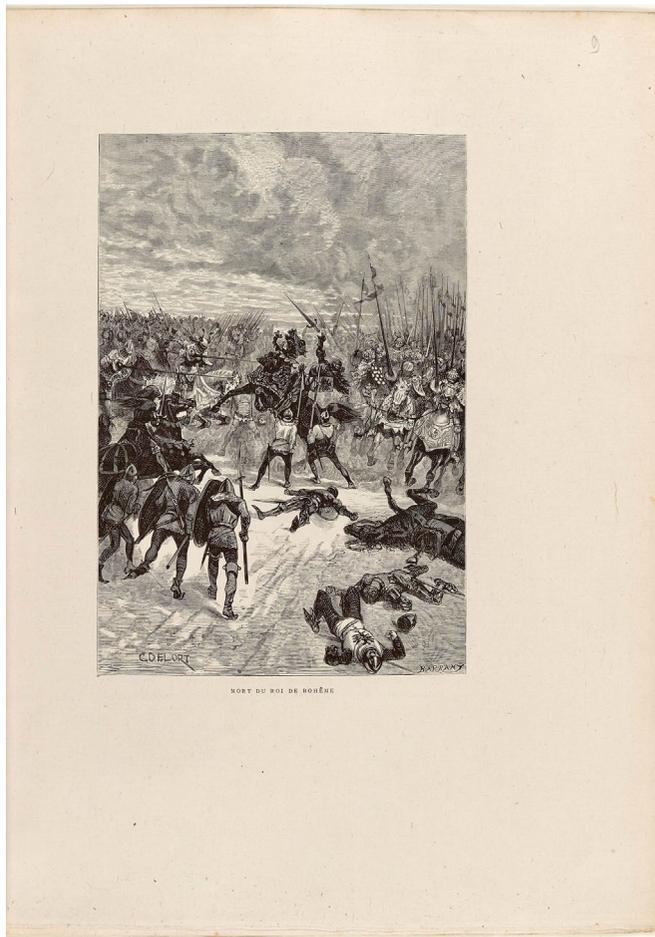
que cette époque même a laissés.³⁵⁰ Denselben Anspruch auf die Authentizität und Unmittelbarkeit des Quellenbezugs in Text und Bild erhoben wenig später auch die *Chroniqueurs de l'Histoire de France*, die Henriette de Witt in den Jahren 1883 bis 1886 publizierte.³⁵¹ Erneut ist es die Einsicht in den geringen Bekanntheitsgrad der Geschichtszeugnisse gewesen, die Anlass gab, die »trésors originaux de notre histoire nationale«, namentlich aber »cette vivacité d'impressions et d'expression, cette vie palpitante et féconde qui n'ont jamais fait défaut à notre patrie« vor den Augen des Lesers und Betrachters »d'après les monuments et les manuscrits de l'époque« auszubreiten³⁵² – nun freilich auf insgesamt 3.053 Seiten und in nicht weniger als 1.479 Illustrationen.

350 Ebd., S. VI.

351 Henriette de Witt: *Les Chroniqueurs de l'Histoire de France depuis les origines jusqu'au XVI^e siècle. Texte abrégé, coordonné et traduit par M^{me} de Witt, née Guizot*, 4 Bde., Paris: Hachette et C^{ie}, 1883–1886.

352 Witt 1883–1886, Bd. 1, »Préface« (unpaginiert).

Abb. 55 Charles Barbant nach Charles Edouard Delort, *Mort du roi de Bohême*, in: Henriette de Witt, *Les Chroniques de J. Froissart*, 1881, S. 125



Diesen frappierenden Aufwand bildlicher Ausstattung, den ähnlich auch die Editionen eines Natalis de Wailly³⁵³ oder Berthold Zeller³⁵⁴ zu erkennen geben, wird man mit dem Hinweis auf den popularisierenden Modus solcher Veröffentlichungen, auf ihr Leitkonzept der »vulgarisation« kaum befriedigend erklären können. Schon der Umstand nämlich, dass etwa die Froissart-Ausgabe der Madame de Witt auch in Fachkreisen begeisterte Aufnahme fand,³⁵⁵ weist in eine andere, von den

353 Natalis de Wailly: *Jean Sire de Joinville. Histoire de saint Louis, Credo et lettre à Louis X. Texte original, accompagné d'une traduction*, Paris: Firmin Didot frères, fils et C^{ie}, 1874. – Zum Autor und Übersetzer s. Amalvi 2001, S. 276.

354 Berthold Zeller (Hg.): *L'Histoire de France racontée par les contemporains*, 65 Bde., Paris: Hachette et C^{ie}, 1876–1890. – Zum *concepteur* und Herausgeber dieser Reihe s. Amalvi 2001, S. 279.

355 Zur Rezeption der Ausgabe Pineau-Farge 2004, S. 46f., zur Resonanz der *Chroniqueurs* ebd., S. 49.

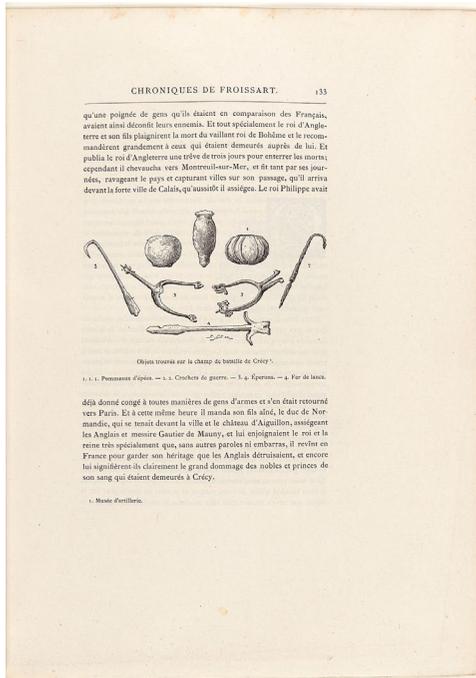


Abb. 56 Objets trouvés sur le champ de bataille de Crécy, in: Henriette de Witt, *Les Chroniques de J. Froissart*, 1881, S. 133

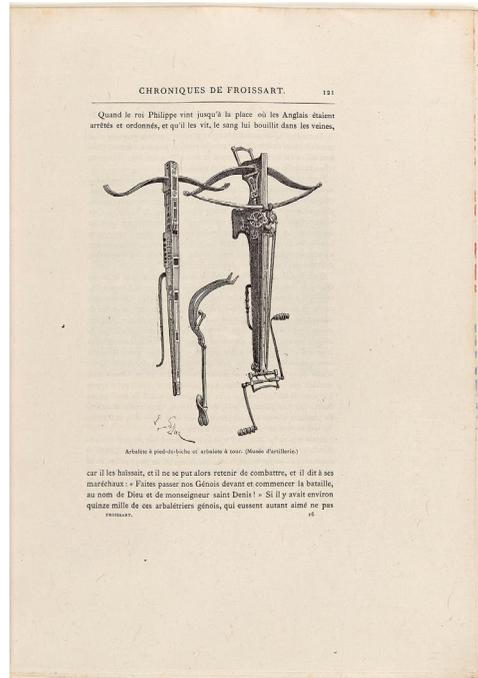


Abb. 57 Arbalète à pied-de-biche et arbalète à tour, in: Henriette de Witt, *Les Chroniques de J. Froissart*, 1881, S. 121

Traditionslinien der französischen Geschichtsforschung vorgezeichnete Richtung: Mit den genannten Werken hatte eine epistemische wie editorische Entwicklung ihren Höhepunkt erreicht, die am nachhaltigsten zuletzt von den grundstürzenden Erschütterungen der Revolutionszeit angestoßen worden war.³⁵⁶

Neujustierung der Geschichtsschreibung unter dem Ansturm der »sources originales«

Ein bevorzugt den »sources originales« geltender Visualisierungsschub brach sich Bahn, nachdem das historiographische Gesichtsfeld in materialer wie in konzeptioneller Hinsicht eine schlagartige Weitung erfahren hatte. Durch die fundamentalen Umwälzungen der Eigentumsverhältnisse im Zuge der revolutionären Enteignungen

³⁵⁶ Zu älteren, aus dem gelehrten Antiquarianismus wie von der Gattung illustrierter Reiseberichte herrührenden Impulsen s. unten Kap. 4 und 5.

waren in beträchtlichem Umfang Archive und Bibliotheken, Bau- und Bildwerke aus der Obhut der alten Feudalmächte freigesetzt worden und hatten einen nie dagewesenen Grad an Öffentlichkeit erlangt. Neben den Kräften der Zerstörung riefen diese Materialsichten des Historischen nicht minder starke Kräfte der Bewahrung auf den Plan, ist die politisch-gesellschaftliche Revolution zugleich eine Revolution des Wissens und seiner Institutionen gewesen,³⁵⁷ die an hob, das kulturelle Erbe der Nation im weitgespannten Horizont des *patrimoine* zu erschließen.³⁵⁸ Die namentlich mit der Restauration einsetzende »gigantesque exhumation«³⁵⁹ der Vergangenheit schlug sich in einer Fülle neu geschaffener Lehr- und Forschungseinrichtungen, Publikationsorgane und Quelleneditionen nieder, deren Zahl unter der liberalen Regierung der Julimonarchie und ihrem umtriebigen Minister Guizot³⁶⁰

357 Diese Umbruchsituation im Überblick bei Karlheinz Stierle: »Zwei Hauptstädte des Wissens: Paris und Berlin«, in: Otto Pöggeler/Annemarie Gethmann-Siefert (Hg.): *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*, Bonn 1983, S. 83–111; ders.: *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*, München/Wien 1993, S. 137–204; Michel Serres: »Paris 1800«, in: ders. (Hg.): *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften* [zuerst fr. 1989], Frankfurt a. M. 1994, S. 597–643.

358 Zur Dialektik von Zerstörung und Bewahrung um 1800 sowie zur einsetzenden Erhaltung, Archivierung und Erforschung insbesondere durch Denkmalpflege und Museen s. Rücker 1913; *Centenaire* 1935; Léon 1951; Françoise Bercé (Hg.): *Les premiers travaux de la commission des monuments historiques 1837–1848*, Paris 1979; Yveline Cantarel-Besson (Hg.): *La Naissance du musée du Louvre*, 2 Bde., Paris 1981; Harten 1989; Pommier 1991; Poulot 1996 und 1997. Zu Alexandre Lenoirs paradigmatischem *Musée des Monuments français* s. oben Anm. 286. Speziell zum leitenden Begriff und Konzept des *patrimoine* auch die Beiträge zum Kapitel »Le patrimoine« [zuerst 1986], in: Nora [1984–1992] 1997, S. 1429–1643; Deloche/Leniaud 1989; Françoise Choay: *L'allégorie du patrimoine*, Paris 1992; Jean-Pierre Babelon/André Chastel: *La notion de patrimoine*, Paris 1995; Roland Recht: *Penser le patrimoine*, Paris 1998 [3^e édition revue et augmentée, 2016]; ders. (Hg.): *Victor Hugo et le débat patrimonial*, Paris 2003; Françoise Bercé: *Des Monuments historiques au Patrimoine du XVIII^e siècle à nos jours ou »Les égarements du cœur et de l'esprit«*, Paris 2000, S. 11–50; Leniaud 2002; Henry Rousso (Hg.): *Le regard de l'histoire. L'émergence et l'évolution de la notion de patrimoine au cours du XX^e siècle en France*, Paris 2003; Andrieux/Chevallier 2014, S. 109–179.

359 Marcel Gauchet: »Les »Lettres sur l'histoire de France« d'Augustin Thierry« [zuerst 1986], in: Nora [1984–1992] 1997, S. 787–850, hier S. 794.

360 Georg Conrad: *Das Werden der französischen Nation in den publizistischen Schriften und in den historischen Werken Augustin Thierry's und Guizot's*, Berlin 1955; Boris G. Réizov: *L'historiographie romantique française 1815–1830* [zuerst russ. 1956], Moskau s. a. [1962], S. 268–352; Dirk Hoeges: *François Guizot und die französische Revolution*, Bonn 1973; ders.: »François Guizot (1787–1874)«, in: Heinz Duchhardt/Małgorzata Morawiec u. a. (Hg.): *Europa-Historiker*, Bd. 3, Göttingen 2007, S. 89–111; *Actes du colloque François Guizot*, Paris 1974; Pierre Rosanvallon: *Le moment Guizot*, Paris 1985; Laurent Theis: »Guizot et les institutions de mémoire« [zuerst 1986], in: Nora [1984–1992] 1997, S. 1575–1597; ders.: *François Guizot*, Paris 2008; Marina Valensise (Hg.): *François Guizot et la culture politique de son temps*, Paris 1991; Crossley 1993, S. 71–104; Jean Bergeret/Françoise Dutour u. a.: *Guizot, un Parisien dans le pays d'Auge*, Lisieux 2006; Robert Chamboredon (Hg.): *François Guizot 1787–1874*, Paris 2010.

noch einmal sprunghaft anstieg.³⁶¹ Binnen dreier Jahrzehnte wurden Abertausende Textquellen veröffentlicht und Sachzeugnisse erfasst, außerdem Dutzende gelehrter Gesellschaften, Editionskomitees und Ausbildungsstätten gegründet, darunter so bedeutende wie die *École des chartes* (1821), die *Société de l'histoire de France* (1833) oder das *Comité des travaux historiques et scientifiques* (1834). Insbesondere die Mittelalterarchäologie erlebte mit der *Société des Antiquaires de France* (1804/1813), der *Société française d'archéologie* (1834), der *Commission des Monuments historiques* (1837) oder dem *Comité des Arts et Monuments* (1837) einen beispiellosen institutionellen Aufstieg.

Die stupende Breite, in der Geschichtsforschung und Editionsphilologie, Denkmalpflege und Mittelalterarchäologie nun die Überlieferung in den Blick nahmen, war die notwendige Folge einer politisch tiefgreifend erschütterten und nachhaltig gewandelten Geschichtsauffassung – und zugleich deren größte konzeptionelle Herausforderung. In ihrer Suche nach Identität und Herkunft erwies sich die auf dem Territorium des aufgelösten Ständestaates neu begründete Nation als wichtigster Träger historischen Bewusstseins und als treibende Kraft einer Geschichtserkenntnis, die fortan nach umfassender Berücksichtigung aller politisch-gesellschaftlichen und kulturellen Dimensionen der Vergangenheit verlangte, um den defizitären, allein auf die Taten einer schmalen Herrschafts- und Funktionselite fixierten Blick der älteren Historiographie zu überwinden. Denn dieser Herrscher-, Helden- und Staatengeschichte höfisch-absolutistischen Zuschnitts sei – so prangerte etwa Augustin Thierry in seinen kämpferischen *Lettres sur l'Histoire de France* (1820) an – das Fehlen einer genuinen »histoire nationale« geschuldet: »il nous manque l'histoire des citoyens,

361 Zur nachrevolutionären Hochkonjunktur der Geschichtsforschung wie zu ihren Institutionalisierungsprozessen Peter Stadler: *Geschichtsschreibung und historisches Denken in Frankreich 1789–1871*, Zürich 1958, bes. S. 79 ff.; Gauchet [1986] 1997; Pim den Boer: *History as a Profession. The Study of History in France, 1818–1914* [zuerst niederl. 1987], Princeton 1998; Jean-Pierre Chaline: *Sociabilité et érudition. Les sociétés savantes en France XIX^e–XX^e siècles*, Paris² 1998; die Beiträge in Bernard-Griffiths/Glaudes 2006, S. 285–467; Francis Démier: *La France de la Restauration (1814–1830). L'impossible retour du passé*, Paris 2012, bes. S. 533–560; Andrieux/Chevallier 2014, S. 181–207; Laurence Babic: *L'interprétation et la représentation de Moyen Age sous le Second Empire*, Paris 2015; Odile Parsis-Barubé: »Une médiévistique romantique. Les sociétés françaises d'antiquaires et les sources médiévales (1830–1870)«, in: Isabelle Guyot-Bachy/Jean-Marie Moeglin (Hg.): *La naissance de la médiévistique*, Genève 2015, S. 185–206; Aude Déruelle: »Révolutionner l'histoire«, in: Yann Potin/Jean-François Sirinelli (Hg.): *Généralisations historiennes, XIX^e–XXI^e siècle*, Paris 2019, S. 19–32; Rosemary Hill: *Time's Witness. History in the Age of Romanticism*, London 2021; zur »chasse aux documents« unter der Julimonarchie auch Louis Halphen: *L'Histoire en France depuis cent ans*, Paris 1914, S. 57–79; exemplarisch zur École des chartes: Maurice Prou (Hg.): *École nationale des chartes. Livre du Centenaire (1821–1921)*, 2 Bde., Paris 1921; Lara Jennifer Moore: *Restoring Order. The Ecole des Chartes and the Organization of Archives and Libraries in France, 1820–1870*, Duluth 2008; zu den Institutionen der Mittelalterarchäologie und Denkmalpflege: *Centenaire* 1935.

l'histoire des sujets, l'histoire du peuple«, kurz: »nous n'avons point encore d'histoire de France«. ³⁶² Gegen die ständische und ereignisgeschichtliche Engführung galt es, die Vergangenheit in all ihren Materialschichten freizulegen, denn die Identität der sich formierenden Nation wurde zuallererst als Identität ihrer Zivilisation begriffen – eine »histoire de la civilisation« aber beruhe auf dem »résumé de toutes les histoires; il les lui faut toutes pour matériaux, car le fait qu'elle raconte est le résumé de tous les faits«, ³⁶³ wie es François Guizot einschlägig und in unverkennbarer Anlehnung an den umfassend gedachten Geschichtsbegriff der Aufklärungshistorie ³⁶⁴ formulierte.

362 Die *Lettres sur l'Histoire de France* erschienen zuerst 1820 im *Courrier Français*, überarbeitet und erweitert sodann 1827 in Buchform. Die polemische Schärfe der Urfassung des ersten Briefes, »Sur le besoin d'une Histoire de France, et le principal défaut de celles qui existent«, findet sich bewahrt in Augustin Thierry: *Dix ans d'études historiques*, Paris: Just Tessier, 1835, S. 322–329, die Zitate hier S. 324 und 326; abgeschwächt ist dagegen die Fassung in ders.: *Lettres sur l'Histoire de France pour servir d'introduction à l'étude de cette histoire*, Paris: Sautelet et Compagnie, Ponthieu et Compagnie, 1827, S. 1–9, hier bes. S. 4f. – Zu den *Lettres* und ihrem Autor Conrad 1955; Stadler 1958, bes. S. 141–151; Réizov 1962, S. 104–189; Voss 1972, S. 325–330; Rulon Nephi Smithson: *Augustin Thierry*, Genève 1972; Lionel Gossman: *Augustin Thierry and Liberal Historiography*, Middletown 1976; Jean Walch: *Les maîtres de l'histoire 1815–1850. Augustin Thierry, Mignet, Guizot, Thiers, Michelet, Edgar Quinet*, Genève 1986; Gauchet [1986] 1997; Ceri Crossley: *French Historians and Romanticism. Thierry, Guizot, the Saint-Simonians, Quinet, Michelet*, London/New York 1993, S. 45–70; Odile Parsis-Barubé: »Augustin Thierry«, in: Bernard-Griffiths/Glaudes 2006, S. 347–361; Anne Denieul-Cormier: *Augustin Thierry*, Paris 1996; Dina De Rentii: *Interfigurationen. Erzählen als »peinture« und »résurrection« bei den »historiens romantiques« und bei Emile Zola*, Bamberg 2012, bes. S. 32–74; Aude Déruelle/Yann Potin (Hg.): *Augustin Thierry*, Rennes 2018.

363 François Guizot: *Cours d'Histoire moderne*. [Tl. 1:] *Histoire générale de la Civilisation en Europe, depuis la chute de l'Empire romain jusqu'à la Révolution française*, Paris: Pichon et Didier, 1828; [Tl. 2:] *Histoire de la Civilisation en France, depuis la chute de l'Empire romain jusqu'en 1789*, 5 Bde., Paris: Pichon et Didier, 1829–1832, hier Tl. 2, Bd. 3, S. 185; programmatisch bereits Tl. 1, S. 1–34 (»Première Leçon«).

364 Zur Geschichtsschreibung der Aufklärung Eduard Fueter: *Geschichte der neueren Historiographie*, München/Berlin 1911, S. 334–414; Friedrich Meinecke: *Die Entstehung des Historismus* [zuerst 1936], hg. v. Carl Hinrichs (= *Werke*, Bd. III), München 1959, S. 73–192; Ulrich Muhlack: *Geschichtswissenschaft im Humanismus und in der Aufklärung*, München 1991, bes. S. 196–275; Horst Walter Blanke/Dirk Fleischer: *Aufklärung und Historik*, Waltrop 1991; Chantal Grell: *L'histoire entre érudition et philosophie*, Paris 1993; Dieter Gembicki: *Clio au XVIII^e siècle. Voltaire, Montesquieu et autres disciples*, Paris 2008; Hugh Trevor-Roper: *History and the Enlightenment*, New Haven/London 2010; Sophie Bourgault/Robert Sparling (Hg.): *A Companion to Enlightenment Historiography*, Leiden 2013. Zur historiographischen Leitkategorie der »civilisation«, wie sie federführend von der Aufklärungshistorie entworfen und von den bürgerlich-liberalen Historikern um Guizot nach Maßgabe eines geschichtsphilosophischen Fortschrittsparadigmas weiterentwickelt wurde, Lucien Febvre: »Civilisation: évolution d'un mot et d'un groupe d'idées« [zuerst 1930], in: ders.: *Pour une Histoire à part entière*, Paris 1962, S. 481–528; ders./Marcel Mauss u. a.: *Civilisation. Le mot et l'idée*, Paris 1930; Joachim Moras: *Ursprung und Entwicklung des Begriffs der Zivilisation in Frankreich (1756–1830)*, Hamburg 1930; Reuel Anson Lochore: *History of the Idea of Civilization in France (1830–1870)*, Bonn 1935; Norbert

Gleichwohl vermochte den Pionieren der nachrevolutionären Zivilisationsgeschichte die Beschreibung des Beispiels und Vorbilds eines Montesquieu oder Voltaire nicht länger zu genügen. Zwar hatte letzterer 1765 an exponierter Stelle, nämlich in der *Encyclopédie* Diderots und d'Alemberts, einer neuartigen historiographischen Komplexität das Wort geredet³⁶⁵ und sich schon mit dem *Siècle de Louis XIV* (1751) wie im *Essay sur l'Histoire générale, et sur les Moeurs et l'Esprit des Nations* (1756)³⁶⁶ programmatisch von jenen weit über ihre Zeit hinaus populären *Histoires de France* abgesetzt, mit denen die Hofhistoriographen des 17. und 18. Jahrhunderts – Autoren wie Scipion Dupleix, François Eudes de Mézeray oder Gabriel Daniel, Paul-François Velly und Charles Villaret – eine monarchisch zentrierte Erinnerungskultur pflegten.³⁶⁷ Doch gebrach es Voltaires Werken oder Montesquieus nicht minder

Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation* [zuerst 1969], Frankfurt a. M. 1978, Bd. 1, S. 1–64; Jean Starobinski: »Le mot civilisation« [zuerst 1983], in: ders.: *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris 1989, S. 11–59; Pierre Michel: »Barbarie, civilisation, vandalisme«, in: Rolf Reichardt/Eberhard Schmitt u. a. (Hg.): *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich, 1680–1820*, Bd. 8, München 1988, S. 7–49.

- 365 »On exige des historiens modernes plus de détails, des faits plus constatés, des dates précises, des autorités, plus d'attention aux usages, aux loix, aux mœurs, au commerce, à la finance, à l'agriculture, à la population. Il en est de l'histoire comme des mathématiques & de la physique. La carrière s'est prodigieusement accrue.« Voltaire [d. i. François-Marie Arouet]: s. v. »Histoire«, in: Denis Diderot/Jean Le Rond d'Alembert (Hg.): *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une société de gens de lettres*, Bd. 8, Neufchâtel: Samuel Faulche & Compagnie, 1765, S. 220–225, hier S. 225.
- 366 Voltaire [d. i. François-Marie Arouet]: *Le Siècle de Louis XIV*, 2 Bde., Berlin: C. F. Henning, 1751; ders.: *Essay sur l'Histoire générale, et sur les Moeurs et l'Esprit des Nations, depuis Charlemagne jusqu'à nos jours*, 7 Bde., Genève: Frères Cramer, 1756.
- 367 Vgl. zur Frontstellung gegen diese Art der Geschichtsschreibung auch Augustin Thierry: »Lettre III: Sur l'Histoire de France de Velly« und »Lettre IV: Sur les Histoires de France de Mézeray, Daniel et Anquetil«, in: Thierry 1827, S. 20–27 und 28–40. – Zur Hofhistorie s. grundlegend Voss 1972, S. 137–145 und 189 ff.; Orest Ranum: *Artisans of Glory. Writers and Historical Thought in Seventeenth-Century France*, Chapel Hill 1980; ders.: »Historiographes, historiographie et monarchie en France au XVII^e siècle«, in: Yves-Marie Bercé/Philippe Contamine (Hg.): *Histoires de France, historiens de la France*, Paris 1994, S. 149–163; François Fossier: »À propos du titre d'historiographe sous l'Ancien Régime«, in: *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 32 (1985), S. 361–417; Chantal Grell: »L'histoire de France et le mythe de la monarchie au XVII^e siècle«, in: Bercé/Contamine 1994, S. 165–188; dies.: »La monarchie française et l'histoire au XVII^e siècle«, in: dies./Werner Paravicini u. a. (Hg.): *Les princes et l'histoire du XIV^e au XVIII^e siècle*, Bonn 1998, S. 534–554; dies.: »L'éducation des princes et l'héritage du passé«, in: Marc Fumaroli/dies. (Hg.): *Historiographie de la France et mémoire du royaume au XVIII^e siècle*, Paris 2006, S. 261–304; dies./Mathieu Da Vinha: »Les Généalogistes, le roi et la cour en France, XVII^e–XVIII^e siècles«, in: Markus Völkel/Arno Strohmeyer (Hg.): *Historiographie an europäischen Höfen (16.–18. Jahrhundert)*, Berlin 2009, S. 255–274; speziell zu Mézeray s. unten Anm. 460; vgl. zum Themenkomplex der Hofhistorie auch in Kap. 3 den Abschnitt »Au jugement de l'œil«.

epochemachender Schrift *De l'Esprit des Loix* (1748)³⁶⁸ nach Ansicht von Guizot am »enchaînement« ihrer Gegenstandsfelder, denn

jusqu'à nos jours, on peut le dire, les études historiques, philosophiques aussi bien qu'érudites, ont été spéciales, bornées; on a écrit des histoires politiques, législatives, religieuses, littéraires; de savantes recherches ont été faites, de brillantes considérations ont été présentées sur la destinée et le développement des lois, des mœurs, des sciences, des lettres, des arts, de toutes les œuvres de l'activité humaine; on ne les a point considérées ensemble, d'une seule vue, dans leur union intime et féconde. Et quand même on a tenté de saisir les résultats généraux, quand même on a voulu se former une idée complète du développement de l'humanité, c'est sur une base toute spéciale qu'on a élevé l'édifice.³⁶⁹

Dieser Eindruck des Ungenügens, des Mangels an organischer Zusammenschau war zweifach bedingt. Er stellte sich ein, weil die separate Behandlung etwa der politisch-militärischen Ereignisgeschichte durch die Hofhistoriographen, der Besitztümer und Rechtstitel der Krone durch die *Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres*³⁷⁰ oder der Religions- und Kirchengeschichte durch die Mauriner³⁷¹

368 Charles-Louis de Secondat de La Brède et de Montesquieu: *De l'Esprit des Loix, Ou du rapport que les Loix doivent avoir avec la Constitution de chaque Gouvernement, les Mœurs, le Climat, la Religion, le Commerce, &c.*, 2 Bde., Genève: Barrillot & Fils, 1748.

369 Guizot 1828–1832, Tl. 2, Bd. 3, S. 184.

370 Claude Gros de Boze: *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres Depuis son Etablissement, avec les Eloges des Académiciens morts Depuis son Renouveau*, 3 vol. Paris: Hippolyte-Louis Guérin, 1740; *L'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Histoire, prix et fondations, publications*, Nogent-le-Rotrou/Paris 1924; Henri Duranton: »La recherche historique à l'Académie des Inscriptions: L'exemple de l'Histoire de France«, in: Karl Hammer/Jürgen Voss (Hg.): *Historische Forschung im 18. Jahrhundert*, Bonn 1976, S. 207–235; Blandine Kriegel: *L'histoire à l'Âge classique* [zuerst 1988 unter dem Titel *Les Historiens et la monarchie*], 4 Bde., Paris 1996, hier Bd. 3, S. 169–321.

371 Zu diesen im Überblick René Prosper Tassin: *Histoire littéraire de la congrégation de Saint-Maur, ordre de S. Benoît, où l'on trouve La vie & les travaux des Auteurs qu'elle a produits, depuis son origine en 1618, jusqu'à présent*, Bruxelles/Paris: Humblot, 1770; Edmond Martène: *Histoire de la Congrégation de Saint-Maur. Publiée avec introduction et des notes par Dom Gaston Charvin*, 10 Bde., Ligugé/Paris 1928–1954; *Mémorial du XIV^e centenaire de l'Abbaye de Saint-Germain-des-Prés. Recueil de travaux sur le monastère et la congrégation de Saint-Maur*, Paris 1959; Pierre Gasnault: »Les travaux d'érudition des Mauristes au XVIII^e siècle«, in: Hammer/Voss 1976, S. 102–121; ders.: *L'érudition mauriste à Saint-Germain-des-Prés*, Paris 1999; Yves Chaussy: *Les Bénédictins de Saint-Maur*, 2 Bde., Paris 1989/1991; Kriegel 1996, Bd. 3, S. 19–167; Bickendorf 1998, S. 123–178; Jean-Claude Fredouille (Hg.): *Les Mauristes à Saint-Germain-des-Prés*, Turnhout 2001; Philippe Lenain: *Histoire littéraire des Bénédictins de Saint-Maur*, 5 Bde., *Nouvelle édition*, Louvain-la-Neuve/Turnhout 2006–2018; Zwink 2006; Joubert 2008, S. 33–38; zu einzelnen Autoren und Werken s. unten Kap. 4.

auch von der Aufklärungshistorie nicht überwunden worden war.³⁷² Und er musste sich aufdrängen, sobald der Blick auf jene Materialschichten fiel, die der Geschichtsforschung unter den veränderten Bedingungen nachrevolutionärer Zugänglichkeit unvermittelt zu Gebote standen. Unter dem Druck dessen, was nun in rapide wachsender Zahl als »antiquités nationales« vor Augen trat, hatte der Quellen- wie der Geschichtsbegriff eine enzyklopädische Weite angenommen, an der beispielsweise die auf Initiative von François Guizot gegründete *Société de l'histoire de France* ihre Suche nach den Spuren nationaler Vergangenheit ausgerichtet hat:

*La géographie et la statistique, l'archéologie et ses nombreuses ramifications, la recherche des anciennes mœurs, sorte d'archéologie morale dont les débris vivent encore au milieu de nous, l'histoire de la langue et de la littérature même, sont autant de sources fécondes de documens historiques qu'en demanderoit vainement aux narrations de l'histoire écrite. En effet, les monumens de l'histoire ne sont pas seulement les témoignages inscrits sur papier ou sur parchemin; ce sont encore les témoignages gravés sur le métal et sur la pierre, ce sont les documens conservés par la tradition, empreints dans les mœurs, dans le langage, dans la physionomie des races, dans les costumes, dans les dénominations topographiques.*³⁷³

Das besondere Augenmerk dieses Programms allumfassender Spurensicherung und der »dichten Beschreibung«³⁷⁴ von Vergangenheit galt deren materieller Überlieferung:

Combien de renseignemens précieux sur les costumes, les croyances, les mœurs, sur la vie publique et privée de nos ancêtres, et souvent même sur des faits ou des personnages historiques, nous sont fournis par les innombrables bas-reliefs, par les statues, par les inscriptions des églises, par les vitraux peints, par les sceaux,

372 So hat Voltaire im *Siècle de Louis XIV* (1751) zwar ein richtungsweisend breites Epochenpanorama entfaltet, dabei aber den Stoff unter weitgehend eigenständigen Rubriken behandelt. Während der erste Band ausschließlich die politisch-militärische Ereignisgeschichte zur Darstellung bringt, folgen im zweiten in bloß additiver Reihung gesellschaftliche »Particularités et anecdotes« (Kap. 24–26), sodann zusammenfassend »Gouvernement intérieur, commerce, police, loix, discipline militaire, marine, &c.« (Kap. 27), schließlich »Finances« (Kap. 28), »Sciences et arts« (Kap. 29–30) oder »Affaires ecclésiastiques« (Kap. 31).

373 Jules Desnoyers: »Introduction. But et plan du Bulletin«, in: *Bulletin de la Société de l'histoire de France* 1 (1834), S. I–XV, hier S. VI.

374 Nach Clifford Geertz: »Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture«, in: ders.: *The Interpretation of Cultures*, New York 1973, S. 3–30.

les blasons, les monnoies, les reliquaires, les miniatures des manuscrits, sources de richesses à peine effleurées!³⁷⁵

In der historiographischen Praxis brach sich eine derart komplexe Gemengelage der Geschichtszeugnisse freilich nur zögerlich Bahn. Trotz ihres nachdrücklichen Totalitätsanspruchs blieb die »histoire de la civilisation« eines Guizot oder Thierry weitgehend auf die schriftliche Überlieferung fixiert,³⁷⁶ um in bewährter aufklärerischer Manier Geschichte als einen universellen Prozess politisch-gesellschaftlichen und geistig-kulturellen Fortschritts zur Darstellung zu bringen. Verändert hatte sich indes der Geltungsrang der Quellen, denn durch ihre in quantitativer wie in qualitativer Hinsicht gesteigerte Präsenz beanspruchten sie nun eine unbedingte Autorität, der sich auch Augustin Thierry nicht zu entziehen vermochte, als er 1824 zusammen mit Pierre-Rémy Crussolle gen. Lami und Adrien Jarry de Mancy eine *Histoire de France, traduite et extraite des chroniques originales, mémoires, et autres documens authentiques* in 30 Bänden ankündigte, die den »anciens chroniqueurs« den Vorrang gegenüber dem philosophisch rasonierenden Historiker und den Metanarrativen der Moderne einräumen sollte:

L'histoire de France la plus complète, la plus fidèle et la plus pittoresque qu'on pût faire aujourd'hui, seroit celle où, tour-à-tour, et dans un ordre strictement chronologique, chacun des anciens chroniqueurs viendroit raconter lui-même, dans le style et avec les couleurs de son époque, les événemens dont il auroit été le témoin, qu'il auroit le mieux observés et le mieux décrits. Cette longue suite de dépositions naïves, que n'interromproient aucune réflexion philosophique, aucune addition moderne, qui se succéderaient sans effort et s'enchaîneroient presque à l'insu du lecteur, seroit, en quelque sorte, la représentation immédiate de ce passé qui nous a produits, nous, nos habitudes, nos mœurs et notre civilisation [...].³⁷⁷

375 Desnoyers 1834, S. VIII.

376 Vor allem François Guizot: *Histoire de la Révolution d'Angleterre, depuis l'avènement de Charles I^{er} jusqu'à la restauration de Charles II*, 2 Bde., Paris: A. Leroux et C. Chantpie, 1826–1827, beruhend auf ders. (Hg.): *Collection des mémoires relatifs à la Révolution d'Angleterre, accompagnée de notices et d'éclaircissemens historiques*, 25 Bde., Paris/Rouen: Béchét aîné, 1823–1825; Guizot 1828–1832; Augustin Thierry: *Histoire de la Conquête de l'Angleterre par les Normands, de ses causes, et de ses suites jusqu'à nos jours, en Angleterre, en Écosse, en Irlande et sur le continent*, 3 Bde., Paris: Firmin Didot, père et fils, 1825; ders.: *Récits des temps mérovingiens, précédés de considérations sur l'histoire de France*, 2 Bde., Paris: Just Tessier, 1840.

377 Ankündigung des Werkes auf der Textgrundlage des *Prospectus* im *Journal des Savans* 1824, S. 698.

Noch ein Jahrzehnt nach dem Scheitern dieses Vorhabens erinnerte Thierry an das Konzept »d'une grande histoire ou plutôt d'une grande chronique de France, réunissant dans le cadre d'une narration continue tous les documens originaux de notre histoire du cinquième siècle au dix-septième«, und erläuterte das Prinzip einer gleichsam sich selbst erzählenden Nationalgeschichte, die das Archiv und die Geschichtsdarstellung eins werden lässt und den Historiker hinter seinen Quellen zum Verstummen bringt:

Il me semblait que de ce travail, où chaque siècle se raconterait, pour ainsi dire, lui-même, et parlerait par sa propre voix, devait résulter la véritable histoire de France, celle qui ne serait jamais refaite, celle qui n'appartiendrait à aucun écrivain, et que tous consulteraient comme le répertoire de nos archives nationales.³⁷⁸

Geschichtsphilosophisch begründet, methodisch entfaltet und praktisch umgesetzt hatte diesen Ansatz unterdessen Prosper de Barante mit seiner *Histoire des Ducs de Bourgogne de la maison de Valois* (1824–1826), deren »Préface«³⁷⁹ als Programmschrift jener »école narrative« gelten darf, die als Gegenentwurf zur reflexiven, den Traditionslinien der Aufklärungshistorie folgenden Geschichtsschreibung der »école philosophique« auf den Plan getreten war.³⁸⁰ Den Anstoß zum bewussten Verzicht auf eine moralisierende Aneignung der Vergangenheit gaben die grundstürzenden

378 Augustin Thierry: »Préface. Histoire de mes idées et de mes travaux historiques«, in: Thierry 1835, S. I–XXXV, hier S. XXVIII f.

379 Amable-Guillaume-Prosper Brugière de Barante: »Préface«, in: ders.: *Histoire des Ducs de Bourgogne de la maison de Valois, 1364–1477*, 13 Bde. und *Atlas*, Paris: Ladvocat, 1824–1826, Bd. 1, S. I–XCII.

380 In seinen Grundzügen entworfen wurde das Beschreibungsmodell historiographischer »écoles« der Dezennien um 1800 von François-René de Chateaubriand: »Préface«, in: ders.: *Études ou Discours historiques sur la chute de l'Empire romain, la naissance et les progrès du Christianisme, et l'invasion des Barbares; suivis d'une analyse raisonnée de l'Histoire de France*, 4 Bde., Paris: Lefèvre, 1831, Bd. 1, S. I–CLXI, hier die Abschnitte »Écrivains de l'histoire générale et de l'histoire critique de France, avant la Révolution« (S. XXXV–XLIV), »École historique moderne de la France« (S. XLIV–XLVIII) und »Auteurs français qui ont écrit l'histoire depuis la Révolution« (S. LXV–CX). Die bis heute gebräuchliche Nomenklatur geht im Wesentlichen zurück auf Adolphe Chéruel: »Progrès de l'histoire au XIX^e siècle«, in: *Revue de Rouen* 1 (1833), S. 153–167; s. dazu Ursula A. J. Becher: *Geschichtsinteresse und historischer Diskurs*, Stuttgart 1986, S. 42 ff. mit Anm. 49. Für die moderne Historiographiegeschichte prägend waren vor allem die Systematisierungen bei Camille Jullian (»Introduction. Notes sur l'histoire en France au XIX^e siècle«, in: ders. (Hg.): *Extraits des historiens français du XIX^e siècle*, Paris 1897, S. III–CXXVIII) und Réizov 1962. Zu Barante und der »école narrative« respektive »école pittoresque« s. Stadler 1958, S. 92–101; Réizov 1962, S. 190–267; Françoise Mélonio: »Prosper de Barante«, in: Bernard-Griffiths/Glaudes 2006, S. 327–334; Antoine Denis: *Amable-Guillaume-Prosper Brugière Baron de Barante (1782–1866)*, Paris 2000; De Rentis 2012, bes. S. 19–32; Victorin 2022, S. 137–143.

Kontingenzerfahrungen der Gegenwart: »Nous avons vécu depuis plus de trente années dans un monde agité par tant d'événemens prodigieux et divers; les peuples, les lois, les trônes ont tellement roulé sous nos yeux [...]«. ³⁸¹ Diese politisch-gesellschaftlichen Umbrüche wurden zugleich als weltanschauliche Verwerfungen wahrgenommen, die überkommene Gewissheiten erschüttert und Wertmaßstäbe relativiert haben: »Nous vivons dans un temps de doute; les opinions absolues ont été ébranlées [...]«. ³⁸² Auch aus epistemologischen Gründen müsse der verbreitete »esprit de système« gemieden werden, denn er verleihe der Darstellung »un aspect régulier et arrêté«, der nicht etwa der historischen Wirklichkeit, sondern allein dem gegenwartsgebundenen Verständnishorizont des erkennenden Subjekts geschuldet sei: »Ce sont nos mœurs, nos idées, nos sentimens qui se sont introduits dans les événemens d'autrefois [...]«. ³⁸³ Dem könne nur der radikale Wechsel der historiographischen Perspektive und Vorgehensweise entgegenwirken: »Il faut [...] que l'historien se complaise à peindre plus qu'à analyser [...]«. ³⁸⁴

Gegen die generalisierende Abstraktion moderner Metanarrative und deren »apparence de système et de régularité« ³⁸⁵ brachte Barante – wie zur selben Zeit Augustin Thierry – ³⁸⁶ mit der »couleur locale« eine Kategorie der Welterschließung und Wirklichkeitsdeutung ins Spiel, deren komplexe Wurzeln ³⁸⁷ auch bis zu den ethnographischen und landeskundlichen Darstellungen des 17. Jahrhunderts ³⁸⁸

381 Barante 1824–1826, Bd. 1, S. XXXII.

382 Ebd., S. XXXIV.

383 Ebd., S. XVI.

384 Ebd., S. XIII.

385 Ebd., S. XIV.

386 Wie oben Anm. 377, außerdem Thierry 1827, S. 52 und 56: »S'il est permis d'être minutieux, c'est dans ce qui touche à la vérité de couleur locale qui doit être le propre de l'histoire. [...] C'est une fausse méthode [...] qui tend à isoler les faits de ce qui constitue leur couleur et leur physionomie individuelle, et il n'est pas possible qu'un historien puisse d'abord bien raconter sans peindre, et ensuite bien peindre sans raconter.«

387 Die Begriffs- und Ideengeschichte grundlegend bei Jan Willem Hovenkamp: *Mérimée et la couleur locale. Contribution à l'étude de la couleur locale*, Paris 1928; Heinz Becker (Hg.): *Die »Couleur locale« in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1976; Vladimir Kapor: *Local Colour. A Travelling Concept*, Bern 2009.

388 Mit Prosper Mérimée räumte ein Kronzeuge des romantischen Begriffsgebrauchs rückblickend diesen Zusammenhang ein: »Vers l'an de grâce 1827 j'étais romantique. Nous disions aux classiques: »Vos Grecs ne sont point des Grecs, vos Romains ne sont point des Romains; vous ne savez pas donner à vos compositions la couleur locale. Point de salut sans la couleur locale.« Nous entendions par couleur locale ce qu'au dix-septième siècle on appelait les mœurs; mais nous étions très-fiers de notre mot, et nous pensions avoir imaginé le mot et la chose.« Prosper Mérimée: *Chronique du règne de Charles IX, suivie de La double méprise, et de La Guzla. Nouvelles Éditions, revue et corrigées*, Paris: Charpentier, 1842, »Avertissement« von 1840 zu *La Guzla, ou choix de poésies illyriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégowine* [zuerst 1827], S. 347–349, hier S. 347.

hinabreichen. In materialer wie in mentaler Hinsicht bezeichnet der Begriff daher einerseits die charakteristische Eigenart eines Ortes oder einer Region,³⁸⁹ während er andererseits, historiographisch gewendet, die je spezifischen Merkmale geschichtlicher Zeiten meint. In dieser zweifachen Bestimmung als Zeit- und Ortseigentümlichkeit stieg die »couleur locale« zu einem Leitbegriff romantischer Ästhetik auf, mit dem das unvergleichlich Besondere und Einzigartige gegen den normierenden Anspruch der klassischen Regelästhetik verfochten wurde.³⁹⁰ Ganz im Sinne dieses Ringens um die unverfälschten Charakteristika von Zeit und Ort trug Barante der Geschichtsschreibung auf, sich ohne überformendes Zutun des Historikers ganz auf das Kolorit ihrer Quellen einzulassen:

Elle doit être, avant tout, exacte et sérieuse; mais il m'a semblé qu'elle pouvait être en même temps vraie et vivante. De ces chroniques naïves, de ces documens originaux, j'ai tâché de composer une narration suivie, complète, exacte, qui leur empruntât l'intérêt dont ils sont animés, et suppléât à ce qui leur manque. [...]

389 Zum Kontext der landeskundlichen und lokalgeschichtlichen Erschließung namentlich in den Dezennien um 1800 vgl. exemplarisch François Guillet: *Naissance de la Normandie. Genèse et épanouissement d'une image régionale en France, 1750–1850*, Caen 2000; Stéphane Gerson: *The Pride of Place. Local Memories and Political Culture in Nineteenth-Century France*, Ithaca/London 2003; Viktoria von der Brüggen/Christine Peltre (Hg.): *L'Alsace pittoresque. L'invention d'un paysage 1770–1870*, Paris/Colmar 2011; Odile Parris-Barubé: *La province antiquaire. L'invention de l'histoire locale en France (1800–1870)*, Paris 2011.

390 Als Grundprinzip und Wesensmerkmal des modernen Dramas hat daher Victor Hugo die »couleur locale« in seiner Programmschrift einer Literatur jenseits der klassischen Verengung auf das Idealschöne, nämlich im 1827 verfassten Vorwort zum Versdrama *Cromwell*, nachdrücklich eingefordert: »On conçoit, que pour une œuvre de ce genre, si le poète doit choisir dans les choses (et il le doit), ce n'est pas le beau, mais le caractéristique. Non qu'il lui convienne de faire, comme on dit aujourd'hui, de la couleur locale, c'est-à-dire d'ajouter après coup quelques touches criardes çà et là sur un ensemble du reste parfaitement faux et conventionnel. Ce n'est point à la surface du drame que doit être la couleur locale, mais au fond, dans le cœur même de l'œuvre, d'où elle se répand au dehors, d'elle-même, naturellement, également, et, pour ainsi parler, dans tous les coins du drame, comme la sève qui monte de la racine à la dernière feuille de l'arbre. Le drame doit être radicalement imprégné de cette couleur des temps, elle doit en quelque sorte, y être dans l'air, de façon qu'on ne s'aperçoive, qu'en y entrant et qu'en en sortant, qu'on a changé de siècle et d'atmosphère. Il faut quelque étude, quelque labeur pour en venir là; tant mieux.« Victor Hugo: *Cromwell, drame*, Paris: Ambroise Dupont et C^{ie}, 1828, S. I–LXIV, hier S. XLI. – Zu diesem Schlüsseltext Maurice Souriau: *La préface de Cromwell*, Paris 1897; Eunice Morgan Schenck: *La part de Charles Nodier dans la formation des idées romantiques de Victor Hugo jusqu'à la préface de Cromwell*, Paris 1914. Zur Verschränkung der »couleur locale« mit dem Pittoresken, der komplementären Leitkategorie romantischer Ästhetik, s. Louis Maigron: *Le roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott* [zuerst 1898], *Nouvelle édition*, Paris 1912, S. 25–33 und passim, und Hovenkamp 1928, S. 138–172; zum Pittoresken vgl. oben Anm. 293 sowie unten in Kap. 5 den Abschnitt »Raum«.

[P]énétrant dans leur esprit, je me suis efforcé de reproduire leur couleur. Ce qui pouvait le plus y contribuer, c'était de faire disparaître entièrement la trace de mon propre travail, de ne montrer en rien l'écrivain de notre temps. Je n'ai donc mêlé d'aucune réflexion, d'aucun jugement les événemens que je raconte.³⁹¹

Dieser idiographische Zugriff der »école narrative«, bei dem der Historiker lediglich als Arrangeur authentischer, gleichsam sich selbst erklärender Geschichtszeugnisse in Erscheinung treten sollte, war mit dem Anspruch verbunden, der historischen Wirklichkeit näher zu kommen als die nomothetische Geschichtsschreibung der »école philosophique«, die den deutenden Historiker zur alleinigen Instanz der Sinnzuschreibung erhoben hatte. Entsprechend galt die »couleur locale« als historiographischer Garant von Wahrheit – auch und gerade im Fall einer Quellengattung wie dem Kanzleischrifttum: »Nul détail n'est, à mon gré, plus instructif ni plus intéressant. Les mœurs et la couleur du temps s'y montrent en action.« Akten, so Barante weiter, gewährten einen unverstellten Einblick in die historische Wirklichkeit von Ländern und Epochen: »Par-là on entre dans leurs affaires, on se mêle à la réalité; il n'y a plus d'historien ni d'auteur, c'est le vrai qui s'offre lui-même aux regards de l'observateur.«³⁹²

Bemerkenswert an dieser Verklärung der »documents originaux« ist nicht nur die epistemologische Naivität, mit der die Möglichkeit einer ebenso unmittelbaren wie objektiven Geschichtserkenntnis postuliert und der narrative Anteil des Historikers ausgeblendet wird,³⁹³ sondern auch der Umstand, dass Prosper de Barante den Objektivitätsanspruch in die naturwissenschaftlich geprägte Terminologie einer empirischen Forschung kleidet, in deren instrumentellem Zentrum der Gesichtssinn steht:³⁹⁴ Auf Seiten des Historikers seien die »regards de l'observateur« gefordert, um in den Quellen die historische Wirklichkeit und Wahrheit zu erkennen, und von Seiten des Publikums werde nach einer Darstellung verlangt, welche die Völker

391 Barante 1824–1826, Bd. 1, S. XLf.

392 Ebd., S. XLVIII. Den gesteigerten Wahrheitsanspruch der »couleurs locales« erhob auch Louis-Antoine-François de Marchangy: *La Gaule poétique, ou l'Histoire de France considérée dans ses rapports avec la Poésie, l'Éloquence et les Beaux-Arts* [zuerst 1813–1817], *Seconde édition, revue, corrigée et augmentée*, 8 Bde., Paris: C.-F. Patris, Chaumerot jeune, 1819, Bd. 1, S. 2: »Les événements les plus simples trouvent d'ailleurs d'agréables accessoires dans les mœurs, les pratiques, le costume des temps, en un mot tout ce qu'on appelle la vérité des couleurs locales [...]«.

393 Vgl. dagegen die oben in Anm. 248 aufgeführte Literatur zur Theorie und Geschichte historischer Erkenntnis.

394 Harold I. Brown: *Observation and Objectivity*, New York/Oxford 1987; Hans Poser (Hg.): *Erfahrung und Beobachtung. Erkenntnistheoretische und wissenschaftshistorische Untersuchungen zur Erkenntnisbegründung*, Berlin 1992; Christoph Hoffmann: *Unter Beobachtung. Naturforschung in der Zeit der Sinnesapparate*, Göttingen 2006; Lorraine Daston/Elizabeth Lunbeck (Hg.): *Histories of Scientific Observation*, Chicago/London 2011; Julia Carina Böttcher: *Beobachtung als Lebensart. Praktiken der Wissensproduktion bei Forschungsreisen im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 2020.

und Individuen der Vergangenheit lebendig vor Augen führt.³⁹⁵ In dieser Betonung des Okularen und der Praktiken des Beobachtens haben sich prägende Erfahrungen mit der materiellen Präsenz insbesondere der mittelalterlichen Vergangenheit niedergeschlagen, die Barante in Lenoirs *Musée des Monumens français*³⁹⁶ und womöglich auch in der zunächst privaten Sammlung des Alexandre Du Sommerard³⁹⁷ gemacht hatte. Denn als letztere nach dem Tod ihres Besitzers 1842 nebst dem Hôtel de Cluny zum Verkauf stand, sprach er sich als Berichterstatter einer Kommission der *Chambre des Pairs* vehement für ein Engagement des Staates aus, wobei er den unvergleichlichen didaktischen Nutzen dieser Sammlung nationaler Altertümer herausstrich und zugleich jene schmerzliche Lücke in Erinnerung rief, die das 1816 aufgelöste *Musée des Monumens français* hinterlassen hatte:

Le musée du Louvre sera pour l'artiste; l'hôtel de Cluny pour l'ouvrier. Ici l'imagination s'animera; là se perfectionnera et s'ennoblira la pratique. L'intérêt historique, qui s'attachera à cette collection, est encore moins contestable. Qui n'a

395 Barante 1824–1826, Bd. 1, S. XXXVI: »On exige qu'ils soient évoqués et ramenés vivans sous nos yeux [...]«.

396 Zu Lenoir und dem *Musée* s. oben Anm. 286; zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte insbesondere das Kapitel »L'influence du Musée des Monuments français sur le développement de l'art et des études historiques pendant la première moitié du dix-neuvième siècle«, in: Courajod 1878–1887, Bd. 2, S. 1–18; außerdem Pupil 1989, S. 117–127; Poulot 1996, S. 376–464 passim; Béatrice de Chancel-Bardelot: »Le musée des Monuments français, une source d'inspiration pour les artistes ›troubadour‹«, in: *Invention du passé* 2014, Bd. 1, S. 12–19.

397 Lange bevor Du Sommerard 1832 die Räumlichkeiten im Hôtel de Cluny bezog, machte die Guidenliteratur bereits auf seine Sammlung in der Rue Ménars aufmerksam und stellte sie in eine Reihe mit dem verlorenen *Musée Lenoirs* – so beispielsweise (ein Jahr nach dem Erscheinen des ersten Bandes der *Histoire des Ducs de Bourgogne*) C. Harmand: *Manuel de l'amateur des arts dans Paris, pour 1824, contenant la description complète des Musées royaux, et Galeries et Collections publiques et particulières, et de tout ce qui a rapport aux arts du dessin*, Paris: Hesse et C^{ie}, Pelicier, [1825], S. 168: »Cette collection-ci est d'autant plus précieuse, qu'elle est nationale et que, depuis la suppression du *Musée des monumens français*, il ne se trouve nulle part une pareille réunion de ce genre.« – Zur Sammlung wie vor allem zu dem daraus hervorgegangenen Museum s. Pierre Marot: »Les origines d'un musée d'Antiquités nationales«, De la protection du ›Palais des thermes‹ à l'institution du ›Musée de Cluny«, in: *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France* 4 (1968), S. 259–327; Erlande-Brandenburg 1977; Stephen Bann: »Historical Text and Historical Object: The Poetics of the Musée de Cluny«, in: *History and Theory* 17 (1978), S. 251–266; Bann 1984, S. 77–92; ders.: »Views of the Past: Reflections on the Treatment of Historical Objects and Museums of History«, in: ders.: *The Inventions of History. Essays on the Representation of the Past*, Manchester/New York 1990, S. 122–147; Fabienne Joubert: »Alexandre Du Sommerard et les origines du musée de Cluny«, in: Grodecki 1979, S. 99–104; Barocchi/Bertelà 1989[a] und [b]; Dany Sandron: »Edmond Du Sommerard und das Musée de Cluny – Zur frühen Entwicklungsgeschichte eines Museums (1843–1885)«, in: Hiltrud Westermann-Angerhausen (Hg.): *Alexander Schnütgen. Colligite fragmenta ne pereant. Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museums zum 150. Geburtstag seines Gründers*, Köln 1993, S. 53–66; Plato 2001, S. 63–96.

éprouvé le charme et la curiosité qu'inspirent ces débris et ces témoignages où nous pouvons lire les habitudes du passé? Les armes, les meubles, les vases, les décorations intérieures, la distribution des édifices, sont pour nous des mémoires de la vie privée. L'érudition et l'imagination y trouvent une restitution animée des races éteintes ou des générations de nos ancêtres. [...] Les événements sont racontés dans les annales écrites; ce qui les fait mieux comprendre, ce sont les monuments, et surtout ceux qui donnent l'idée des mœurs, qui nous font assister à la vie commune des vieux siècles. D'autres souvenirs historiques sont encore d'un grand et universel intérêt. Tout ce qui rappelle des noms illustres [...] a un vif attrait pour l'imagination [...]. L'épée d'un grand guerrier, les insignes d'un souverain célèbre, les bijoux d'une reine grande ou malheureuse, les livres où un écrivain traça quelques notes, sont autant de reliques qu'on aime à voir, et qui font une autre impression que la lettre morte du volume où nous lisons leur histoire. [...] L'hôtel de Cluny remplacera pour elle [les jeunes étudiants; B. C.] ce musée des Petits-Augustins qu'on a eu le tort de détruire, et où, dans notre jeunesse, lorsque nous aussi étions étudiants, nous allions nous promener sous ces vieux cloîtres, parmi les tombeaux que M. Lenoir avait préservés de la destruction révolutionnaire. [...] Le musée historique de l'hôtel de Cluny exercerait une bonne influence sur les jeunes étudiants [...]. Ils songeraient aux temps passés, à ce qu'était jadis la société; les souvenirs des époques diverses de la France et de ses grands hommes se graveraient dans leur esprit par la voie des sens.³⁹⁸

Beredtes Zeugnis für die nachhaltigen Erschütterungen des historischen Bewusstseins durch die Eindringlichkeit der sinnlichen Anschauung legt auch die intellektuelle Biographie von Jules Michelet ab, der nach eigenem Bekunden 1808–1810 in den Epochensälen des *Musée des Monuments français* die »plus forte impression d'enfance« empfangen hatte: »C'est là, et nulle autre part, que j'ai reçu d'abord la vive impression de l'histoire. Je remplissais ces tombeaux de mon imagination, je sentais ces morts à travers les marbres, et ce n'était pas sans quelque terreur que j'entrais sous les voûtes basses où dormaient Dagobert, Chilpéric et Frédégonde.«³⁹⁹ Mit den

398 Amable-Guillaume-Prosper Brugière de Barante: »Sur l'acquisition du Musée du Sommerard. Rapport fait à la Chambre des pairs, le 15 juillet 1843«, in: ders.: *Études littéraires et historiques*, 2 Bde., Paris: Didier et Cie, 1858, Bd. 2, S. 417–426, hier 420–422.

399 Jules Michelet: *Le Peuple*, Paris: Comptoir des imprimeurs-unis, Hachette, Paulin, 1846, S. XXVI. – Zu Michelet s. Roland Barthes: *Michelet par lui-même. Images et textes*, Paris 1954; Paul Viallaneix: *La voie royale. Essai sur l'idée de peuple dans l'œuvre de Michelet*, Paris 1959; ders.: *Michelet. Les travaux et les jours, 1798–1874*, Paris 1998; Arthur Mitzman: *Michelet, Historian. Rebirth and Romanticism in Nineteenth-Century France*, New Haven/London 1990; ders.: *Michelet ou la subversion du passé*, Paris 1999; Eric Fauquet: *Michelet ou la gloire du professeur d'histoire*, Paris 1990; Lucien Febvre: *Michelet et la Renaissance*, Paris 1992; Paule Petitier: *Jules*

Bildwerken, den darin vergegenwärtigten »morts historiques« habe Lenoir nicht nur »un sanctuaire de l'art national«, sondern auch einen Ort nationaler Selbstwahrnehmung und Selbstvergewisserung geschaffen:

Pour la première fois, [...] un ordre puissant régnait parmi eux, l'ordre vrai, le seul vrai, celui des âges. La perpétuité nationale se trouvait reproduite. La France se voyait enfin elle-même, dans son développement; de siècle en siècle et d'homme en homme, de tombeau en tombeau, elle pouvait faire en quelque sorte son examen de conscience.⁴⁰⁰

Vermöge der streng chronologischen Materialordnung, der konsequenten Verzeitlichung musealer Klassifikation und Präsentation⁴⁰¹ war es Lenoir gelungen, eine republikanisch geprägte Historikergeneration mit Objekten zu versöhnen, die ihre Entstehung überwiegend einer schmalen politisch-gesellschaftlichen Herrschafts- und Funktionseleite verdanken. Denn die Aufeinanderfolge der nach einzelnen Jahrhunderten bemessenen Epochensäule entfaltete keine monarchisch zentrierte Erinnerungskultur, sondern ließ – weitaus umfassender und zugleich elementarer – den Gang geschichtlicher Zeit sinnfällig werden, wodurch sie im Verein mit den Kenotaphen, die Lenoir ausgesuchten Kriegs- und Geistesheroen Frankreichs im Garten des Museums hatte errichten lassen, ebenjenes nationale Gedächtnis verkörperte, dessen Erschließung sich die Geschichtsforschung der Restauration und Julimonarchie auf die Fahnen geschrieben hatte. Insbesondere das Mittelalter trat dabei zur Moderne in die Kontinuität einer genuin nationalen Entwicklung.⁴⁰² Mit

Michelet. L'homme histoire, Paris 2006; Michele Hannoosh: *Jules Michelet. Writing Art and History in Nineteenth-Century France*, University Park 2019; Denis Crouzet: *Le XVI^e siècle est un héros. Michelet, inventeur de la Renaissance*, Paris 2021; speziell zur Rezeptionsgeschichte auch Camille Creighton: *Résurrections de Michelet. Politique et historiographie en France depuis 1870*, Paris 2019.

400 Jules Michelet: *Histoire de la Révolution française*, 7 Bde., Paris: Chamerot, 1847–1853, Bd. 6, S. 217, Anm. 1, und S. 218; in dieser religiösen Metaphorik auch Jules Michelet: *Cours au Collège de France, 1838–1851*, hg. v. Paul Viallaneix, 2 Bde., Paris 1995, Bd. 1, 521: »Ces monuments [...] constituaient pour la France nouvelle une religion du passé.«

401 Zu Lenoirs Museum im Kontext dieses epistemischen Leitkonzepts der Schwellenzeit um 1800 s. Bernd Carqué: »Wissensraum Normandie. Zur bildlichen Konstruktion einer Gedächtnislandschaft unter der Restauration«, in: *Unsere Heimat. Zeitschrift für Landeskunde von Niederösterreich* 78/3 (2007), S. 235–257, hier S. 235–240.

402 Zu dieser historiographischen Fokussierung auf das Mittelalter s. Peter Stadler: »Politik und Geschichtsschreibung in der französischen Restauration 1814–1830«, in: *Historische Zeitschrift* 180 (1955), S. 265–296; Stadler 1958, S. 92–117 und 141–160; Voss 1972, S. 287–338; Jacques Le Goff: »Michelet et le Moyen Âge, aujourd'hui«, in: Jules Michelet: *Œuvres complètes*, hg. v. Paul Viallaneix, Bd. IV, Paris 1974, S. 45–63; Dirk Hoeges: »Ein Paradigma selektiver Rezeption. Das Mittelalter in der französischen Geschichtsschreibung zur Zeit der Restauration und Julimonarchie«, in: Reinhold R. Grimm (Hg.): *Mittelalter-Rezeption. Zur Rezeptionsgeschichte der*

den revolutionär-liberalen Epochenkonzepten eines Guizot, Thierry und Michelet stieg es in den Rang einer an Aktualität unübertroffenen Schlüsselepoche der Vergangenheit auf,⁴⁰³ die ein neues historisches Selbstverständnis der Gegenwart begründete – als »le berceau des sociétés et des mœurs modernes«, als »l'âge héroïque des nations modernes, entre autres de la France.«⁴⁰⁴

Wie Thierry und Guizot, so erhob auch Michelet unter dem Eindruck der unabschließbaren Vielfalt an Geschichtszeugnissen und in der Überzeugung, der Frühzeit der modernen Nation im Mittelalter habhaft zu werden, massive Einwände gegen den beschränkten Gesichtskreis der älteren Historiographie – wobei sich die Kritik nun freilich gegen ebenjene Generation der Reformer wandte, die mit den dichten Beschreibungen der »histoire de la civilisation« und dem Konzept der »couleur locale« eine Nationalgeschichte neuen Typs begründet hatten.⁴⁰⁵ Im »Préface de 1869« zur Neuauflage seiner *Histoire de France* entwarf er ein Programm größter Komplexität und engster Verflechtung:

Pour retrouver la vie historique, il faudrait patiemment la suivre en toutes ses voies, toutes ses formes, tous ses éléments. Mais il faudrait aussi, d'une passion plus grande encore, refaire et rétablir le jeu de tout cela, l'action réciproque de

romanischen Literaturen des Mittelalters in der Neuzeit, Heidelberg 1991, S. 227–242; Laurence Richer: *La Cathédrale de feu. Le Moyen Age de Michelet, de l'histoire au mythe*, Angers 1995; Philippe Contamine: »Le Moyen Âge romantique et libéral d'Augustin Thierry«, in: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 139 (1995), S. 969–981.

403 Guizot 1828–1832, Tl. 2, Bd. 4, S. 16: »[L]e moyen âge est encore pour nous tout autre chose que matière de science; [...] il correspond à des intérêts plus actuels, plus directs que ceux de l'érudition et de la critique historique, à des sentimens plus généraux, plus vifs que celui de la pure curiosité.«

404 Ebd., S. 16 f. – Zu den mittelalterlichen Wurzeln der Moderne bei Michelet s. Bernd Carqué: *Stil und Erinnerung. Französische Hofkunst im Jahrhundert Karls V. und im Zeitalter ihrer Deutung*, Göttingen 2004, S. 20–24.

405 »Elle [la France] avait des annales, et non point une histoire. Des hommes éminents l'avaient étudiée surtout au point de vue politique. Nul n'avait pénétré dans l'infini détail des développemens divers de son activité (religieuse, économique, artistique, etc.). Nul ne l'avait encore embrassée du regard dans l'unité vivante des éléments naturels et géographiques qui l'ont constituée. [...] [J]usqu'en 1830 (même jusqu'en 1836), aucun des historiens remarquables de cette époque n'avait senti encore le besoin de chercher les faits hors des livres imprimés, aux sources primitives, la plupart inédites alors, aux manuscrits de nos bibliothèques, aux documents de nos archives. Cette noble pléiade historique qui, de 1820 à 1830, jette un si grand éclat, MM. de Barante, Guizot, Mignet, Thiers, Augustin Thierry, envisagea l'histoire par des points de vue spéciaux et divers. Tel fut préoccupé de l'élément de race, tel des institutions, etc., sans voir peut-être assez combien ces choses s'isolent difficilement, combien chacune d'elles réagit sur les autres.« Jules Michelet: »Préface de 1869«, in: ders.: *Histoire de France* [zuerst 1833–1867], *Nouvelle édition, revue et augmentée*, 17 Bde., Paris: Librairie internationale, [Bruxelles, Leipzig, Livourne:] A. Lacroix, Verboeckhoven et C^{ie}, 1871–1874, Bd. 1, S. I–XXXVIII, hier S. If., ähnlich S. VIII.

ces forces diverses dans un puissant mouvement qui redeviendrait la vie même. [...] Plus compliqué encore, plus effrayant était mon problème historique posé comme *résurrection de la vie intégrale*, non pas dans ses surfaces, mais dans ses organismes intérieurs et profonds.⁴⁰⁶

Mit dem Leitsatz, »non plus de raconter seulement ou juger, mais *d'évoquer, refaire, ressusciter* les âges«,⁴⁰⁷ findet sich bei Michelet ein Totalitätsanspruch historiographischer Darstellung formuliert, der seine Nähe zu den künstlerischen Praktiken historischer Imagination, namentlich aber zu der von Victor Hugo schon 1828 im Vorwort zum *Cromwell* beschriebenen ›Auferweckung‹ von Geschichte im Drama nicht verleugnen kann.⁴⁰⁸ Zugleich markiert das weiträumige Ausgreifen auf die Materialschichten des Politischen, Ökonomischen und Sozialen, des Kulturellen und Mentalen freilich auch den Höhepunkt einer Entwicklung, die der nachrevolutionären Historiographieggeschichte eigentümlich ist: Von Thierrys *Lettres sur l'Histoire de France* (1820) bis zu Michelets »Préface de 1869« wurde sie getragen und vorangetrieben vom anhaltenden Ringen um die Bewältigung einer Überlieferung, die unter den Händen der Historiker an Breite und Vielförmigkeit beständig weiter zunahm. Unter dem Ansturm der »sources originales«, die immer umfassender erschlossen oder überhaupt erst als solche erkannt wurden, hat man zu deren »enchaînement« Konzepte wie das der »histoire de la civilisation«, der »couleur locale« oder der »résurrection de la vie intégrale« ersonnen. Unübersehbar stand der Geschichtsforschung dabei auch die Gegenwart der Vergangenheit in materiellen Überresten vor Augen. Vielfach erweisen sich daher die lebhaften Eindrücke sinnlicher

406 Ebd., S. III; vgl. auch S. XXVI: »J'ai défini l'histoire *Résurrection*.« – Zu diesem Leitkonzept s. Dirk Hoeges: »Erzählte Totalität. Der Symbolismus des Einzelnen und die Vision vom Ganzen. Michelet, Vico und die ›Histoire des mentalités‹«, in: Gudrun Gersmann/Hubertus Kohle (Hg.): *Frankreich 1815–1830. Trauma oder Utopie? Die Gesellschaft der Restauration und das Erbe der Revolution*, Stuttgart 1993, S. 97–110.

407 Michelet: »Préface de 1869«, S. X.

408 Hugo 1828, S. XL: »Le théâtre est un point d'optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art. L'art feuillette les siècles, feuillette la nature, interroge les chroniques, s'étudie à reproduire la réalité des faits, surtout celle des mœurs et des caractères, bien moins léguée au doute et à la contradiction que les faits, restaure ce que les annalistes ont tronqué, harmonise ce qu'ils ont dépareillé, devine leurs omissions et les répare, comble leurs lacunes par des imaginations qui aient la couleur du temps, groupe ce qu'ils ont laissé épars, rétablit le jeu des fils de la Providence sous les marionnettes humaines, revêt le tout d'une forme poétique et naturelle à la fois, et lui donne cette vie de vérité et de saillie qui enfante l'illusion, ce prestige de réalité qui passionne le spectateur, et le poète le premier, car le poète est de bonne foi. Ainsi, le but de l'art est presque divin: ressusciter, s'il fait de l'histoire; créer, s'il fait de la poésie.«

Anschauung als entscheidender Stimulus, die historiographische Darstellung um Mittel und Wege der sinnlichen Veranschaulichung zu erweitern – wodurch jener Visualisierungsprozess beschleunigt wurde, der schließlich in Publikationen wie den oben erwähnten *Chroniques de Jehan Froissart* oder den *Chroniqueurs de l'Histoire de France* der Madame de Witt kulminieren sollte.

Im »musée imaginaire« des Buches: Die »école narrative« und ihre Bilder

Nach der Mitte des 18. Jahrhunderts und den epochemachenden Werken der maurinischen Geschichtsforschung⁴⁰⁹ zeigt sich die mediävistisch ausgerichtete Historiographie erst wieder im Kontext der »école narrative« in nennenswertem Umfang illustriert, denn dort verlangte die neuartige Unmittelbarkeit des Quellenbezugs zuerst nach Präsentationsformen gesteigerter Sichtbarkeit, durch die der Leser auch zum Betrachter und Augenzeugen wurde. Die für das 19. Jahrhundert charakteristischen Entwicklungslinien der Visualisierung gibt in nuce der ebenso rasche wie anhaltende Erfolg von Barantes *Histoire des Ducs de Bourgogne* zu erkennen. Zwei Jahre nachdem der erste Band nebst dem programmatischen »Préface« erschienen war, lag das Werk 1826 nicht nur vollständig, sondern bereits in vierter Auflage vor. In Ergänzung des Textes hatte der Verleger Pierre-François Ladvokat 1825–1826 außerdem einen *Atlas* in acht Lieferungen herausgebracht,⁴¹⁰

qui mette sous les yeux du lecteur tous les faits que M. de Barante a l'art d'exprimer avec une clarté admirable et une merveilleuse exactitude, mais qui semble avoir besoin [...] d'être confirmés par le témoignage des sens. Il est certainement impossible de représenter d'une manière plus pittoresque, et sous des couleurs plus vives que ne le fait M. de Barante, des personnages importants, les scènes dramatiques de l'histoire, et jusqu'à ces accessoires matériels des grands événements, qu'il est plus facile de peindre que de définir; mais il était nécessaire de prêter à ces récits une nouvelle autorité et un nouvel ornement.⁴¹¹

409 Siehe oben Anm. 371.

410 Vgl. dazu Bann 1984, S. 43–48; erst die abweichend illustrierte fünfte Auflage von 1837–1838 kennen dagegen Haskell 1993, S. 298, und Samuels 2004, S. 64 und 66 f.

411 Barante 1824–1826, *Atlas des Ducs de Bourgogne par M. de Barante* [in acht Lfgn. 1825–1826], Verlagstext auf dem hinteren Spiegel der Interimsbroschur. In einer ausführlicheren Version war dieser Text bereits als Nachricht im *Journal des Débats politiques et littéraires* (Mercredi 8 Décembre 1824, S. 3) erschienen.

Um die Bände entsprechend auszustatten, standen den Käufern und Buchbindern 58 Tafeln zur Verfügung, die das Konzept der okularen Zeugenschaft auf verschiedene Weise umgesetzt haben. Den Part der topographischen Veranschaulichung übernehmen 16 teils großformatige (Falt-)Tafeln, die Pierre Tardieu nach Zeichnungen des Kartographen Aristide Michel Perrot gestochen hat. Sie lassen die Räume und Schauplätze der Geschichtserzählung in Gestalt politisch-administrativer Landkarten, historischer Stadtpläne und militärischer Lagekarten bedeutender Schlachten und Belagerungen sinnfällig werden.⁴¹² Den Weg der Beglaubigung durch die visuelle Evidenz der Vergangenheit schlagen dagegen 42 Radierungen verschiedener Künstler ein, indem sie nach den Vorlagen von Achille Devéria signifikante Bau- und Bildwerke, Beispiele standestypischer Gewandung sowie vor allem die politischen und gesellschaftlichen Protagonisten der französisch-burgundischen Geschichte zur Anschauung bringen und sich dabei mehr oder minder explizit auf die materielle Überlieferung beziehen.

Geradewegs auf die monumentalen Zeugnisse der Vergangenheit verweisen sieben Tafeln, die mit der *Tour Jean sans Peur* in Paris, dem Mönchschor der Kartause von Champmol oder dem Doppelgrabmal für Herzog Johann Ohnefurcht und seine Gemahlin Margarete von Bayern prominente Spuren burgundischer Herrschaft vor Augen führen. Namentlich die Innenansicht der 1792 abgebrochenen Kirche (Abb. 58)⁴¹³ belegt indes, dass Devéria nicht die Objekte selbst, sondern deren druckgraphische Repräsentationen in den Blick genommen hat. Seine von Jean Mathias Fontaine radierte Darstellung kopiert nämlich unter Verzicht auf Detailreichtum und Staffagefiguren einen Kupferstich der *Voyage pittoresque de la France* des Jean-Benjamin de La Borde aus dem Jahr 1784 (Abb. 60 oben).⁴¹⁴ Auch die Abbildung des 1821–1826 in Teilen rekonstruierten und im *Musée des Beaux-Arts*

412 »Le journal d'un siège ou la description d'une bataille parleront plus clairement à la pensée quand le dessinateur interprétera l'historien, et quand le compas pourra vérifier les calculs de la plume.« Ebd.

413 Jean Mathias Fontaine nach Achille Devéria: *Intérieur du chœur des chartreux de Dijon*, in: Barante 1824–1826, *Atlas*, URL: <http://data.onb.ac.at/rep/10722796>, nicht gezählte Tafel der sechsten Lieferung, Seitenmaß: 245 × 160 mm.

414 Werkstatt des François Denis Née nach Jean-Baptiste Lallemand: *Vue de l'Intérieur du Chœur des Chartreux de Dijon* (oben) und *Vue du Tombeau de Jean sans Peur* (unten), in: Jean-Benjamin de La Borde/Edme Bégouillet u. a.: *Description Générale et Particulière de la France. Ouvrage enrichi d'Estampes d'après les Dessins des plus célèbres Artistes. Dédié au Roi* [ab Bd. V unter dem Titel: *Voyage pittoresque de la France, avec la description de toutes ses provinces, ouvrage national, dédié au Roi, Et orné d'un grand nombre de Gravures, exécutées avec le plus grand soin, d'après les Dessins des meilleurs Artistes. Par une Société de gens de lettres*], 12 Bde., Paris: Philippe-Denis Pierres [Bd. I–IV, 1781–1784], Lamy [Bd. V–XII, 1784–1796], 1781–1796, hier Bd. VIII: »Estampes« II (1784), Taf. 24, Seitenmaß: 528 × 345 mm. – Wiebenson/Baines 1993, Kat.-Nr. 85.

in Dijon aufgestellten, von Devéria jedoch *in situ* gezeigten Grabmals (Abb. 59)⁴¹⁵ geht einschließlich der im Wortlaut übernommenen Bildunterschrift auf besagte Tafel der *Voyage* zurück (Abb. 60 unten).⁴¹⁶ Allerdings wurde der Ausschnitt wesentlich enger gefasst, die Beleuchtung schlaglichtartig reduziert und der Detailverzicht nun bis zur stereometrischen Abstraktion besonders der Pleurants vorangetrieben. Schon die Darstellung der *Voyage* war hinter die überragende Qualität zurückgefallen, in der Alexandre Maisonneuve das Grabmal 1748 für den dritten Band der *Histoire générale et particulière de Bourgogne* des Urbain Plancher gestochen hatte – als ein freigestelltes Monument, dessen architektonische und figürliche Gestalt durch die formatfüllende Nahsicht detailgenau zur Geltung kommt (Abb. 61).⁴¹⁷ Doch erst die Tafel zu Barantes *Histoire des Ducs de Bourgogne* hat die antiquarische Objekterfassung vollends aufgegeben, um statt dessen einen summarischen, von der kontrastreichen Helldunkelinszenierung bestimmten Eindruck zu vermitteln. Denn ihr Gegenstand, das herzogliche Grabmal, war nur das Präludium zu einem ungleich höheren Grad an historischer Authentizität, für den die Gattung des Porträts einstand, die mit 28 Tafeln knapp die Hälfte der im *Atlas* bereitgestellten Illustrationen umfasst. Sie vor allem schien geeignet, dem Bedürfnis des Lesers nachzukommen, »de fixer dans sa mémoire les traits des principaux acteurs, de se familiariser avec leurs physionomies, et de les voir en quelque sorte réveillés de leurs tombeaux dans les costumes chevaleresques du moyen âge.«⁴¹⁸

415 E. Mague nach Achille Devéria: *Tombeau de Jean sans Peur*, in: Barante 1824–1826, *Atlas*, nicht gezählte Tafel der sechsten Lieferung, Seitenmaß: 245 × 160 mm.

416 Wie Anm. 414. – Zur Geschichte der Kartause und ihrer Ausstattung im Überblick Renate Prochno: *Die Kartause von Champmol*, Berlin 1992; *L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364–1419)*, Paris 2004, S. 165–263; speziell zur Restaurierung und Wiedererrichtung der herzoglichen Grabmäler, deren Abschluss mit der Vervollständigung von Barantes *Histoire des Ducs de Bourgogne* zusammenfiel, Françoise Baron/Sophie Jugie u. a.: *Les Tombeaux des ducs de Bourgogne*, Paris/Dijon 2009, S. 53–73.

417 Alexandre Maisonneuve: *Tombeau de Jean Duc de Bourgogne, et de la Duchesse son épouse dans l'Eglise des Chartreux de Dijon*, in: Urbain Plancher/[Bd. 4: Zacharie Merle]: *Histoire générale et particulière de Bourgogne, avec des Notes, des Dissertations et les Preuves justificatives. Composée sur les Auteurs, les Titres originaux, les Régistres publics, les Cartulaires des Eglises Cathédrales & Collégiales, des Abbaïes, des Monasteres, & autres anciens Monuments. Et enrichie de Vignettes, de Cartes Géographiques, de divers Plans, de plusieurs Figures, de Portiques, Tombeaux & Sceaux tant des Ducs que des Grandes Maisons, &c.*, 4 Bde., Dijon: Antoine de Fay [Bd. 1–3], Louis-Nicolas Frantin [Bd. 4], 1739–1748 und 1781, hier Bd. 3, Faltaf. nach S. 526, Maß der Doppelseite: 390 × 540 mm. Die außerordentliche Präzision dieser antiquarischen Aneignung bestätigt sich auch im Vergleich mit den kolorierten Zeichnungen, die der Maler Jean Philippe Gilquin vor 1736 von den Grabmälern der Kartause angefertigt hat. Namentlich die Wiedergabe der Figuren weicht auf diesen Blättern in den Proportionen wie in der plastischen Entfaltung erheblich vom Original ab; vgl. Baron/Jugie 2009, S. 126f. und Abb. 46 (S. 78).

418 Wie Anm. 411.

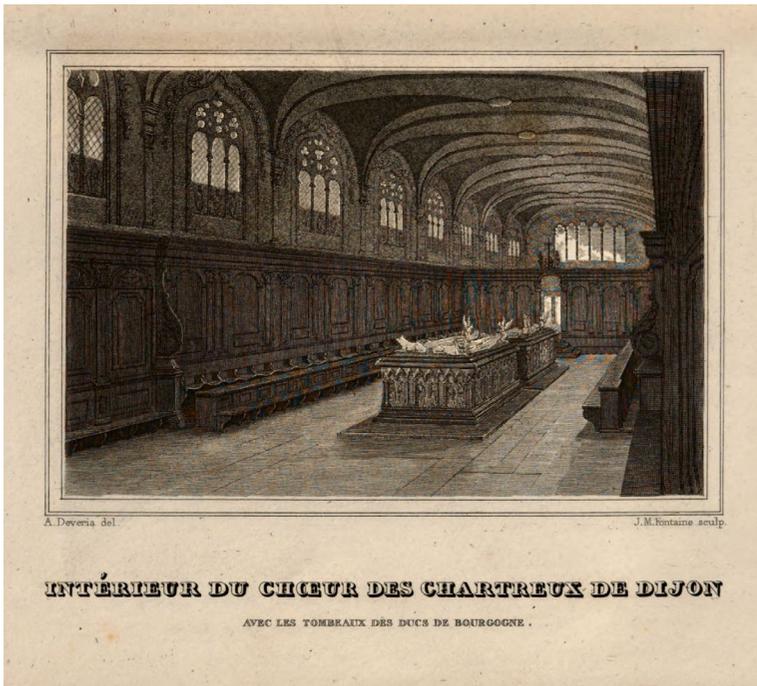


Abb. 58 Jean Mathias Fontaine nach Achille Devéria, *Intérieur du chœur des chartreux de Dijon*, in: Prosper de Barante, *Histoire des Ducs de Bourgogne*, 1824–1826, *Atlas*

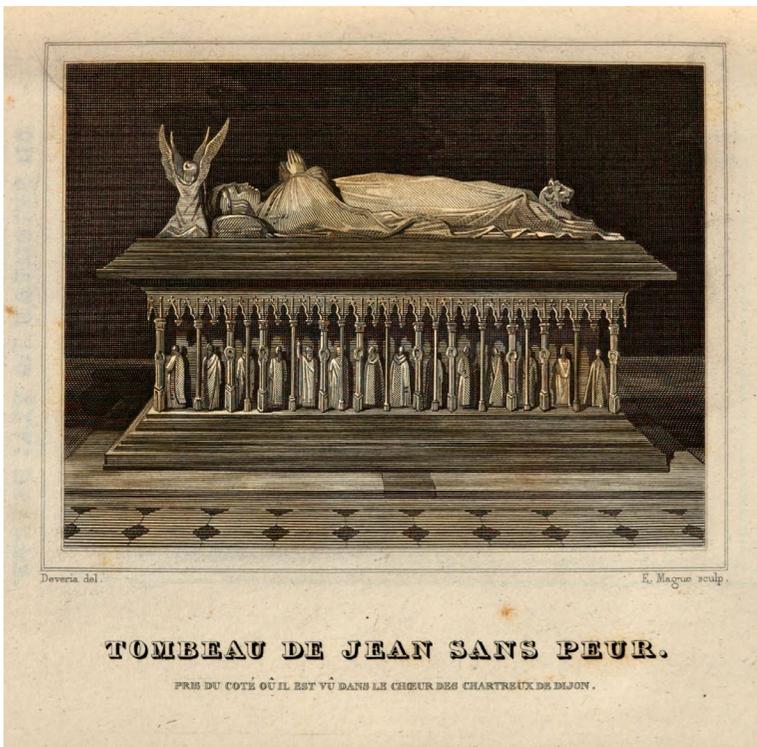


Abb. 59 E. Magne nach Achille Devéria, *Tombeau de Jean sans Peur*, in: Prosper de Barante, *Histoire des Ducs de Bourgogne*, 1824–1826, *Atlas*

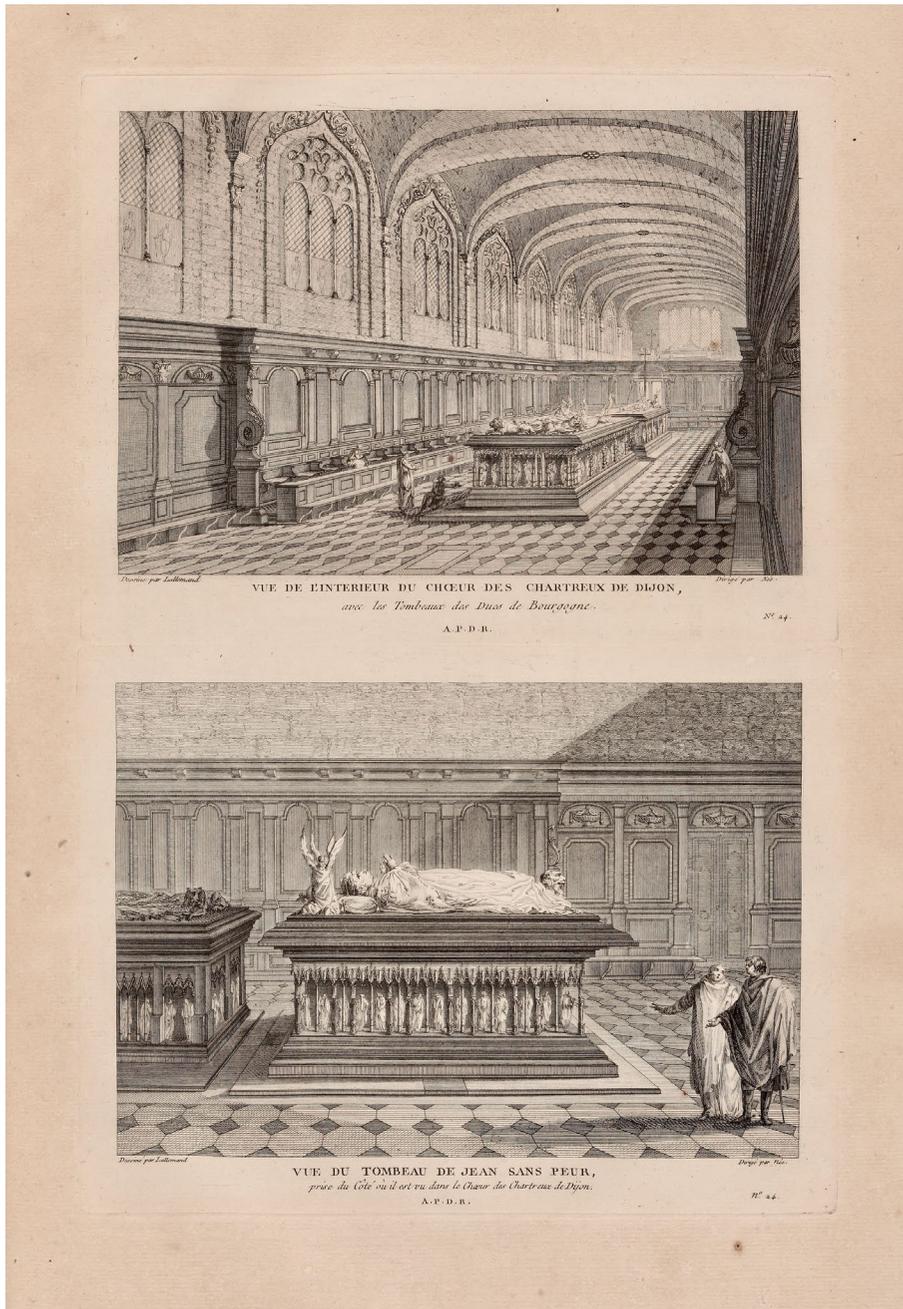


Abb. 60 Werkstatt des François Denis Née nach Jean-Baptiste Lallemand, *Vue de l'Interieur du Chœur des Chartreux de Dijon* (oben) und *Vue du Tombeau de Jean sans Peur* (unten), in: Jean-Benjamin de La Borde u. a., *Description Générale et Particulière de la France*, 1781–1796, Bd. VIII, Taf. 24

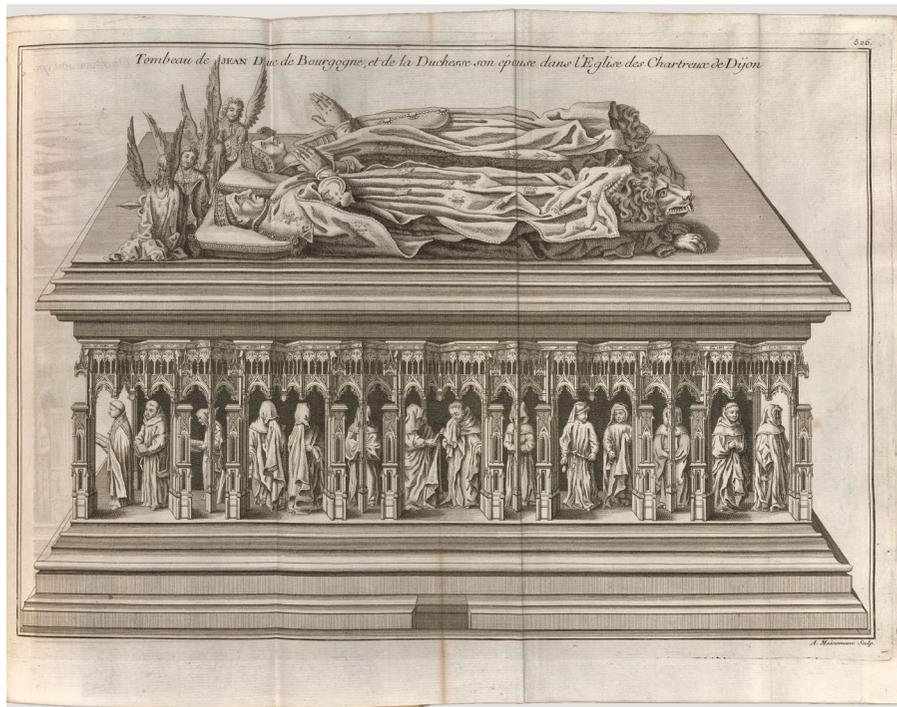


Abb. 61 Alexandre Maisonneuve, *Tombeau de JEAN Duc de Bourgogne, et de la Duchesse son épouse*, in: Urbain Plancher/Zacharie Merle, *Histoire générale et particulière de Bourgogne*, 1739–1781, Bd. 3, Taf. nach S. 526

Hatte es Devéria im Fall der Bauten und Grabmäler bei einer kursorischen Wiedergabe belassen, so schlug er, um die besondere Autorität der physiognomischen Präsenz aufzubieten, im Fall der Bildnisse den Weg einer in die Einzelheiten gehenden Motivübernahme, aber auch den einer naturalistischen Verlebendigung ein, denn sein Augenmerk galt nun nicht mehr den Objekten selbst, sondern zuvörderst den darin verkörperten Personen. Lediglich zwei der auf der Interimsbroschur des *Atlas* als »Portraits« klassifizierten Tafeln waren – wie die sieben kostümgeschichtlichen Darstellungen – weitgehend auch das stilistische Erscheinungsbild ihrer Vorlagen. Die Abbildungen zu *Messire Robert d'Artois* (Abb. 62)⁴¹⁹ und *Isabelle de France* (Abb. 63)⁴²⁰ sind einer Miniatur der um 1470–1475 in Brügge entstandenen

419 Aubert nach Achille Devéria: *Messire Robert d'Artois. Vient au devant de la reine d'Angleterre, Isabelle de France*, in: Barante 1824–1826, *Atlas*, nicht gezählte Tafel der sechsten Lieferung, Seitenmaß: 245 × 160 mm.

420 M^{lle} Coignet nach Achille Devéria: *Isabelle de France. Fille de Philippe le Bel et femme d'Édouard II roi d'Angleterre*, in: Barante 1824–1826, *Atlas*, nicht gezählte Tafel der siebten Lieferung, Seitenmaß: 245 × 160 mm.



Abb. 62 Aubert nach Achille Devéria, *Messire Robert d'Artois*, in: Prosper de Barante, *Histoire des Ducs de Bourgogne*, 1824–1826, *Atlas*

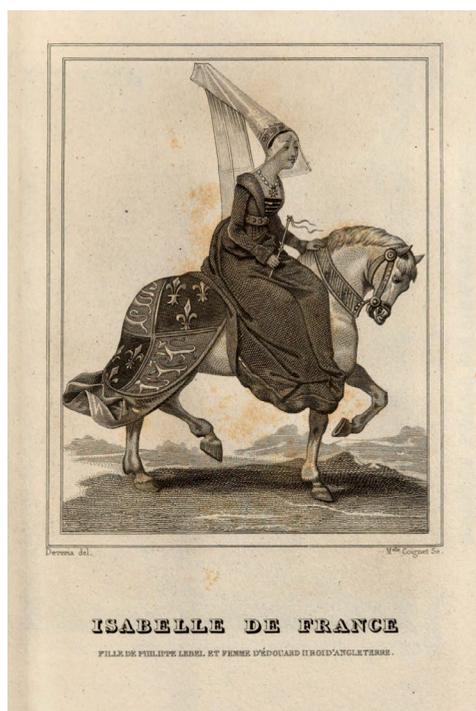


Abb. 63 M^{lle} Coignet nach Achille Devéria, *Isabelle de France*, in: Prosper de Barante, *Histoire des Ducs de Bourgogne*, 1824–1826, *Atlas*

Froissart-Handschrift des Lodewijk van Gruuthuse aus der Werkstatt von Loyset Liédet entnommen (Abb. 64),⁴²¹ die schon Bernard de Montfaucon 1730 in seinen *Monumens de la Monarchie française* bekanntgemacht hatte (Abb. 66).⁴²² Während

421 Werkstatt des Loyset Liédet: *Charles IV le Bel accueillant Isabelle de France*, in: Jean Froissart: *Chroniques*, um 1470–1475, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2643–2646, URL: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc491411>, hier ms. fr. 2643, fol. 1^r, Maß der Miniatur: 172 × 205 mm. – Zur Handschrift s. Laetitia Le Guay: *Les princes de Bourgogne lecteurs de Froissart. Les rapports entre le texte et l'image dans les manuscrits enluminés du livre IV des »Chroniques«*, Turnhout/Paris 1998, S. 30 f. und 189 f.; Ilona Hans-Collas/Pascal Schandel u. a.: *Manuscrits enluminés des anciens Pays-Bas méridionaux*, I: *Manuscrits de Louis de Bruges*, Paris 2009, Nr. 71.

422 *Entrée d'Isabeau reine d'Angleterre a Paris*, in: Bernard de Montfaucon: *Les Monumens de la Monarchie française, qui comprennent l'Histoire de France, avec les figures de chaque regne que l'injure des tems a épargnées*, 5 Bde., Paris: Julien-Michel Gandouin, Pierre-François Giffart, 1729–1733, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.8798>, hier Bd. 2, Taf. XLII, Seitenmaß: 395 × 255 mm. – Zu Montfaucon und seinem Werk sowie zur Collection Gaignières s. unten Kap. 4.



Abb. 64 Werkstatt des Loyset Liédet, *Charles IV le Bel accueillant Isabelle de France*, in: Jean Froissart, *Chroniques*, um 1470–1475. Paris, BnF, ms. fr. 2643, fol. 1^r

dort das annähernd quadratische Bildfeld auf der Grundlage einer bereits seitenverkehrten Kopie der Sammlung Gaignières (Abb. 65)⁴²³ aus dem Gefüge der Bordüreseite herausgelöst und durch motivische Erweiterungen in ein Hochformat verwandelt wurde, hat Devéria der Empfangsszene nur die berittenen Hauptfiguren entnommen, um sie je für sich im Typus des Reiterporträts zu präsentieren – wobei die Gestalt Karls IV. trotz ihrer königlichen Attribute als »Robert d’Artois« firmiert. Da sich Devéria im Unterschied zu Montfaucons Stecher eng an Details

⁴²³ Louis Boudan: *ENTREE D’ISABEL DE FRANCE Reine d’Angleterre à Paris, ou elle fut receue par CHARLES IV. du nom dit le Bel son frere Roy de France & de Navarre. Elle avoit este mariée dès l’an 1308. à Edouard second. D’apres une Mignature dans l’histoire par Froissart de la Bibliothèque du Roy*, um 1690–1710, Gouache, in: Paris, Bibliothèque nationale de France, Est. Rés. Oa 11, fol. 22^r, Seitenmaß: 475 × 320 mm.



Abb. 65 Louis Boudan, *ENTREE D'ISABEL DE FRANCE*, Gouache auf Pergament, um 1690–1710. Paris, BnF, Est. Rés. Oa II, fol. 22^r



Abb. 66 *Entrée d'Issabeau reine d'angleterre a Paris*, in: Bernard de Montfaucon, *Les Monumens de la Monarchie françoise*, 1729–1733, Bd. 2, Taf. XLII

wie die heraldische Zier der Housse oder das Lineament des Faltenwurfs hält, ist anzunehmen, dass er die Handschrift der Bibliothèqu du Roi unmittelbar vor Augen hatte.

Auf druckgraphischer Vermittlung beruht hingegen sein Porträt Herzog Philipps des Kühnen (Abb. 67),⁴²⁴ denn es steht in keinem direkten Zusammenhang mit jener Gruppe frühneuzeitlicher Tafelbilder, die unter chronologischer Führung des in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts entstandenen Exemplars aus dem Rathaus von Lille den betreffenden Bildnistypus überliefert, der mutmaßlich um 1375 geschaffen

424 Károly Ablitzer nach Achille Devéria: *Philippe le Hardy*, in: Barante 1824–1826, *Atlas*, nicht gezählte Tafel der dritten Lieferung, Seitenmaß: 245 × 160 mm.



Abb. 67 Károly Ablitzer nach Achille Devéria, *Philippe le Hardy*, in: Prosper de Barante, *Histoire des Ducs de Bourgogne*, 1824–1826, *Atlas*



Abb. 68 Nicolas de L'Armessin, *Philipes de France, Duc de Bourgogne*, in: ders., *Les Augustes Representations de tous les Roys de France*, 1679, Taf. I der Folge burgundischer Herzöge

worden war.⁴²⁵ Vielmehr folgt es einer Darstellung, die Nicolas de L'Armessin in Ergänzung seines 1679 erstmals erschienenen Tafelwerks *Les Augustes Representations de tous les Roys de France* vor 1685 gestochen (Abb. 68)⁴²⁶ und dabei wiederum eine

425 Zu dieser Gruppe (deren druckgraphische Filiation hier freilich chronologisch unzutreffend dargestellt wird) s. Otto Pächt/Jean-Bernard de Vaivre: »Portraits oubliés de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne«, in: *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 130 (1986), S. 702–729; speziell zum Exemplar in Lille s. Albert Châtelet/Nicole Goetghebeur: *Corpus de la peinture du XV^e siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège*, Bd. 21: *Le Musée des Beaux-Arts de Lille*, Bruxelles 2006, Kat.-Nr. 234.

426 Nicolas de L'Armessin: *Philipes de France, Duc de Bourgogne*, in: ders.: *Les Augustes Representations de tous les Roys de France, depuis Pharamond iusqu'à Lovys XIII dit Le Grand, A Present Regnant. Avec vn Abrege Historique Sous Chacun, Contenant Leurs Naissances, Inclinations Et Actions plus Remarquables Pendant Leurs Regnes*, Paris: Veuve Pierre Bertrand, 1679, Taf. I der Folge burgundischer Herzöge, Seitenmaß: 242 × 175 mm. – Zu Nicolas de L'Armessin s. Roger-Armand Weigert: *Bibliothèque nationale, Département des estampes. Inventaire du fonds français, graveurs du XVII^e siècle*, Bd. 6, Paris 1973, S. 434–543, hier zu den *Augustes Representations* Nr. 65–127 sowie zur Ergänzungsfolge der Herzöge Nr. 130–134. Zur Frühzeit der Gattung



Abb. 69 Pieter van Sompel nach Pieter Claesz Soutman, *Philippus Dictus Audax*, in: Pieter Claesz Soutman, *Effigies imperatorum domus austriacæ, Ducum Burgundiæ, regum principumque Europæ*, 1644, Taf. I der »Dvces Bvrgvndiæ«



Abb. 70 Jean-Charles Flipart nach Antoine Humblot, *Philippe le Hardy, Premier Duc de Bourgogne de la seconde Branche*, in: Urbain Plancher/Zacharie Merle, *Histoire générale et particulière de Bourgogne*, 1739–1781, Bd. 3, Taf. vor S. 1

Radierung aus der Folge der *Effigies Imperatorum* des Pieter Claesz Soutman von 1644 (Abb. 69)⁴²⁷ kopiert hat. Da Devéria bei geringfügig engerem Bildausschnitt den nach rechts ins Profil gewendeten Kopf, die Anordnung des Muschelornaments der *houppelande* oder den Schnitt des pelzverbrämten Schulterkragens aufgreift,

s. Lea Hagedorn: *Das Museum im Buch. Paolo Giovios Elogia und die Porträtsammelwerke des 16. Jahrhunderts*, Berlin/München 2020.

⁴²⁷ Pieter van Sompel nach Pieter Claesz Soutman: *Philippus Dictus Audax Filius Ioannis Regis Franciæ, Frater Caroli v. Sapientis, Dux Burgundiæ, Comes Flandriæ & Serenissimus et Potentissimus*, in: Pieter Claesz Soutman: *Effigies imperatorum domus austriacæ, Ducum Burgundiæ, regum principumque Europæ, Comitum Nassaviæ, aliarumque plurimarum clarissimarum tam stirpis nobilitate, vitæ sanctitate, & ingenii subtilitate*, Harlemi apud Hollandos: Pieter Claesz Soutman, 1644, Taf. I der »Dvces Bvrgvndiæ«, Seitenmaß: 402 × 267 mm.

kann ausgeschlossen werden, dass er sich den zwar auf L'Armessin zurückgehenden, jedoch in ebendiesen Merkmalen abweichenden Kupferstich von 1748 zu Urbain Planchers *Histoire générale et particulière de Bourgogne* (Abb. 70)⁴²⁸ zum Vorbild genommen hatte. Offenbar stand die ältere Version von Nicolas de L'Armessin im Ruf des maßgebenden Überlieferungsträgers, denn ausweislich der Beischrift auf dem Medaillonrahmen nimmt sie – wie schon die Radierung bei Soutman – für sich in Anspruch, ein Gemälde Jan van Eycks wiederzugeben.⁴²⁹ Bei aller deshalb gebotenen Sachtreue, die sogar Anlass gab, die der Vorlage eigentümliche Textur des Kupferstichs im Medium der Radierung nachzuahmen, zeigen sich doch auch Merkmale einer naturalistischen Überformung: An die Stelle des gegenständlich unbestimmten Hintergrundes ist ein angedeuteter Wolkenprospekt getreten, der Augenschnitt wurde anatomisch korrigiert, die Plastizität des Schulterkragens oder des Muschelornaments durch Lichter und Schattenlagen verstärkt.

Diese Tendenz zur naturmimetischen Steigerung der überkommenen Motivgestalt ist besonders bei jenen Bildnissen zu greifen, die direkt von einer mittelalterlichen Vorlage herrühren. Mit seinem Schulterstück König Johanns II. (Abb. 71)⁴³⁰ hat Devéria von der druckgraphischen Bildtradition, die 1634 durch eine Radierung des Jacques de Bie in den *Vrais Portraits des Rois de France* wirkmächtig begründet worden war (Abb. 72),⁴³¹ Abstand genommen, um sich stattdessen der Quelle selbst,

428 Jean-Charles Flipart nach Antoine Humblot: *Philippe le Hardy, Premier Duc de Bourgogne de la seconde Branche, Tiré sur un Tableau des Chartreux dont il fut Fondateur*, in: Plancher/Merle 1739–1781, Bd. 3, Taf. vor S. 1, Seitenmaß: 390 × 270 mm.

429 Bei Soutmann vermerkt die Blattadresse in der Titelkartusche »I. Van Eyck Pinxit«, »P. Soutman Effigiau et Excud.« sowie »P. Van Sompel Sculpxit«. Mit den Beischriften »I. Van Eyck Pinx.« und »De L'armeſin Sculp.« behauptet auch L'Armessin eine direkte Kopierbeziehung. – Von Karel van Manders *Het Schilder-Boeck* (1604) über André Félibiens *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres* (1666–1688, Nouv. éd. 1725) bis zu Jean-Baptiste Descamps' *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandois* (1753–1763) waren Arbeiten Jan van Eycks unaufhaltsam in den Rang europaweit beachteter Meisterwerke aufgestiegen; zur Rezeptionsgeschichte bis in das frühe 19. Jahrhundert s. Ludwig Scheewe: *Hubert und Jan van Eyck. Ihre literarische Würdigung bis ins 18. Jahrhundert*, Haag 1933; Jenny Graham: *Inventing Van Eyck. The Remaking of an Artist for the Modern Age*, Oxford/New York 2007; Till-Holger Borchert (Hg.): *Van Eyck to Dürer. The Influence of Early Netherlandish Painting on European Art 1430–1530*, London 2011; Stephan Kemperdick/Johannes Rößler (Hg.): *Der Genter Altar der Brüder van Eyck*, Petersberg 2014; Sandra Hindriks: *Der «vlaemsche Apelles». Jan van Eycks früher Ruhm und die niederländische »Renaissance«*, Petersberg 2019; Antonia Putzger: *Kult und Kunst – Kopie und Original. Altarbilder von Rogier van der Weyden, Jan van Eyck und Albrecht Dürer in ihrer frühneuzeitlichen Rezeption*, Berlin 2021.

430 Durand nach Achille Devéria: *Le Roi Jean*, in: Barante 1824–1826, *Atlas*, nicht gezählte Tafel der zweiten Lieferung, Seitenmaß: 245 × 160 mm.

431 Jacques de Bie: *Iean Roy de France*, in: ders.: *Les vrais Portraits des Rois de France. Tirez de ce qui nous reste de leurs Monumens, Sceaux, Medailles, ou autres Effigies, conseruées dans les plus rares & plus curieux Cabinets du Royaume [zuerst 1634], Seconde Edition. Augmentée de nouveaux*

nämlich dem Tafelbild aus dem dritten Viertel des 14. Jahrhunderts im Bestand der *Bibliothèque du Roi* zuzuwenden (Abb. 73).⁴³² Nur dieser Darstellung konnte er Einzelheiten wie die im Nacken über dem Kragen aufgeworfene Haarlocke oder die unter dem Kinn ansetzende Diagonalfalte des Kragenfells entnehmen, die Jacques de Bie und die von ihm ausgehende Filiation unterschlagen hatten. Zugleich unterzog Devéria die Motivgestalt der Tafel freilich einer durchgreifenden naturalistischen Konkretisierung und Belebung, indem er die Profilbüste im erweiterten Bildfeld mit einem Wolkenprospekt hinterfing, den Mantelstoff in Falten warf, das Fell des Kragens in detailreicher Zeichnung zum Hermelin werden ließ, die Pupille mit einem Lichtreflex versah oder die Lippen gleichsam zum Sprechen öffnete. Dank solcher Zurichtungen erscheinen die im *Atlas* zu Barantes *Histoire des Ducs de Bourgogne* versammelten Bildnisse ungeachtet ihrer nach Zeitstellung, Technik und künstlerischer Machart grundverschiedenen Vorlagen einander stilistisch angeglichen und formen eine homogene Porträtgalerie, welche die *dramatis personae* der Geschichte durch die fiktional gesteigerte Lebensnähe leibhaftig zu evozieren versucht – ganz so, wie es Victor Hugo und später Jules Michelet der historischen Darstellung im Konzept der »résurrection« aufgetragen haben.

Mit der dokumentierenden Objekterfassung und der imaginativen Verwandlung zeichnen sich hier komplementäre Bildstrategien visueller Vergegenwärtigung und Beglaubigung ab, die im neu ausgerichteten Abbildungsapparat der wiederum äußerst erfolgreichen fünften Auflage von 1837–1838 noch deutlicher zutage treten.⁴³³

Portraits, & enrichie des Vies des Rois, par le R.P.H. de Coste, Paris. Relig. de l'Ordre des Peres Minimes, Paris: Jean Camusat, 1636, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb30103633w>, S. 271, Seitenmaß: 340 × 240 mm. – Die in der Kartusche vermerkte Provenienz der Vorlage (»Tiré du Cabinet de Mons^r. de Fleury«, d. i. Guillaume de Fleury, *Secrétaire du Roi* und *Trésorier général de France en Bourgogne et Bresse*) lässt sich für das betreffende Tafelbild (s. Anm. 432) nicht verifizieren; vgl. Charles de Grandmaison: »Gaignières, ses correspondants et ses collections de portraits«, in: *Bibliothèque de l'École des Chartes* 51 (1890), S. 573–617; ebd. 52 (1891), S. 181–219; ebd. 53 (1892), S. 5–76, hier Tl. 3, S. 11 f. mit Anm. 1.

432 *Jean II le Bon*, um 1350–75, Tempera auf Goldgrund über Leinwand und Eichenholz, Objektmaß: 598 × 446 mm, Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, Inv.-Nr. RF 2490. – Umfassend zuletzt Stephen Perkinson: *The Likeness of the King. A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France*, Chicago/London 2009, hier S. 278–303 eine Diskussion der zwischen dem mittleren und dem späten 14. Jahrhundert schwankenden Datierung; speziell zur (druckgraphischen) Rezeptionsgeschichte in Neuzeit und Moderne bereits ders.: »From ›Curious‹ to Canonical: *Jehan Roy de France* and the Origins of the French School«, in: *The Art Bulletin* 87 (2005), S. 507–532.

433 Amable-Guillaume-Prosper Brugière de Barante: *Histoire des Ducs de Bourgogne de la maison de Valois, 1364–1477. Cinquième édition*, 12 Bde. und *Atlas*, Paris: Duféy, 1837–1838; bereits ein Jahr nach ihrem Erscheinen wurde diese Ausgabe nachgedruckt (*Nouvelle édition*, 12 Bde. und *Atlas*, Paris: Delloye, Duféy, V^e Le Normant, 1839) und 1842 sodann in veränderter Bandaufteilung als sechste Auflage bei Furne et C^{ie} verlegt.

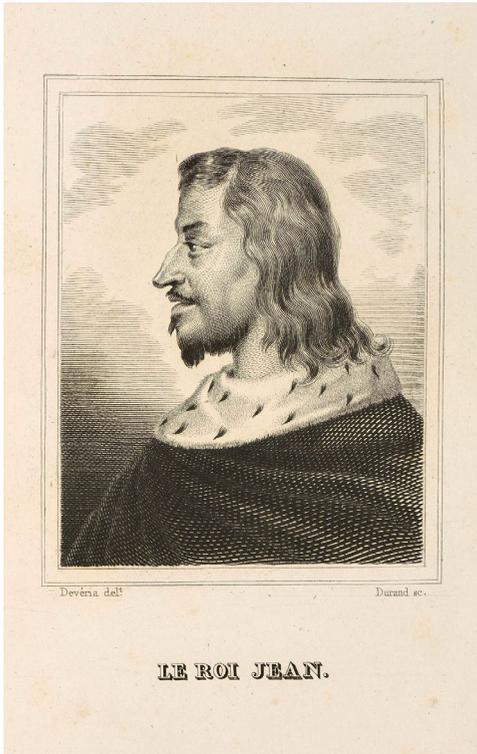


Abb. 71 Durand nach Achille Devéria, *Le Roi Jean*, in: Prosper de Barante, *Histoire des Ducs de Bourgogne*, 1824–1826, *Atlas*



Abb. 72 Jacques de Bie, *JEAN ROY DE FRANCE*, in: ders., *Les vrais Portraits des Rois de France*, 21636, S. 271

Aus dem *Atlas* von 1825–1826 wurden lediglich die Pläne und Karten unverändert übernommen. Die übrigen, in ihrer Zahl mehr als verdoppelten Illustrationen folgen ihm dagegen nur noch in den thematischen Grundzügen, nicht jedoch in der Technik, dem Motivrepertoire oder dem Gattungsspektrum. So trat an die Stelle der Radierung der effizientere Holzstich, der auf Chinapapier gedruckt und dem Karton der Tafeln aufgewalzt wurde. Die Repräsentation von Artefakten zeigt sich mimetisch gesteigert, während die Bildnisse den Objektbezug kraft der künstlerischen Imagination vollends hinter sich gelassen haben. Mit der neu hinzugekommenen Gattung des Historienbildes wurde schließlich der Anteil fiktionaler Geschichtsdarstellungen nachdrücklich erhöht.

Die forcierte Unmittelbarkeit und Authentizität der Quellenerfassung hatte zur Folge, dass etwa die flüchtige Wiedergabe des Doppelgrabmals von Jean sans Peur und Marguerite de Bavière (Abb. 59) durch eine von Jacques Joseph Lecurieux gezeichnete und von J. Thompson gestochene Kopie nach der an Präzision unübertroffenen

Abb. 73 *Jean II le Bon*, Tempera auf Goldgrund über Leinwand und Eichenholz, um 1350–1375. Paris, Musée du Louvre



Tafel bei Urbain Plancher (Abb. 61) ersetzt wurde.⁴³⁴ Neu in den Kreis der personenbezogenen Bildtypen aufgenommen wurden Komposittafeln, welche die Regenten des Herzogtums Burgund in Gestalt ihrer Siegel, Wappen und Signaturen stellvertretend repräsentieren. Größte Sorgfalt wurde dabei auf die objektive Darstellung des Quellenbefunds gelegt, denn bei Philippe le Hardi erbrachten eigens unternommene Archivrecherchen keinen Hinweis auf eine eigenhändige Unterschrift – was auf der

⁴³⁴ J. Thompson nach Jacques Joseph Lecurieux: *Tombeau du duc Jean et de la duchesse douairière*, in: Barante 1837–1838, Bd. IV, Taf. vor S. 425, Seitenmaß: 235 × 140 mm.

Tafel entsprechend vermerkt wurde (Abb. 74).⁴³⁵ Auch findet sich dort die Quelle benannt, der die Siegelbilder entstammen: Sie gehen auf eine Publikation zurück, deren Illustrationen durch das spezielle Übertragungsverfahren in dem Ruf standen, die vielbeschworene Allianz der »*documens authentiques*« mit ihrer »*représentation immédiate*«⁴³⁶ auf einzigartige Weise verwirklicht zu haben.

Denn für ihren enzyklopädischen *Trésor de numismatique et de glyptique* bedienten sich der Maler Paul Delaroche, der Stecher Henriquel-Dupont sowie der Archäologe und Konservator am *Cabinet des médailles et antiques* Charles Lenormant in den Jahren 1834–1850 einer durch den Ingenieur Achille Collas perfektionierten Technik der mechanischen Stichreproduktion von Flachreliefs, die im Druckbild vermöge eines feinen Linienrasters konstanter Strichstärke und variabler Dichte die Illusion einer erhabenen Oberfläche hervorruft.⁴³⁷ Da die Vertikalbewegung der Abtastnadel auf dem Oberflächenprofil des Objekts über einen Hebelmechanismus direkt in die Horizontalbewegung des Stichels auf der Platte übersetzt wurde, galt das Verfahren als Garant mechanischer Objektivität und originalgetreuer Wiedergabe.⁴³⁸

Dieser um Authentizität bemühten Aneignung der Vergangenheit in materiellen Relikten steht eine umso entschlossenere Imagination von Geschichte gegenüber. Orientierte sich die Tafel Devérias zu Philippe le Hardi (Abb. 67) noch eng am Stich des Nicolas de L'Armessin (Abb. 68), so wurde das Motiv für die fünfte Auflage von Jacques Joseph Lecurieux zu einem ganzfigurigen Staatsporträt erweitert, das den burgundischen Herzog durch attribuierende Ergänzungen und Umformungen als einen ebenso kriegserfahrenen wie frommen, gelehrten und nachdenklichen

435 H. Faxardo nach Jacques Joseph Lecurieux: *Sceaux et Armes de Philippe-le-Hardi*, in: Barante 1837–1838, Bd. II, Taf. vor S. 3, Seitenmaß: 235 × 140 mm.

436 So Augustin Thierry in ebenso einschlägiger wie repräsentativer Formulierung; s. oben Anm. 377.

437 Paul Delaroche/Louis-Pierre Henriquel-Dupont u. a.: *Trésor de numismatique et de glyptique, ou Recueil général de médailles, monnaies, pierres gravées, bas-reliefs, etc., tant anciens que modernes, les plus intéressans sous le rapport de l'art et de l'histoire, gravé par les procédés de M. Achille Collas*, 16 Tle. in 21 nicht gezählten Bdn., Paris: Rittner et Goupil [1834–1841], V^e Le Normant, Goupil et Vibert [1843–1850], 1834–1850; das Siegel Herzog Philipps des Kühnen im Band *Sceaux des grands feudataires de la couronne de France* (1836), Taf. XIV, Nr. 3, Seitenmaß: 430 × 300 mm. – Den Anspruch des Holzstichs auf unbedingte Objekttreue gibt auch der Umstand zu erkennen, dass die im *Trésor* gezeigten Ergänzungen der Fehlstellen des Siegelabdrucks ausgelassen wurden.

438 Zur umkämpften Entwicklung und Verbreitung des Verfahrens s. Vincent Nolte: »Memorial of Facts connected with the History of Medallion Engraving, and the Process of M. Collas«, in: Henry F. Chorley: *The Authors of England. A Series of Medallion Portraits of Modern Literary Characters, engraved from the Works of British Artists, by Achille Collas*, London: Charles Tilt, 1838, [am Schluss des Buches separat paginiert] S. 1–12; zu den konkurrierenden Techniken auch Peter Frieß: *Kunst und Maschine*, München 1993, S. 185–199, hier zu Collas' Reliefkopiermaschine S. 191–193.

Landesherrn beschreibt (Abb. 75).⁴³⁹ Neben der fiktionalen Zurichtung der Bildnisse brach sich die künstlerische Imagination vor allem im Medium des Historienbildes Bahn, das nach Vorlagen von Eugène Delacroix, Paul Delaroche, Grandville oder Ary Scheffer Schlüsselszenen französisch-burgundischer Ereignisgeschichte zur Anschauung bringt. Wird etwa die *Bataille d'Azincourt* im *Atlas* von 1825–1826 nur in Gestalt einer abstrakten militärischen Lagekarte sinnfällig (Abb. 76),⁴⁴⁰ so steht sie 1837–1838 außerdem als detailreiche Schlachtenszene vor Augen (Abb. 77).⁴⁴¹ Charakteristische Zeitphänomene wie Hungersnöte, Gerichtsverhandlungen oder abergläubische Praktiken werden schließlich durch genrehafte Schilderungen vergegenwärtigt.⁴⁴²

In der Rückbindung des Bildes an die materielle Überlieferung einerseits und der imaginativen Sichtbarmachung von Geschichte andererseits erweist sich Barantes *Histoire des Ducs de Bourgogne* als richtungsweisend für die mediävistischen Veröffentlichungen der »école narrative«. Denn mit der fünften Auflage von 1838–1839 erfuhr auch der ursprüngliche Abbildungsapparat zu Augustin Thierry's *Histoire de la Conquête de l'Angleterre par les Normands* eine durchgreifende Reorganisation, die auf das ikonische Wechselspiel von Dokumentation und Narration abzielte. Während die Erstausgabe noch ohne Illustrationen erschienen war, setzte die zweite Auflage von 1826 alles daran, die schon im *Prospectus* von 1825 beanspruchte Authentizität der historiographischen Darstellung zweifach, nämlich durch Text- wie durch Bildzeugnisse unter Beweis zu stellen.⁴⁴³ Die Textbände erhielten umfangreiche Quellenanhänge, außerdem wurde ihnen ein Tafelband zur Seite gestellt, der vier Landkarten sowie – in 20 von Ambroise Tardieu gestochenen Bildstreifen auf fünf doppelseitigen Tafeln – eine vollständige Reproduktion jener *Tapisserie de Bayeux* enthält, die nach ihrer Entdeckung im frühen 18. Jahrhundert und den ersten illustrierten

439 J. Thompson nach Jacques Joseph Lecurieux: *Philippe-le-Hardi*, in: Barante 1837–1838, Bd. I, Taf. nach S. 118, Seitenmaß: 235 × 140 mm.

440 Pierre Tardieu nach Aristide Michel Perrot: *Bataille d'Azincourt*, in: Barante 1824–1826, *Atlas*, nicht gezählte Tafel der achten Lieferung, Seitenmaß: 245 × 160 mm.

441 Pierre Tardieu nach Aristide Michel Perrot: *Bataille d'Azincourt, livrée le 25 Octobre 1413*, in: Barante 1837–1838, Bd. IV, Taf. vor S. 71 (Lagekarte), und Joseph Marie Foussereau nach J. Thompson: *Bataille d'Azincourt*, in: ebd., Taf. vor S. 77 (Historienbild), Seitenmaß: 235 × 140 mm.

442 Beispielsweise *Famine et Épidémie* (Bd. VI, Taf. nach S. 180), *Les Butiniers du Luxembourg* (Bd. VI, Taf. nach S. 318), *Combat judiciaire à Valenciennes* (Bd. VII, Taf. nach S. 201) oder *Superstition, vengeance et sacrilège* (Bd. VII, Taf. nach S. 364).

443 Thierry 1825, *Prospectus* (4 S.), S. 1: »L'historien qui veut répondre aux besoins de l'époque actuelle doit s'efforcer de donner aux événements leur véritable couleur, et de peindre avec une scrupuleuse fidélité de mœurs, de costumes, de langage et de caractère, les peuples qu'il met en scène.« Augustin Thierry: *Histoire de la Conquête de l'Angleterre par les Normands, de ses causes, et de ses suites jusqu'à nos jours, en Angleterre, en Écosse, en Irlande et sur le continent* [zuerst 1825], *Seconde édition, revue, corrigée et augmentée*, 4 Bde. und *Atlas*, Paris: A. Sautet et Cie, 1826.



Abb. 74 H. Faxardo nach Jacques Joseph Lecurieux, *Sceau et Armes de Philippe-le-Hardi*, in: Prosper de Barante, *Histoire des Ducs de Bourgogne*, ⁵1837–1838, Bd. II, Taf. vor S. 3

Abb. 75 J. Thompson nach Jacques Joseph Lecurieux, *Philippe-le-Hardi*, in: Prosper de Barante, *Histoire des Ducs de Bourgogne*, ⁵1837–1838, Bd. I, Taf. nach S. 118

Publikationen von Antoine Lancelot (1729/1733)⁴⁴⁴ und Bernard de Montfaucon (1729/1730)⁴⁴⁵ zur meistbeachteten Bildquelle französischer wie englischer Nationalgeschichte im Mittelalter aufgestiegen war.⁴⁴⁶

444 Antoine Lancelot: »Explication d'un Monument de Guillaume le Conquerant«, in: *Memoires de litterature, tirez des registres de l'Academie Royale des Inscriptions et Belles Lettres. Depuis l'année M. DCCXVIII. jusques & compris l'année M. DCCXXV.*, Bd. 6, Paris: Imprimerie Royale, 1729, S. 739–755 mit Taf. nach S. 740; ders.: »Suite de l'explication d'un Monument de Guillaume le Conquerant«, in: ebd. *Depuis l'année M. DCCXXVI. jusques & compris l'année M. DCCXXX.*, Bd. 8, Paris: Imprimerie Royale, 1733, S. 602–668 mit 6 Taf. nach S. 610, 626, 640, 650, 664 und 666.

445 Montfaucon 1729–1733, Bd. 1, S. 371–379 mit Taf. XXXV–XLIX, und Bd. 2, S. 1–29 mit Taf. I–IX.

446 Zu ihrer Rezeptions- und Reproduktionsgeschichte siehe u. a. Shirley Ann Brown: *The Bayeux Tapestry*, Woodbridge 1988; Haskell 1993, S. 137–144; Klamt 1999, S. 247 ff.; Carola Hicks: *The Bayeux Tapestry*, London 2006; Gabriele Bickendorf: »Die Geschichte und ihre Bilder

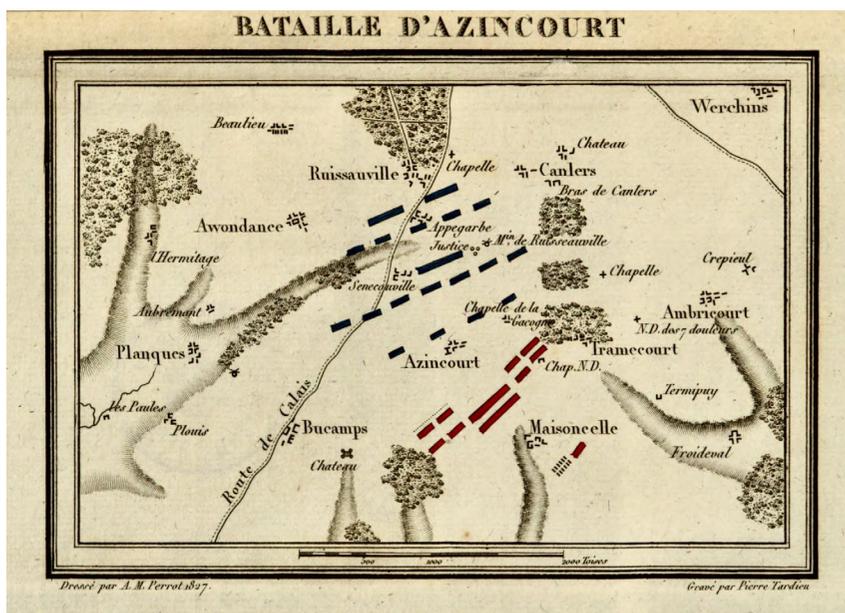


Abb. 76 Pierre Tardieu nach Aristide Michel Perrot, *Bataille d'Azincourt*, in: Prosper de Barante, *Histoire des Ducs de Bourgogne*, 1824–1826, Atlas



Abb. 77 Joseph Marie Foussereau nach J. Thompson, *Bataille d'Azincourt*, in: Prosper de Barante, *Histoire des Ducs de Bourgogne*, 1837–1838, Bd. IV, Taf. vor S. 77

In der fünften Auflage von 1838–1839 findet sich die »Explication« Lancelots, die 1826 noch unter den »Notices et pièces justificatives« des betreffenden Textbandes wiederabgedruckt worden war, dem *Atlas* zugeschlagen,⁴⁴⁷ der außerdem durch zusätzliche, knapp kommentierte Tafeln zu einem Kompendium materieller Geschichtszeugnisse erweitert wurde: Schriftproben und Siegelbilder sowie vergleichend angelegte Zusammenstellungen von angelsächsischen und normannischen Münzen, Waffen und Rüstungen oder Elementen des Bauschmucks⁴⁴⁸ sollten den durch die Eroberung von 1066 heraufbeschworenen Antagonismus zweier Völker als politisch-gesellschaftlichen und kulturellen Elementarkonflikt der Geschichte Englands im Mittelalter und darüber hinaus anschaulich werden lassen. Der dabei eingeschlagene Weg nüchterner Objekterfassung blieb dem queroblungen *Atlas* im Quartformat vorbehalten, wohingegen in die Octavbände des Textes zahlreiche Historien, Genrebilder und Kostümfiguren aufgenommen wurden.

Diese in fünfter Auflage für Barantes *Histoire des Ducs de Bourgogne* und Thierrys *Histoire de la Conquête de l'Angleterre* gleichermaßen kennzeichnende Verquickung von sprachlich-diskursiver und bildlicher Geschichtserzählung gemahnt an die topische Forderung nach einer verlebendigenden Evokation der Vergangenheit, nach deren historiographischer ›Auferweckung‹. Dennoch bleibt zu fragen, was den Ausschlag gab, neben der textlichen auch die visuelle Anschaulichkeit zu forcieren und

vom Mittelalter. Die ›longue durée‹ visueller Überlieferung«, in: Carqué/Mondini 2006, S. 103–152, hier S. 141–148; Elizabeth Carson Pastan: »Montfaucon as Reader of the Bayeux Tapestry«, in: Marquardt/Jordan 2009, S. 89–110; Shirley Ann Brown: »A facsimile for everybody: from Foucault to Foys and beyond«, in: Anna C. Henderson (Hg.): *Making sense of the Bayeux Tapestry*, Manchester 2016, S. 133–153; dies.: »Sonderauftrag Bayeux. Herbert Jeschke and the ›Lost‹ Drawings of the Bayeux Tapestry«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 83 (2020), S. 236–254; Claude-Jacqueline Giauffer: *Bernard de Montfaucon (1655–1741). ›Les monumens de la monarchie française qui comprennent l'histoire de France avec les figures de chaque règne que l'injure des tems a épargnés: Une histoire visuelle de l'Histoire nationale*, Lille 2021, S. 176–190; Iñigo Salto Santamaría: »Et le combat prend fin: The Exhibition of the Bayeux Tapestry at the Louvre in 1944«, in: Julia Drost/Hélène Ivanoff u. a. (Hg.): *Arts et politiques*, Heidelberg 2022, S. 96–119.

447 Lancelot 1733 wiederabgedruckt in: Thierry 1826, Bd. 1, S. 340–379; erneut in: Augustin Thierry: *Histoire de la Conquête de l'Angleterre par les Normands, de ses causes, et de ses suites jusqu'à nos jours, en Angleterre, en Écosse, en Irlande et sur le continent*, Cinquième édition, 4 Bde. und Atlas, Paris: Just Tessier, 1838–1839, Atlas (1839), S. 3–19, die auf den Platten als Taf. 1–5 nummerierten Kupfer Tardieus hier als Taf. 5–9 gezählt; Seitenmaß: 230 × 290 mm, Maß der Bildstreifen: 36 × 223 mm.

448 Zu den Materialsichten des *Atlas* s. Stephen Bann: »La carte comme ancrage historique. Autour de l'Atlas d'Augustin Thierry pour l' Histoire de la Conquête de l'Angleterre par les Normands«, in: Marie-Ange Brayer (Hg.): *Cartographiques*, Paris 1996, S. 95–104; ders.: »Norman Abbey as Romantic Mise-en-Scène. St. Georges de Boscherville in Historical Representation«, in: Rumiko Handa/James Potter (Hg.): *Conjuring the Real. The Role of Architecture in Eighteenth- and Nineteenth-Century Fiction*, Lincoln 2011, S. 87–117.

der bildlich imaginierten Geschichte einen privilegierten Platz im Abbildungsapparat der Bände einzuräumen. Denn als Gegenstand der illustrierenden Historienmalerei waren mittelalterliche Stoffe bis dahin ein eher randständiges Phänomen, das weder markante Bildtraditionen noch editorische Standards hervorgebracht hatte.⁴⁴⁹

Frühneuzeitliche Mittelalterhistorien und die neue Zeitzeugenschaft um 1800

Ein ebenso frühes wie freilich auch solitäres Beispiel findet sich 1636 an unvermuteter und daher im Hinblick auf die Geschichte der Historienbilder vom Mittelalter gewöhnlich übersehener Stelle, nämlich in der *France Metallique* des Jacques de Bie,⁴⁵⁰ die unter dem Deckmantel der antiquarischen Objekterfassung eine rudimentäre Bildgeschichte Frankreichs von »Faramvndvs« bis zu »Lvdovicvs XIII« birgt, die sich weitgehend der künstlerischen Erfindung ihres Autors und Stechers verdankt. Dessen Ziel war es, nach dem Vorbild altertumskundlicher Werke⁴⁵¹ die ruhmreichen Taten

449 Zu den thematischen Konjunkturen und Entwicklungslinien in Malerei und Buchillustration seit der Mitte des 18. Jahrhunderts s. Strong 1978; Chaudonneret 1980; Pupil 1985, bes. S. 197–208 und 311–333; Hager 1989, bes. S. 315–334; Schneemann 1994; Hans Jakob Meier: *Die Buchillustration des 18. Jahrhunderts in Deutschland und die Auflösung des überlieferten Historienbildes*, München 1994, S. 53–66; Fastert 2000; *Invention du passé* 2014; Sérié 2014; Eberle 2017; Cécilie Champy-Vinas: »Représenter l’histoire«, in: Bruson 2019, S. 182–189; allgemein zur Gattung s. oben Anm. 252.

450 Jacques de Bie: *La France Metallique. Contenant les Actions celebres tant publiques que privees des Rois et des Reines; remarquees en leurs Medailles d’Or, d’Argent & de Bronze. Tirees des plus curieux Cabinets. Av tres chrestien Roy de France et de Navarre Lovis XIII*; darin enth.: *Explication ov Description sommaire des Medailles contenüs en l’Oevvre de la France Metallique*, 2 Tle. in 1 Bd., Paris: Jean Camusat, 1636 [die 132 Tafeln ohne »Avant-propos« und den 1635 gedruckten Text der *Explication* bereits Paris: Jacques de Bie, Pierre Rocollet, 1634], URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.28909>, Seitenmaß: 320 × 220 mm. – Dazu Mark Jones: »Proof Stones of History: The Status of Medals as Historical Evidence in Seventeenth-Century France«, in: Michael H. Crawford/Christopher R. Ligota u. a.: *Medals and Coins from Budé to Mommsen*, London 1990, S. 53–72, hier S. 57–62; Haskell 1993, S. 34 ff. und 72 f.; Marie-Claude Canova-Green: »Du cabinet au livre d’histoire. Les deux éditions de La France Metallique de Jacques de Bie«, in: *Dix-septième siècle 250* (2011), S. 157–170; zum frühneuzeitlichen Interesse am Medium der Medaille s. Antoine Schnapper: *Le géant, la licorne et la tulipe. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle I: Histoire et histoire naturelle*, Paris 1988, S. 133–164; Robert Wellington: *Antiquarianism and the Visual Histories of Louis XIV. Artifacts for a Future Past*, Farnham 2015; s. auch unten Anm. 466.

451 Zur antiquarischen Numismatik im Überblick Haskell 1993, S. 13–25; Heenes 2003, S. 19–40; Martin Muslow: »Hausenblasen. Kopierpraktiken und die Produktion numismatischen Wissens um 1700«, in: Cremer/Mulsow 2017, S. 261–344; in einem exemplarischen Fall ders. (Hg.): »Antiquarianismus, Numismatik und Mittelalterhistoriografie. Ein mitteldeutsches

nachantiker Herrscher anhand des beständigen und daher über jeden Zweifel erhabenen Mediums der Medaille aufzuzeigen, um so den der »magnificence Romaine« ebenbürtigen Rang der französischen Monarchie unter Beweis zu stellen.⁴⁵² Für die Zeit von den Merowingern bis zum 16. Jahrhundert ließ sich dies in Ermangelung authentischer Objekte jedoch nur bewerkstelligen, indem entsprechende Ereignismedaillen fingiert wurden. Um das wahre Ausmaß seiner Bilderfindungen zu verschleiern, beruft sich de Bie schon im Titel auf die »plvs cvrievx Cabinets«, deren Originale er zu reproduzieren vorgibt, und bekräftigt im »Avant-propos« außerdem, dass der Wahrheitsgehalt von Bildnissen – wie er sie 1634 in den *Vrais Portraits des Rois de France* (Abb. 72) mitgeteilt hatte –⁴⁵³ durch »anciennes sepultures, sculptures, & autres secours contre l’oubly« bezeugt werde.

Greifbar wird ein solcher Objektbezug bei den emblematischen, allegorischen und narrativen Reversmotiven der *France Metallique* zur mittelalterlichen Geschichte nur vereinzelt dort, wo de Bie die Figuren in Tracht, Pose und Stil nicht »à la façon & imitation des Antiques«⁴⁵⁴ geformt hat – etwa an den Thronbildern Karls IV. und Karls VI., die sichtlich den Majestätssiegeln dieser Könige nachempfunden sind,⁴⁵⁵ oder an der Reiterdarstellung Philipps VI. (Abb. 78),⁴⁵⁶ die eine Votivstatue wiedergibt, die Philipp IV. nach siegreicher Schlacht bei Mons-en-Pévèle 1304 an die Pariser Kathedrale gestiftet hatte.⁴⁵⁷ Um freie Bilderfindungen handelt es sich dagegen bei den zahlreichen Historien, welche die Monarchen in szenisch stark

Gelehrtennetzwerk Jena-Arnstadt-Gotha 1680–1720«, in: *Neues Archiv für sächsische Geschichte* 9 (2018), S. 138–237.

452 Zum Programm der *France Metallique* s. den »Avant-propos svr la Distinction des Medailles françaises contenes en cet Ovvrage« in: Bie 1636, S. 3–10, bes. 3 ff.

453 Bie [1634] ²1636.

454 Bie 1636, S. 4.

455 Ebd., Taf. 30 (Nr. XLVIII/I) mit S. 104 f. und Taf. 35 (Nr. LII/II) mit S. 116.

456 Jacques de Bie: *Philipps VI*, in: ebd.: Taf. 31 (Nr. XLIX/II), Seitenmaß: 320 × 220 mm, mit S. 106; dieses Motiv geringfügig abgewandelt auch bei Karl VI.: Taf. 36 (Nr. LII/VII) mit S. 118 f.

457 Grundlegend zu diesem Reiterstandbild, seiner Identifizierung und seinen bildlichen Repräsentationen bei André Thevet (1575), Roger de Gaignières (um 1700) und Charles-Jean-François Hénault ([1744] 1749; vgl. Abb. 80 mit Anm. 476) s. Françoise Baron: »Le cavalier royal de Notre-Dame de Paris et le problème de la statue équestre au Moyen Âge«, in: *Bulletin monumental* 126 (1968), S. 141–154. Da die Darstellung der *France Metallique* in den Motivdetails erheblich von der einzig bekannten älteren Wiedergabe bei André Thevet (*La Cosmographie universelle d’André Thevet Cosmographe du Roy. Illustree de diverses Figvres des Choses plus remarquables vevës par l’Auteur, & incogneuës de noz Anciens & Modernes*, Bd. 2, Paris: Guillaume Chaudiere [auch Paris: Pierre l’Huillier], 1575, livre XV, S. 577) abweicht, der historisch plausibleren der Sammlung Gaignières (Paris, Bibliothèque nationale de France, Est. Rés. Oa 11, fol. 31) dagegen nahekommt, ist anzunehmen, dass bereits Jacques de Bie das Objekt mit dem Anspruch antiquarischer Genauigkeit erfasst hat.

Abb. 78 Jacques de Bie,
PHILIPPVS VI, in: ders.,
La France Metallique, 1636,
 Taf. 31



verkürzten Ereigniszusammenhängen vor Augen führen: Karl den Großen, wie er 774 nach der Belagerung von Pavia den Langobardenkönig Desiderius unterwirft, Karl III. den Einfältigen, wie er 923 in der Schlacht bei Soissons den Gegenkönig Robert tötet, oder Philipp II. Augustus, wie er 1189 in der Schlacht bei Gisors auf wundersame Weise einen Brückeneinsturz überlebt.⁴⁵⁸ Zwar hat de Bie mit solchen Szenen den Kreis der durch Artefakte verbürgten Bildmotive, nicht aber den der überlieferten Sujets verlassen, denn seine Themenwahl aktualisiert ein Illustrationschema, das für historiographische Werke des Spätmittelalters charakteristisch ist:

⁴⁵⁸ Bie 1636, Taf. 6 (Nr. XXIII/IV) mit S. 38f., Taf. 12 (Nr. XXX/III) mit S. 55 und Taf. 20 (Nr. XLI/XIV) mit S. 77.

Insbesondere Handschriften der *Grandes Chroniques de France* des 14. und frühen 15. Jahrhunderts⁴⁵⁹ pflegen den Beginn einer neuen Regierung in der *mise en page* des zweispaltigen Textes durch Kleinbilder der Krönung oder des thronenden Monarchen anzuzeigen und heben darüber hinaus bevorzugt Taufen und Eheschließungen, Eidesleistungen, Gnadenakte, Schlachten und Herrschertreffen hervor.

Diese Erneuerung einer in szenischen Kürzeln sich entfaltenden Bilderzählung der zentralen *rites de passage* sowie der Schlüsselmomente herrscherlichen Handelns ist ohne Nachfolge geblieben, da die Gattung der *histoire métallique* im Fall der mittelalterlichen Geschichte zwingend auf die Objektfiktion angewiesen blieb. Wohl hat François Eudes de Mézeray in dem Bestreben, seine *Histoire de France* (1643–1651)⁴⁶⁰ als ebenso noblen wie editorisch opulenten Wettstreit von Feder und Grabstichel, Text und Bild zu inszenieren,⁴⁶¹ die Originalplatten der *Vrais Portraits*

459 Zur Textredaktion Gabrielle M. Spiegel: *The Chronicle Tradition of Saint-Denis*, Brookline/Leiden 1978; Bernard Guenée: »Les *Grandes Chroniques de France*. Le roman aux roys 1274–1518« [zuerst 1986], in: Nora [1984–1992] 1997, S. 739–758; Thomas Schwitter: *Erinnerung im Umbruch. Die Fortsetzung, Drucklegung und Ablösung der »Grandes chroniques de France« im 15. und frühen 16. Jahrhundert*, Heidelberg 2022; zur Illustrationsgeschichte François Avril/Marie-Thérèse Gousset u. a.: *Jean Fouquet. Die Bilder der Grandes Chroniques de France*, Graz 1987; Anne D. Hedeman: *The Royal Image. Illustrations of the »Grandes Chroniques de France«, 1274–1422*, Berkeley/Los Angeles u. a. 1991; dies.: »Presenting the Past: Visual Translation in Thirteenth- to Fifteenth-Century France«, in: Elizabeth Morrison/dies. u. a.: *Imagining the Past in France. History in Manuscript Painting, 1250–1500*, Los Angeles 2010, S. 69–85; Bernd Carqué: »Historisches Erzählen für den Königshof. Zum Verhältnis von Stil und Geschichtskultur in Jean Fouquets *Grandes Chroniques de France*«, in: Wolfgang Augustyn/Andrea Worm (Hg.): *Visualisieren – Ordnen – Aktualisieren*, Passau 2020, S. 435–457.

460 François Eudes de Mézeray: *Histoire de France, depuis Faramond iusqu'à maintenant. Oeuvre enrichie de plusieurs belles & rares Antiquitez; & d'un Abrégé de la vie de chèque Reyne, dont il ne s'estoit presque point parlé cy-deuant. Avec les Portraits au naturel des Roys, des Reynes, & des Dauphins, tirez de leurs Chartes, Effigies, & autres anciens Originaux; ou de leurs veritables Copies conseruées dans les plus curieux Cabinets de l'Europe. Le tout embelly d'un Recueil necessaire des Medailles qui ont esté fabriquées sous chèque Regne; Et de leur explication, seruant d'esclaircissement pour la memoire des choses les plus signalées aduenues dans cette Monarchie*, 3 Bde., Paris: Mathieu Guillemot, 1643–1651. – Wilfred Hugo Evans: *L'historien Mézeray et la conception de l'histoire en France au XVII^e siècle*, Paris 1930; Phyllis K. Leffler: »From Humanist to Enlightenment Historiography: A Case Study of François Eudes de Mézeray«, in: *French Historical Studies* 10 (1978), S. 416–438; Ranum 1980, S. 197–232; Haskell 1993, S. 71–74; Guy Verron: *François Eudes de Mézeray. Histoire et pouvoir en France au XVII^e siècle*, Paris 2011.

461 Mézeray 1643–1651, Bd. 1, »Preface« (sieben unpaginierte Seiten), S. [1]: »Et les Sages ont raison d'estimer qu'il n'est point de personnes plus dignes de renommée que ceux qui conseruent celle des autres, & la representent aux yeux de la posterité. La portraiture & la narration sont presque les seuls moyens, avec lesquels on peut faire vn si bel effet. Comme l'vne retrace les visages & fait reconnoistre le dehors & la majesté de la personne; l'autre en raconte les actions & en dépeint les mœurs. De telle façon que si les traits du discours demonstrent les actions qu'un Prince a faites, en mesme temps la physionomie de son visage donne à connoistre ce que son

und der *France Metallique* erneut zum Abdruck gebracht,⁴⁶² wobei er die Folge der Könige durch Rémy Capitain um Darstellungen der Königinnen und der Dauphins erweitern ließ. Auch berief er sich im Vertrauen auf die von Jacques de Bie ersonnene Authentifizierungsstrategie des vorgeblichen Quellenbelegs hinsichtlich der physiognomischen Wahrheit der Bildnisse wie der historischen Wahrheit der Ereignisbilder nachdrücklich auf die Autorität ›zeitgenössischer‹ Artefakte. Doch regte sich gegen solche Arglosigkeit massiver quellenkritischer Widerstand, der in bewährter antiquarischer Manier schlagende numismatische, epigraphische, paläographische und stilgeschichtliche Argumente aufzubieten vermochte.⁴⁶³ Entsprechend mied die *histoire métallique* in der Nachfolge Jacques de Bies das Mittelalter und konzentrierte sich stattdessen auf den Horizont der Zeitgeschichte. So werden in der nicht autorisierten *Histoire du Roy Louis le Grand Par les Medailles* (1689) von Claude-François Ménéstrier⁴⁶⁴ oder in den auf Geheiß des Königs publizierten *Medailles sur les principaux Evenemens du Regne de Louis le Grand* (1702)⁴⁶⁵ nur die tatsächlich vorliegenden Prägungen der monarchischen Medaillenpropaganda zur Anschauung

naturel a dû faire. L'Histoire que j'ay entreprise est composée de ces deux parties: la plume & le burin y disputent par vn noble combat à qui representera le mieux les objets qu'elle traite, l'œil y trouue son diuertissement aussi bien que l'esprit, & elle fournit de l'entretien pour ceux mesme qui ne sçauent pas lire, ou qui n'en veulent pas prendre la peine; Et par ainsi elle peut en quelque façon se vanter d'auoir la premiere donné au public vne nouvelle & parfaite idée des Souuerains, qui ont commandé sur le Thrône des Fleurs de Lys.«

462 Beispielsweise Mézeray 1643–1651, Bd. 1, S. 810: Portrait Johanns II. (vgl. Abb. 72 mit Anm. 431); ebd., S. 804: Medaillen zu Philipp VI. (vgl. Abb. 78 mit Anm. 456).

463 Zur Kritik an Mézeray s. insbesondere den königlich bestellten *Historiographe de France* Gabriel Daniel: »Preface«, in: ders.: *Histoire de France depuis l'Établissement de la Monarchie françoise dans les Gaules, dediée au Roi* [zuerst 1713], *Nouvelle Édition, Revüe, corrigée & augmentée par l'Auteur, enrichie de Cartes Geographiques, & de plusieurs Medailles authentiques*, 10 Bde., Paris: Denys Mariette, Jacques Rollin, Jean-Baptiste Delespine, Jean-Baptiste Coignard, 1729, Bd. 1, S. XVII–XCV, hier S. XLV–L; zu den »gravüres d'imagination« (S. XLIX) s. etwa S. XLVIII: »Il [le Sieur de Mezerai, B. C.] devoit, s'il avoit eu la moindre teinture de la Science des Medailles, non pas douter de leur verité, mais prononcer hardiment sur la fausseté, non pas de quelques unes, mais de toutes celles qu'il produit dans la premiere & la seconde Race, & de la plüpart de celles qu'il rapporte sous la troisiéme. Il les apporte toutefois en preuve des faits qu'il avance, & cela contre toutes les regles de la Critique.«

464 Claude-François Ménéstrier: *Histoire du Roy Louis le Grand Par les Medailles, Emblèmes, Deuises, Jettons, Inscriptions, Armoiries, et autres Monumens Publics*, Paris: Jean-Baptiste Nolin, 1689. – Fabrice Charton: »Claude-François Ménéstrier, l'Académie des inscriptions et l'histoire métallique du règne de Louis XIV«, in: Gérard Sabatier (Hg.): *Claude-François Ménéstrier*, Grenoble 2009, S. 205–218; Wellington 2015, S. 127–153.

465 *Medailles sur les principaux Evenemens du Regne de Louis le Grand, avec des Explications historiques. Par l'Académie Royale des Médailles & des Inscriptions*, Paris: Imprimerie Royale, 1702. – James Mosley: »Médailles sur les principaux événements du règne de Louis le Grand (1702). The Making of the Book«, in: *Bulletin du bibliophile* 2008, S. 296–350; Wellington 2015, S. 134–145.

gebracht, die mit den Bildnissen ihrer Averse wie mit den Allegorien und Ereignisbildern ihrer Reverse die jüngste Geschichte Frankreichs sinnfällig werden lassen.⁴⁶⁶

Ohne die vorgeschützte Rückbindung an historische Bildzeugnisse begegnen erste Historien zum Mittelalter seit dem frühen 18. Jahrhundert. Für seine *Histoire de l'Abbaye Royale de Saint-Denys en France* (1706) ließ Michel Félibien neben Objektrepräsentationen auch freie Bilderfindungen stechen.⁴⁶⁷ Das Frontispiz (Abb. 79)⁴⁶⁸ sowie sieben der elf narrativen Kapitelvignetten nebst den zugehörigen szenischen Initialen sind Ereignissen der mittelalterlichen Geschichte gewidmet.⁴⁶⁹ Auch die Ausgabe letzter Hand von Gabriel Daniels *Histoire de France* (1729) zeichnet die Kapitelanfänge bevorzugt durch Historien aus.⁴⁷⁰ Da sie erst im siebten ihrer zehn Bände die Schwelle zum 16. Jahrhundert überschreitet und bis dahin in dichter Folge die Mehrzahl der Vignetten zeigt, überwiegt zwar ein szenisch imaginiertes Mittelalter, das jedoch ohne den Textzusammenhang oder die Bildunterschriften kaum als solches zu erkennen, geschweige denn chronologisch zu differenzieren wäre. Wie bei Félibien, so steht es auch hier ohne Rücksicht auf historische Angemessenheit und Plausibilität als ein stilistisch hybrides Konstrukt vor Augen: Von den merowingischen Anfängen bis ins Spätmittelalter haben die Innenräume meist hochgotische, Ausstattungsstücke hingegen durchweg barocke Formen angenommen, das Kostüm

466 Zum Medium der Medaille im Wechselspiel von historischer Quelle und zeitgenössischem Propagandainstrument unter Ludwig XIV. s. Thierry Sarmant: *Le Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale 1661–1848*, Paris 1994, S. 5–90; ders.: *La République des médailles. Numismates et collections numismatiques à Paris du Grand siècle au siècle des Lumières*, Paris 2003, S. 47–147; Marie Veillon: *Histoire de la numismatique ou la science des médailles*, Paris 2008, S. 43–82 und 138–146; Wellington 2015; s. auch oben Anm. 450.

467 Michel Félibien: *Histoire de l'Abbaye Royale de Saint-Denys en France, Contenant la Vie des Abbez qui l'ont gouvernée depuis onze cens ans: les Hommes Illustres qu'elle a donnez à l'Eglise & à l'Etat: les Privileges accordez par les Souverains Pontifes & par les Evêques: les Dons des Rois, des Princes & des autres Bienfacteurs. Avec la Description de l'Eglise & de tout ce qu'elle contient de remarquable. Le tout justifié par des Titres authentiques & enrichi de Plans, de Figures & d'une Carte Topographique*, Paris: Frederic Leonard, 1706, URL: <http://data.onb.ac.at/rep/10870273>. – Anne Lombard-Jourdan: »Archéologie d'un ›bel ouvrage‹. L'Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys en France par Michel Félibien«, in: *Paris et Ile-de-France. Mémoires publiés par la Fédération des Sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Ile-de-France* 39 (1988), S. 189–265; Kerry Paul Boeye: »Re-Framing Saint-Denis for the Sun King: A Spectacular History«, in: Marquardt/Jordan 2009, S. 39–66.

468 Jean-Baptiste de Poilly nach Louis de Boullogne le Jeune: *Philippe III. dit le Hardy Roy de France porte à Saint-Denys le corps du Roy St. Louis son pere le Vendredy XXII. de May de l'an M.CC.LXXI.*, in: Félibien 1706, Frontispiz, Seitenmaß: 420 × 270 mm.

469 Die Vignette zur »Dissertation préliminaire« (Philippe Simonneau nach Claude-Guy Hallé: *Dagobert I. im Gebet vor dem Grabmal des hl. Dionysius*, unpaginiert) wird zum »Livre sixième« als Darstellung Karls VI. wiederholt (S. 295).

470 Daniel 1729. – In vergleichbarer Ausstattung erschien ein Jahrzehnt später Plancher/Merle 1739–1781.

Abb. 79 Jean-Baptiste de Poilly nach Louis de Boullogne le Jeune, *Philippe III. dit le Hardy Roy de France porte à Saint-Denys le corps du Roy St. Louis*, in: Michel Félibien, *Histoire de l'Abbaye Royale de Saint-Denys*, 1706, Frontispiz



und die Rüstungen changieren zwischen antikisierendem, frühneuzeitlichem und barockem Gepräge.

Die von Gabriel Daniel erstmals in größerer Zahl aufgebotenen Ereignisbilder sind freilich Episode geblieben, denn in die posthume Ausgabe von 1755–1757 wurden zwar die Karten und Objektdarstellungen, nicht aber die Historien übernommen.⁴⁷¹ An deren Stelle trat die in opulente Rocailleahmen gefasste numismatische

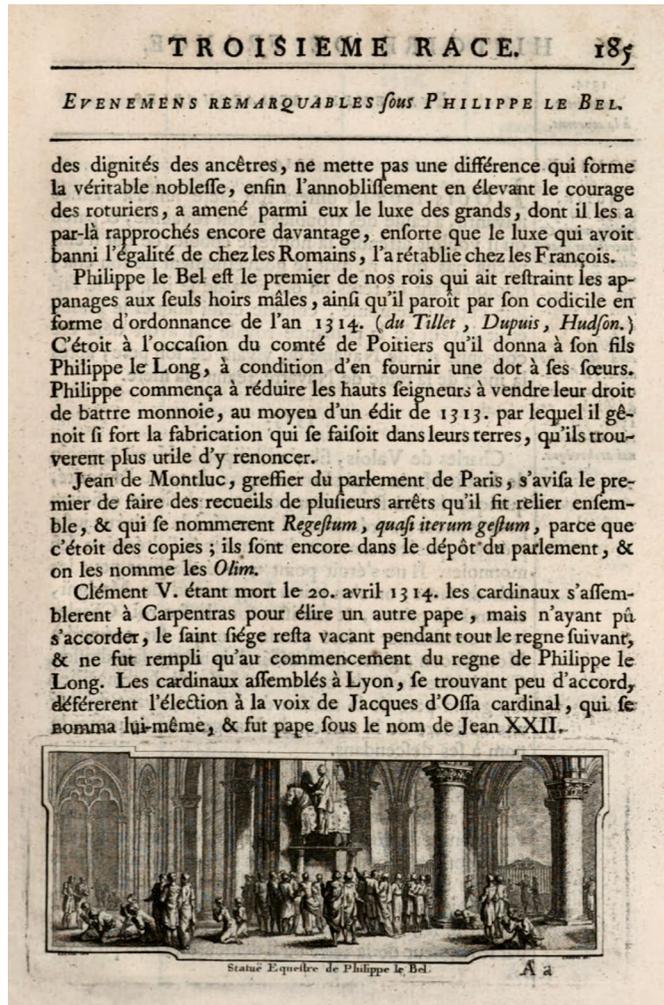
⁴⁷¹ Gabriel Daniel: *Histoire de France, depuis l'Établissement de la Monarchie françoise dans les Gaules; Nouvelle édition, Augmentée de notes, de dissertations critiques & historiques, de l'histoire du regne de Louis XIII, & d'un journal de celui de Louis XIV, et Ornée de plans, de cartes géographiques, & de vignettes représentant des médailles & des monnoyes de chaque regne*, 17 Bde., Paris: Libraires associés, 1755–1757. – Dem von Félibien und Daniel richtungsweisend eingeschlagenen Weg

Überlieferung, die nun nicht mehr sporadisch, sondern durchgängig die Abfolge der Herrscher repräsentiert.⁴⁷² Eine gleichgerichtete Entwicklung durchlief Charles-Jean-François Hénaults erfolgreicher *Nouvel Abregé chronologique de l'Histoire de France*, dessen Abbildungsapparat mit der dritten Auflage von 1749 seinen größten Umfang erreicht hatte,⁴⁷³ schon in der fünften Auflage (1756)⁴⁷⁴ jedoch auf lediglich eine Kapitelvignette zu jedem der drei Königsgeschlechter reduziert wurde. Bis dahin brachten mehr als 30 historische Ereignis- und Genrebilder von der Hand respektive nach den Vorlagen Charles-Nicolas Cochin⁴⁷⁵ vornehmlich die Geschichte des Mittelalters zur Darstellung, wobei einige der Schlussvignetten in aufwendigen Ornamentrahmen annähernd drei Viertel des Schriftspiegels beanspruchen. Nur die Vignette zur Regierung Philipps IV. stellt einen authentischen Orts- und Objektbezug her, indem sie den Blick in der Kathedrale Notre-Dame zu Paris von Norden auf den südwestlichen Vierungspfeiler und die dort aufgestellte Votivstatue des Königs lenkt (Abb. 8o).⁴⁷⁶

der Buchillustration ist man offenbar vor allem außerhalb Frankreichs weiter gefolgt; zu den in dieser Hinsicht einschlägigen Editionen Muratoris s. Antje Middeldorf Kosegarten: »E guerra e morte. Giambattista Tiepolos Entwürfe für Illustrationen der ›Rerum Italicarum Scriptores«, ediert von Lodovico Antonio Muratori«, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 8 (2007), S. 93–139; dies.: »Die Inszenierung des Mittelalters im Bild in den ›Rerum Italicarum Scriptores« (1723–1752)«, in: ebd. 63 (2012), S. 149–195, hier zu den französischen Vorläufern bes. S. 177–182.

- 472 Angesichts der massiven Kritik Daniels am leichtfertigen Umgang Mézerays mit den »gravures d'imagination« des Jacques de Bie (s. oben Anm. 463) ist anzunehmen, dass nicht nur die Ausgabe letzter Hand auf den tatsächlich überlieferten Münzen und Medaillen des *Cabinet des Médailles du Roi* und anderer Sammlungen beruht (vgl. Daniel 1729, Bd. 1, S. XLIX und XCIIIff.), sondern auch die stark erweiterte von 1755–1757.
- 473 Charles-Jean-François Hénault: *Nouvel Abregé chronologique de l'Histoire de France. Contenant les Evénemens de notre Histoire depuis Clovis jusqu'à la mort de Louis XIV. les guerres, les batailles, les sièges, &c.* [zuerst 1744], *Troisième Edition, Revûe, corrigée, augmentée, & ornée de vignettes & fleurons en taille-douce*, Paris: Prault père, Prault fils, Desaint & Saillant, 1749, URL: <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10355367>. – Henri Lion: *Un magistrat homme de lettres au dix-huitième siècle. Le Président Hénault*, 1685–1770, Paris 1903, S. 266–322; Sylvain Menaut: »Le Président Hénault, la chronologie et l'histoire«, in: Fumaroli/Grell 2006, S. 307–318.
- 474 Charles-Jean-François Hénault: *Nouvel Abregé chronologique de l'Histoire de France, contenant Les Evénemens de notre Histoire, depuis Clovis jusqu'à Louis XIV. les Guerres, les Batailles, les Sièges, &c. Nos Loix, nos Mœurs, nos Usages, &c. Cinquième Edition. Revûe, corrigée & augmentée*, 2 Tle., Paris: Prault père, Prault fils, Desaint & Saillant, 1756.
- 475 Pupil 1985, S. 201–205; Christian Michel: *Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIII^e siècle*, Genève 1987, Kat.-Nr. 84 (eine unvollendete Folge von Tafeln, die Cochin 1765 für die Neuausgabe des *Nouvel Abrégé* von 1768 zu entwerfen begonnen hatte, führt das herrscherliche Handeln in allegorischen Szenen vor Augen; ebd. Kat.-Nr. 138); ders.: *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rom 1993.
- 476 Pierre Quentin Chedel nach Charles-Nicolas Cochin fils: *Statuë Equestre de Philippe le Bel*, in: Hénault 1749, S. 185, Rahmenmaß: 45 × 122 mm; die historisch korrekte Identifizierung des Dargestellten (vgl. oben Anm. 457) hier S. 181 f.

Abb. 80 Pierre Quentin Chedel nach Charles-Nicolas Cochin fils, *Statuë Equestre de Philippe le Bel*, in: Charles-Jean-François Hénault, *Nouvel Abregé chronologique de l'Histoire de France*, 1749, S. 185



Kennzeichnend für die Geschichtsschreibung des 18. Jahrhunderts ist demnach der Umstand, dass Ereignisbilder bevorzugt dort eingesetzt wurden, wo es dem Historiker – wie vor allem für das Früh- und Hochmittelalter – an hinreichend expliziten »mémoires«, namentlich aber an »témoins oculaires«⁴⁷⁷ mangelte und er die Überlieferungslücken der Schriftquellen durch das Imaginarium der Bilder schließen musste. Wie die Editions-geschichte von Gabriel Daniels *Histoire de France* beispielhaft zeigt, blieben die Historien dabei freilich dem historiographischen Text nachgeordnet und hatten bei wachsender Quellenkenntnis und steigendem quellen-kritischem Anspruch der Artefaktautorität zu weichen. Als seltene Ausnahme von

477 Daniel 1729, Bd. 1, S. XIXf.

dieser Regel sind im letzten Viertel des Jahrhunderts zwei Werke auszumachen, die darauf abzielten, Geschichte in Bildern zu erzählen, und dem Text daher lediglich eine erläuternde oder ergänzende Funktion zugebilligt haben.

1778 kündigte Jacques-Philippe Le Bas eine druckgraphische Folge von *Figures de l'Histoire de France* zur Subskription an,⁴⁷⁸ die in seinem Todesjahr 1783 bereits 144 Blätter nach den Vorlagen von Nicolas Bernard Lépicié, Charles Monnet und Jean-Michel Moreau umfasste. Die teils von ihm selbst, teils unter seiner Leitung radierten und gestochenen Tafeln visualisieren »les principaux faits et les traits les plus intéressans«, mithin historische Ereignisse und Zeiterscheinungen von der Einsetzung des mythischen fränkischen Königs Pharamund im frühen 5. Jahrhundert bis zur Schlacht von Bouvines anno 1214. In den Jahren 1785–1790 setzte Moreau diese Folge fort, indem er die von Lépicié und Monnet entworfenen Blätter ausschied, durch solche nach eigenen Vorlagen ersetzte und die Chronologie der Ereignisse in 34 Szenen vom Bußgang des Grafen Raimund VI. von Toulouse 1209 in Saint-Gilles bis zur Gefangennahme König Johanns II. 1356 in der Schlacht bei Poitiers weiterführte.⁴⁷⁹ Von einem gemeinsamen Leistenrahmen umschlossen, führt das Bild jeweils einen historischen Schlüsselmoment vor Augen, während der beigegebene Text knapp den Ereigniszusammenhang schildert – etwa die Gefangennahme des niederlothringischen Herzogs Karl durch Hugo Capet, mit der die robertinische Königsherrschaft gegen den letzten karolingischen Prätendenten durchgesetzt worden war (Abb. 81).⁴⁸⁰

Entwickelt hatte das von Le Bas und Moreau in exzeptionellem Ausmaß und hoher Qualität umgesetzte Konzept historiographisch kommentierter Geschichtsbilder freilich schon der *Geographe de sa Majesté Catholique et de Monseigneur le Dauphin* Nicolas de Fer, dessen Erben dem noch minderjährigen König 1722 eine Folge von

478 Jacques-Philippe Le Bas: *Figures de l'Histoire de France, représentant, Regne par Regne, les principaux faits et les traits les plus intéressans de cette Histoire, depuis l'établissement de la Monarchie jusques & compris le dernier Regne; Avec l'explication sommaire des sujets au bas de chaque Estampe. Ouvrage proposé par souscription par Jacq.-Ph. Lebas, Graveur du Cabinet du Roi*, Paris: P.-G. Simon, 1778.

479 Jean-Michel Moreau/Jean-Jacques Garnier: *Figures de l'Histoire de France, dessinées par M. Moreau le Jeune et gravées sous sa direction. Avec le discours de M. l'abbé Garnier. Ouvrage National dédié au Roi*, Paris: Moreau le Jeune, 1785 [in 16 Lfgn. 1785–1790]. – Marie-Joseph-François Mahéroul: *L'œuvre de Moreau le Jeune*, Paris 1880, Kat.-Nr. 371; Emmanuel Bocher: *Les gravures françaises du XVIII^e siècle*, Sixième fasc.: *Jean-Michel Moreau le jeune*, Paris 1882, S. 204–266, Kat.-Nr. 561–722; im weiteren Kontext Peter J. Schneemann: *Geschichte als Vorbild. Die Modelle der französischen Historienmalerei 1747–1789*, Berlin 1994.

480 Antoine-Jean Duclos nach Jean-Michel Moreau le Jeune unter der Leitung von Jacques-Philippe Le Bas: *Extinction de la postérité de Charlemagne. Année 988*, in: Moreau/Garnier 1785–1790, Taf. 94, Rahmenmaß: 191 × 128 mm. – Während die bei Le Bas annoncierten Erläuterungen »au bas de chaque Estampe« von Jean-Jacques Garnier stammen, wurde der bei Moreau im Titel genannte *Discours*, der unvollendet blieb und erst 1790 erschien, vermutlich von Antoine Dingé verfasst: *Discours sur l'Histoire de France. Par M. ****, Paris: Imprimerie de Monsieur, 1790.

65 Blättern dedizierten, auf denen das Imaginarium der Historien durch erläuternde Textkartuschen ergänzt wird.⁴⁸¹ Bescheidener im Umfang wie im künstlerischen Anspruch, verarbeitet diese Folge auch vorgängige Bilderfindungen, um die Geschichte Frankreichs als Geschichte seiner Könige von Pharamund bis zu Ludwig XV. zu erzählen. So ließ sich Nicolas de Fer bei Philipp III. durch das Frontispiz zu Félibiens *Histoire de l'Abbaye Royale de Saint-Denis en France* anregen und stellte den König bei der Überführung der väterlichen Gebeine nach Saint-Denis dar (Abb. 82).⁴⁸² Allerdings griff er dafür nicht auf die von Jean-Baptiste de Poilly gestochene Tafel (Abb. 79) zurück, sondern orientierte sich an der von Louis de Boullogne le Jeune gezeichneten Vorlage, die den Mittelgrund des Bildes noch nicht durch die ausge dehnte Prozession der Mönche tiefenräumlich erweitert hatte.⁴⁸³

Um der Geschichtsdarstellung, die auch bei Le Bas und Moreau von einer bildlich imaginierten und textlich kommentierten Momentaufnahme zur nächsten springt, chronikalische Kontinuität zu verleihen, ließ de Fer seine Tafeln mit gerahmten Textseiten alternieren, auf denen der Zusammenhang des Geschichtsverlaufs summarisch hergestellt wird. Einen Schritt weiter ging mit François-Anne David ein Schüler von Le Bas, als er in den Jahren 1787–1796 die zweite große Publikation des ausgehenden 18. Jahrhunderts vorlegte, in der das Mittelalter im druckgraphischen Historienbild breit entfaltet wird.⁴⁸⁴ Seine nach den Entwürfen von Nicolas Lejeune radierte »Galerie de Tableaux«⁴⁸⁵ von der Königserhebung Pharamunds 417 (Abb. 83)⁴⁸⁶ bis zur Inbesitznahme Korsikas nach dem Vertrag von Versailles 1768 meidet die Verschränkung von Text und Bild auf einem Blatt, um die ebenso

481 Nicolas de Fer: *Histoire des Rois de France depuis Pharamond jusqu'à notre Auguste Monarque Louis Quinze, Enrichie de leurs Portraits et faits les plus Memorables, Composée de Soixante et cinq Planches en taille douce. Œuvre Posthume par n.de Fer. Dediée au Roy*, Paris: Jacques-François Benard [auch: Guillaume Danet], 1722, URL: <http://hdl.handle.net/2027/nnc1.0037127900>.

482 *Roy. Philippe III. dit le Hardy*, in: Fer 1722, Taf. 48, Seitenmaß: 240 × 190 mm.

483 Louis de Boullogne le Jeune: *Philippe III le Hardy portant à Saint-Denis le corps de saint Louis*, Kreide und Weißhöhungen auf blauem Papier, Blattmaß: 320 × 255 mm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv.-Nr. 24842, Recto. Die Überarbeitungen am Mittelgrund und an der Stadtansicht mit der Abteikirche im Hintergrund gehen auf Sébastien Le Clerc zurück.

484 François-Anne David/Guillaume-Germain Guyot [ab Bd. 4: Sylvain Maréchal]: *Histoire de France, Représentée par Figures. Accompagnées de Discours, dédiée a Monsieur, Frère du Roi. Les Figures gravées d'après les plus célèbres Artistes, par M. David, Graveur ordinaire de la Chambre & du Cabinet de MONSIEUR [...]. Le Discours par M. l'Abbé Guyot, Prédicateur ordinaire du Roi [...]*, 5 Bde., Paris: François-Anne David, 1787–1796, URL: <https://hdl.handle.net/2027/nyp.33433071385490>. 102 der 140 narrativen Tafeln sind Ereignissen der Jahre 417 bis 1502 gewidmet.

485 François-Anne David: »Avant-Propos de l'Artiste«, in: ders./Guyot 1787–1796, Bd. 1, S. 1–4, hier S. 1.

486 François-Anne David nach Nicolas Lejeune: *Election de Pharamond. porté sur un Bouclier, par ses Soldats. en 417*, in: David/Guyot 1787–1796, Bd. 1, Taf. I, Rahmenmaß: 165 × 110 mm.

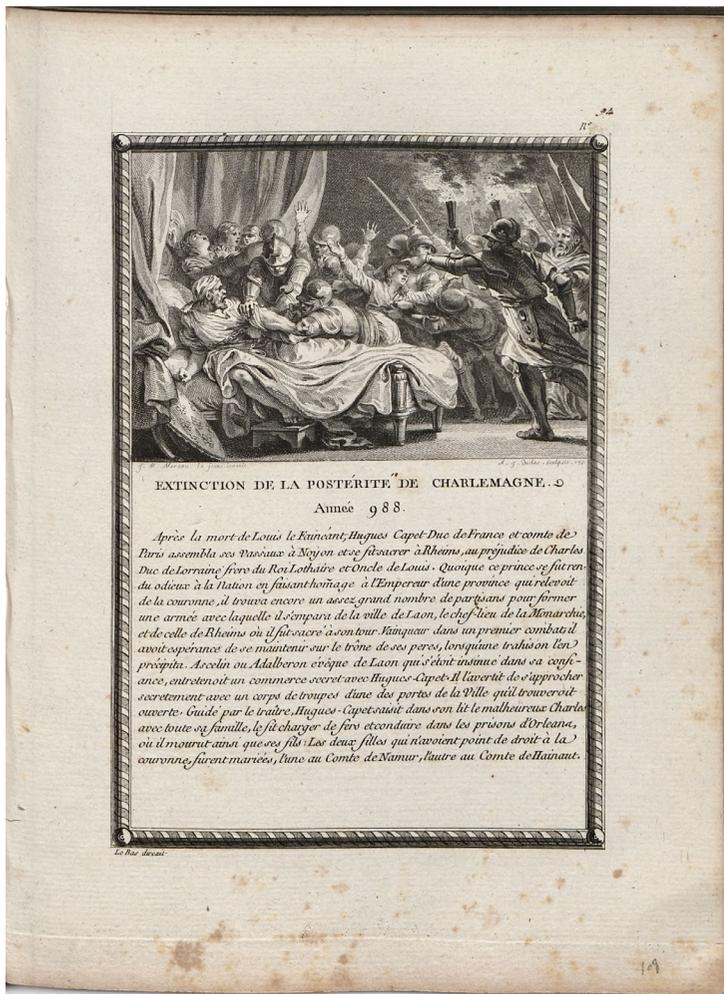


Abb. 81 Antoine-Jean Duclos nach Jean-Michel Moreau le Jeune, *Extinction de la postérité de Charlemagne. Année 988*, in: Jean-Michel Moreau/Jean-Jacques Garnier, *Figures de l'Histoire de France*, 1785–1790, Taf. 94

aufwendig wie symbolträchtig gerahmten Historien statt dessen in eine fortlaufende historiographische Darstellung einzubetten, die dort, wo der Text auf die im Bild gezeigten Ereignisse zu sprechen kommt, typographisch hervorgehoben wird. Auf diese Weise brachte David die spezifischen Möglichkeiten beider Medien uneingeschränkt und komplementär zur Geltung: Während der Text nicht als punktueller Bildkommentar, sondern als Erzählung eigenen Rechts und diskursiver Kontinuität in Erscheinung tritt, konzentrieren sich die Tafeln ganz auf die Repräsentation von Geschichte mit ikonischen Mitteln.⁴⁸⁷

⁴⁸⁷ David 1787, S. 2: »Il appartient à l'Écrivain de développer ce que le Burin ne peut & ne doit pas rendre dans l'ensemble des faits, liés par leurs causes morales; & de les présenter dans une

Abb. 82 *ROY.*
PHILIPPE III. dit le
Hardy, in: Nicolas
 de Fer, *Histoire des*
Rois de France, 1722,
 Taf. 48



Konnte sich das druckgraphische Historienbild vom Mittelalter schon bei Gabriel Daniel oder François Hénault trotz seiner untergeordneten Funktion als Kapitel- und Schlussvignette nicht dauerhaft behaupten, so war auch den eigenwertigen Bildfolgen eines Le Bas, Moreau und David kein traditionsbildender Erfolg beschieden, denn

marche rapide; c'est de l'union de ces deux genres qu'il résultera une forte de Drame Historique, où le grand effet de l'Art doit se concerter avec le pouvoir de l'Éloquence.« Ebd., S. 4: »Quant au texte, il sera tel que sans longueur il offrira les détails nécessaires qui rapprochent entr'eux les Tableaux & formera de cette Galerie un tout qui flatte & qui instruit. [...] En un mot il présentera au lecteur une Histoire complete & suivie [...] qui le ne rebute pas par la vue triste de ces squelettes de sommaires que nous voyons au dessous de quelque Gravures de quelques Collections Historiques [...].«



Abb. 83 François-Anne David nach Nicolas Lejeune, *Election de Pharamond. en 417*, in: François-Anne David/Guillaume-Germain Guyot, *Histoire de France, Représentée par Figures*, 1787–1796, Bd. 1, Taf. I

von den *galeries de tableaux* des späten 18. Jahrhunderts führt kein editionsgeschichtlich stringenter Weg zu den mediävistischen Publikationen der »école narrative« in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts. Das namentlich bei Prosper de Barante und Augustin Thierry offenkundige Bestreben, Vergangenheit auch im Medium des Historienbildes sinnfällig werden zu lassen, rührt nicht von den eingespielten Praktiken des historiographischen Bildgebrauchs der Mittelalterforschung her. Vielmehr speist es sich aus einer in ihrem Epochenbezug abweichenden Quelle: Wirkmächtige Anstöße zu einer gesteigerten Sichtbarkeit auch der älteren Geschichte sind von den editorischen Umbrüchen ausgegangen, die zeitgeschichtliche Publikationen zur

Revolution und zum Kaiserreich ins Werk gesetzt haben. Nirgendwo sonst erlebte das historische Ereignisbild in der Druckgraphik und Buchillustration einen derart steilen Aufstieg, denn nicht allein die das Tagesgeschehen zeitnah begleitende und deutende Bildpropaganda,⁴⁸⁸ sondern ebensowohl die später einsetzende Geschichtsschreibung⁴⁸⁹ bediente sich in nie dagewesenem Umfang der Bilderzählungen des historischen Genres und der Historienmalerei.

488 Zu den Bilddiskursen der Revolutionszeit s. Michel Vovelle: *La Révolution française. Images et récits, 1789–1799*, 5 Bde., Paris 1986; ders. (Hg.): *Les images de la Révolution française*, Paris 1988; ders. (Hg.): *L'image de la Révolution française*, 4 Bde., Oxford/Paris u. a. 1989; Klaus Herding/Rolf Reichardt: *Die Bildpublizistik der Französischen Revolution*, Frankfurt a. M. 1989; Robert Darnton/Daniel Roche (Hg.): *Revolution in Print. The Press in France 1775–1800*, Berkeley/Los Angeles u. a. 1989; Christoph Danelzik-Brüggemann/Rolf Reichardt (Hg.): *Bildgedächtnis eines welthistorischen Ereignisses. Die »Tableaux historiques de la Révolution française«*, Göttingen 2001; Philippe Bordes/Claudette Hould u. a. (Hg.): *La Révolution par la gravure. Les »Tableaux historiques de la Révolution française«, une entreprise éditoriale d'information et sa diffusion en Europe (1791–1817)*, Paris 2002; Rolf Reichardt/Hubertus Kohle: *Visualizing the Revolution*, London 2008; Rolf Reichardt: *L'imagerie révolutionnaire de la Bastille*, Paris 2009; ders.: *Lexikon der Revolutions-Ikonographie in der europäischen Druckgraphik (1789–1889)*, 3 Bde., Münster 2017. – Eine ebenso umfängliche wie zeitnahe visuelle Affirmation der napoleonischen Ära schuf François-Anne David: *Histoire de France sous l'Empire de Napoléon le Grand, représentée en figures, gravées par DAVID [...] accompagnées d'un précis historique; présentée à Sa Majesté l'Empereur et Roi, et publiée sous la protection du gouvernement*, 6 Bde., Paris: François-Anne David, 1809–1813; überwiegend den revolutionären und napoleonischen Kriegen gewidmet ist F. Ternisien d'Haudricourt: *Fastes De la Nation Française Et des Puissances alliées, Ou Tableaux pittoresques gravés par d'habiles Artistes, accompagnés d'un Texte explicatif, Et destinés à perpétuer la mémoire des Hauts faits militaires, des Traits de vertus civiques, ainsi que des Exploits des Membres de la Légion d'Honneur*, 2 Bde., Paris: F. Ternisien d'Haudricourt, [in 17 Lfgn. 1804–1813] 1807. – Allgemein zur Rolle des Historienbildes im Kontext der imperialen Kunstpolitik und Bildpropaganda s. Christopher Prendergast: *Napoleon and History Painting. Antoine-Jean Gros »La Bataille d'Eylau«*, Oxford 1997; Werner Telesko: *Napoleon Bonaparte. Der »moderne Held« und die bildende Kunst 1799–1815*, Wien/Köln u. a. 1998, bes. S. 217–225; David O'Brien: *After the Revolution. Antoine-Jean Gros, Painting and Propaganda Under Napoleon*, University Park 2006; Claudia Hattendorff: *Napoleon I. und die Bilder*, Petersberg 2012, S. 103–219; Jean-Michel Leniaud: *Napoléon et les arts*, Paris 2012; speziell zum Nachleben auch Viola Düwert: *Geschichte als Bildgeschichte? Napoleon und Friedrich der Große in der Buchillustration um 1840*, Weimar 1997, bes. S. 31–126; Barbara Ann Day-Hickman: *Napoleonic Art. Nationalism and the Spirit of Rebellion in France (1815–1848)*, Newark 1999; Frédéric Lacaille/Marie-Lys Marguerite (Hg.): *Napoléon. Images de la légende*, Paris 2017.

489 Im Hinblick auf die »école narrative« ist daran zu erinnern, dass die unter der Julimonarchie vehement einsetzende Illustration von Hauptwerken der bürgerlich-liberalen Revolutionshistoriographie aus den zwanziger Jahren den betreffenden Ausgaben der *Histoire des Ducs de Bourgogne* Barantes oder Thierrys *Histoire de la Conquête de l'Angleterre* unmittelbar vorausgegangen war; s. etwa Adolphe Thiers: *Histoire de la Révolution française* [zuerst 1823–1827], *Quatrième Édition*, 10 Bde., Paris: Lecointe, 1834; François-Auguste Mignet: *Histoire de la Révolution française, depuis 1789 jusqu'en 1814* [zuerst 1824], *Sixième Édition*, 2 Bde., Paris: Firmin Didot frères, Duféy et Vézard, 1836; *Musée de la Révolution. Histoire chronologique de la Révolution française*,

Diese Bildwelten der jüngsten Vergangenheit schufen in zweifacher Hinsicht neue, auch auf die Illustration der mediävistischen Geschichtsschreibung einwirkende Standards, denn sie räumten dem Ereignisbild nicht nur einen herausragenden Stellenwert unter den Medien historischer Vergegenwärtigung ein, sondern veränderten zugleich die Erscheinungsweise seiner Bildgegenstände. Unter den spezifischen Bedingungen der zeitgeschichtlichen Ereignisschilderung sahen sich die Historien mit dem Anspruch gesteigerter Authentizität konfrontiert und mussten sich am Prüfstein der Augenzeugenschaft messen lassen. Die historische Treue der Schauplätze, des Dekors und der Requisiten galt nicht länger als ein von der überzeitlichen Heroisierung und Idealisierung der *exempla virtutis* ablenkendes Manko, sondern wurde als unverzichtbares Merkmal der zu neuer Bildwürdigkeit drängenden zeitgenössischen Ereignisse eingefordert.⁴⁹⁰ Ebendiese Kriterien aber hatten zur Folge, dass auch im Historienbild vom Mittelalter das beschreibende Moment an historischer Genauigkeit gewann⁴⁹¹ und mit dem noch bei Le Bas, Moreau oder David übermächtigen Herkommen gebrochen wurde, mittelalterliche Sujets bald radikal antikisierend, bald diffus renaissancistisch darzustellen und nur die gotisierende Architekturstaffage als gleichsam universelle Chiffre des Mittelalterlichen schlechthin gelten zu lassen.

Zwischen dem Erscheinungsbild der narrativen Imaginationen und dem der materiellen Überlieferung setzte ein Prozess fortschreitender Annäherung ein, weil die Forderung nach historischer Treue, die unter den Vorzeichen des Gegenwartsbezuges laut geworden war, auch die auf das Mittelalter bezogenen Medien der Vergegenwärtigung erreichte und der Begegnung mit authentischen Objekten ein größeres epistemisches Gewicht verlieh. Die durch Alexandre Lenoirs *Musée des Monuments français* oder die Sammlung Alexandre Du Sommerards beförderte Kenntnis materieller Relikte prägte den Erfahrungshorizont des Historikers wie die

*collection de sujets dessinés par Raffet, et gravés sur acier par Frilley, destinée à servir de complément et d'illustration à toutes les Histoires de la Révolution (Thiers, Montgaillard, Mignet, Lacretelle, etc.), Paris: Perrotin, 1834. – Madeleine Reberrioux: »L'illustration des Histoires de la Révolution française au XIX^e siècle: esquisse d'une problématique«, in: Stéphane Michaud/Jean-Yves Mollier u. a. (Hg.): *Usages de l'image au XIX^e siècle*, Paris 1992, S. 14–23; Erich Pelzer: »Adolphe Thiers und François Mignet – Die Bourgeoisie entdeckt ihre revolutionären Wurzeln«, in: ders. (Hg.): *Revolution und Klio. Die Hauptwerke zur Französischen Revolution*, Göttingen 2004, S. 37–61.*

490 Exemplarisch zu diesem Umbruch Stefan Germer: »On marche dans ce tableau. Zur Konstituierung des ›Realistischen‹ in den napoleonischen Darstellungen von Jacques-Louis David«, in: Gudrun Gersmann/Hubertus Kohle (Hg.): *Frankreich 1800*, Stuttgart 1990, S. 81–103; Dorothee Entrup: *Adolph Menzels Illustrationen zu Franz Kuglers »Geschichte Friedrichs des Großen«*, Weimar 1995; Werner Busch: *Adolph Menzel. Auf der Suche nach der Wirklichkeit*, München 2015, S. 60–85.

491 Zur allmählichen Durchsetzung dieser Kriterien auch in historischer Perspektive s. die oben in Anm. 270, aufgeführte Literatur.

Erwartungshaltung seines Publikums, indem sie dem einen die nicht textgebundenen Materialschichten der mittelalterlichen Nationalgeschichte zu Bewusstsein brachte und den Blick des anderen für die sichtbare Gegenwart dieser Vergangenheit schärfte – weshalb die neuartigen Seherfahrungen im Museum auch als Vorbereitung auf die Lektüre Barantes oder Thierrys verstanden wurden.⁴⁹²

Diesen veränderten Sicht- und Verständnisweisen trugen die Bücher zweifach Rechnung: Während die Ereignis- und Genrebilder, mit denen die Werke der »école narrative« seit den späten dreißiger Jahren ausgestattet wurden, bei der Schilderung von Schauplätzen, Dekor und Requisiten historische Angemessenheit und Plausibilität anstrebten, zielte die Objekterfassung auf eine visuelle Beglaubigung der Geschichtserzählung, indem sie den Text zum »musée imaginaire« erweiterte und den Schriftquellen »pièces justificatives« der materiellen Überlieferung bildlich zur Seite stellte. Darin nahm jene charakteristische Verquickung von Dokumentation und Imagination, mimetischer Repräsentation und fiktionaler Narration Gestalt an, die noch bei Madame de Witt im ausgehenden 19. Jahrhundert das ikonische Erscheinungsbild der Bücher bestimmen sollte.

Überlieferungswege und Bildwanderungen

Den Weg der parallelen Visualisierung erhaltener Objekte und überlieferter Ereignisse, den Barante und Thierry der mediävistischen Historiographie geebnet hatten, schlugen alsbald auch Werke zur allgemeinen Geschichte Frankreichs ein. So erschien 1840 die zweibändige *Histoire de France* von Théodose Burette mit einem Abbildungsapparat, der nicht weniger als 500 Illustrationen aufbietet, von denen 80 als Tafeln gedruckt und die übrigen dem Fließtext eingestellt wurden.⁴⁹³ Zwar bringen die unter der Leitung von Victor-Joseph Chevin überwiegend nach den Vorlagen Jules Davids angefertigten Holzstiche vor allem historische Genre- und Ereignisbilder zur Anschauung, doch behauptet sich daneben die Objektrepräsentation als

492 Charles-Clément Le Cœur: »Considérations sur les musées de province«, in: *Catalogue de Musée de la ville de Pau*, Pau: Musée, 1871, S. 3–28, hier S. 20: »Je n'ai jamais compris l'histoire enseignée d'une manière plus saisissante. Comme cela développait en nous le désir d'apprendre, comme c'était une bonne préparation à la lecture des Augustin Thierry, des de Barante et de cette pléiade d'historiens distingués qui peu après devaient apporter la lumière sur les parties restées obscures de notre histoire.«

493 Théodose Burette: *Histoire de France, depuis l'établissement des Francs dans la Gaule jusqu'en 1830. Enrichie de 500 dessins par Jules David, gravés par V. Chevin* [zuerst 1840], *Deuxième édition*, 2 Bde., Paris: Benoist, P.-C. Lehubry, 1842. – Zu diesem Werk s. Beth S. Wright: »That Other Historian, the Illustrator: Voices and Vignettes in Mid-Nineteenth Century France«, in: *Oxford Art Journal* 23 (2000), S. 113–136.

ein Mittel der Vergegenwärtigung signifikanter, weil vom Wirken der Könige zeugender Bauten – etwa der Burg von Montlhéry, die Ludwig VI. mit Ausnahme ihres Donjons hatte schleifen lassen, der unter Ludwig IX. errichteten Sainte-Chapelle des *Palais de la Cité* oder der auf Geheiß Karls V. erbauten Bastille.⁴⁹⁴

Wie im *Atlas* zu Barantes *Histoire des Ducs de Bourgogne*, so gehen auch hier zahlreiche Porträts eine mehr oder minder enge Verbindung mit dem auf zeitgenössischen Monumenten fußenden Bildgedächtnis ein: Dasjenige Johanns II. rührt von der Tafel des 14. Jahrhunderts im Louvre her (Abb. 73),⁴⁹⁵ das seines Sohnes und Nachfolgers Karl V. von einer im Original verlorenen Miniatur der Jahre 1373–1376, aus deren Kopie in der Sammlung Gaignières schon Bernard de Montfaucon das Brustbild des Königs für seine *Monumens de la Monarchie française* freistellen ließ.⁴⁹⁶ Das Bildnis des *connétable de France* unter Karl V., Bertrand Du Guesclin (Abb. 84), verwandelt die gegen 1397 geschaffene Liegefigur des Grabmals in Saint-Denis (Abb. 85) unter weitgehender Beibehaltung der Kostümdetails in ein szenisch arrangiertes Feldherrenporträt.⁴⁹⁷ Die Darstellung der Isabeau de Bavière bezieht sich wiederum auf eine nach Gaignières' Vorlage gestochene Tafel bei Montfaucon, der bereits Achille Devéria sein Schulterstück der Königin für den *Atlas* zu Barante entlehnt hat.⁴⁹⁸

494 Burette [1840] 1842, Bd. 1, Tafeln vor S. 233, nach S. 304 und vor S. 431.

495 Burette [1840] 1842, Bd. 1, S. 380. – Zum Bildnis im Louvre s. oben Anm. 432.

496 Burette [1840] 1842, Bd. 1, S. 442. – Das 1373–1376 im Auftrag Herzog Ludwigs II. von Bourbon angelegte Verzeichnis der *Hommages du comté de Clermont-en-Beauvaisis* wurde gegen Ende des 17. Jahrhunderts für Roger de Gaignières vollständig kopiert (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 20082). Die heute in dieser Abschrift fehlende Miniatur des herzoglichen Homagiums an den König überliefert die Sammlung Gaignières in einer weiteren Kopie: Paris, Bibliothèque nationale de France, Est. Rés. Oa 12, fol. 8^r. Zur Abschrift s. Michel Popoff: *Armorial du »Dénombrement de la comté de Clermont en Beauvaisis«, 1373–1376*. *BnF ms. Fr. 20082*, Paris 1998; zu den Miniaturen Charles Sterling: *La peinture médiévale à Paris 1300–1500*, 2 Bde., Paris 1987/1990, hier Bd. 1, S. 209–217; speziell zur Huldigungsszene zuletzt Perkinson 2009, S. 249–253. – Das Schulterstück der Königin bei Montfaucon 1729–1733, Bd. 3, Taf. XII, Nr. 2.

497 A. Castan nach Jules David: *Duguesclin*, in: Burette [1840] 1842, Bd. 1, Taf. vor S. 417, Seitenmaß: 255 × 168 mm. Thomas Privé und Robert Loisel: *Gisant des Bertrand Du Guesclin*, um 1389–1397, Marmor, Saint-Denis, ehem. Abteikirche. – Zum Grabmal jüngst Ulrike Heinrich-Schreiber: *Vincennes und die höfische Skulptur. Die Bildhauerkunst in Paris 1360–1420*, Berlin 1997, S. 209 f.; Prochno 2002, S. 173 f.; Eva Leistenschneider: *Die französische Königsgrablege Saint-Denis. Strategien monarchischer Repräsentation 1223–1461*, Weimar 2008, S. 212–217 und 220–230.

498 Victor-Joseph Chevin nach Jules David: *La reine Isabeau de Bavière, femme de Charles VI*, in: Burette [1840] 1842, Bd. 1, Taf. vor S. 489. – Montfaucon 1729–1733, Bd. 3, Taf. XXV (nach Gaignières: Paris, Bibliothèque nationale de France, Est. Rés. Oa 13, fol. 6). Derly nach Achille Devéria: *Isabeau de Bavière*, in: Barante 1824–1826, *Atlas*, nicht gezählte Tafel der vierten Lieferung.

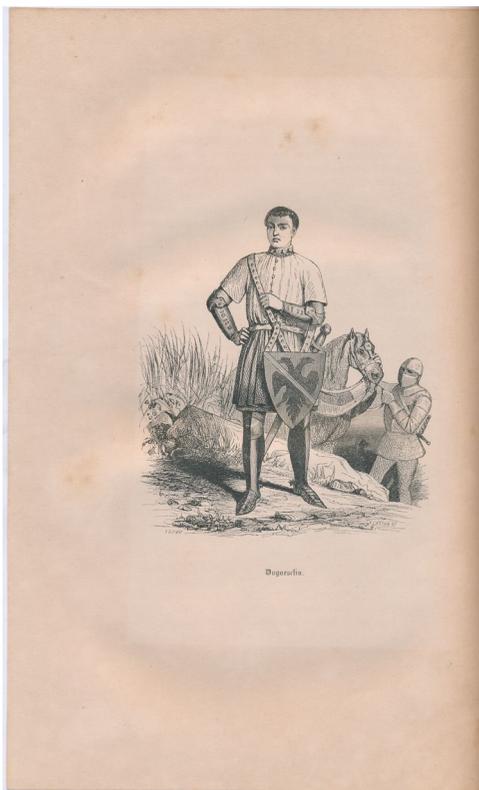


Abb. 84 A. Castan nach Jules David, *Duguesclin*, in: Théodose Burette, *Histoire de France*, 21842, Bd. 1, Taf. vor S. 417



Abb. 85 Thomas Privé und Robert Loisel, *Gisant des Bertrand Du Guesclin*, Marmor, 1389–1397. Saint-Denis, ehem. Abteikirche

In der Regel stehen diese Illustrationen je für sich in einem komplementären Zusammenhang mit dem Text und den darin erwähnten Personen oder Ereignissen, doch treten sie zuweilen auch untereinander in Beziehung und formen eine thematisch homogene Bilderstrecke. Im Abschnitt über die Herrschaft Philipps IV. (1285–1314) wird der geistliche Ritterorden der Templer zunächst in seiner Erscheinung wie in seinem Wirken durch eine Darstellung präsentiert, die Merkmale des Kostümbildes und solche des historischen Genres auf sich vereint (Abb. 86), sodann der auf Befehl Napoléons I. geschleifte Vierturmdonjon am Pariser Hauptsitz des Ordens vor Augen geführt (Abb. 87) und schließlich mit der Verbrennung des Großmeisters Jacques de Molay der Höhepunkt des Häresieprozesses geschildert, den Philipp IV. aus machtpolitischen Gründen gegen die Templer angestrengt hatte (Abb. 88).⁴⁹⁹

⁴⁹⁹ Victor-Joseph Chevin nach Jules David: *L'Ordre du Temple*, Félix Wiesener nach dems.: *Le Temple*, und Victor-Joseph Chevin nach dems.: *Exécution de Jacques Molay, grand-maître des*

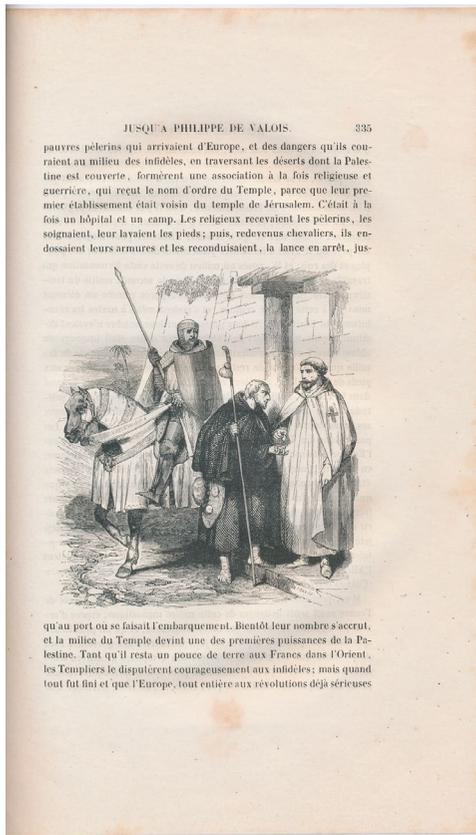


Abb. 86 Victor-Joseph Chevin nach Jules David, *L'Ordre du Temple*, in: Théodose Burette, *Histoire de France*, 21842, Bd. 1, S. 335

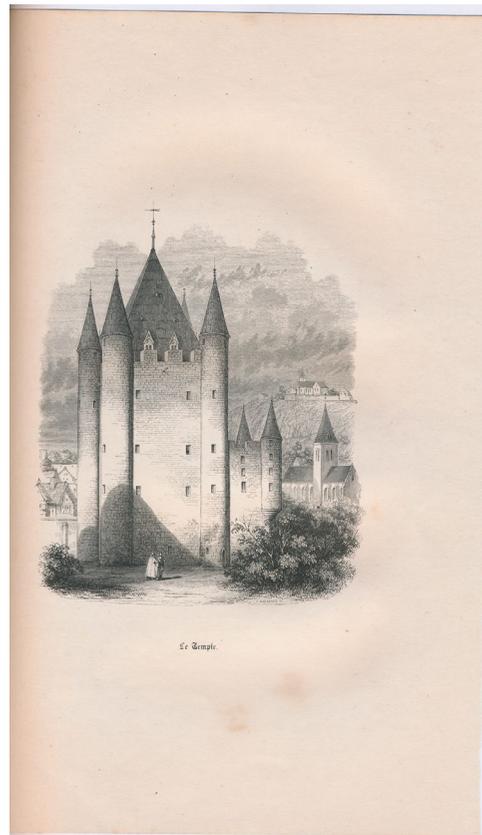


Abb. 87 Félix Wiesener nach Jules David, *Le Temple*, in: Théodose Burette, *Histoire de France*, 21842, Bd. 1, Taf. nach S. 336

So deutlich aus diesen Bildern auch das Bemühen um eine authentische Vergegenwärtigung der Vergangenheit, um eine minutiöse Veranschaulichung ihrer Zeit- und Ortseigentümlichkeiten spricht, verrät etwa die vignettenartig verdichtete Hinrichtungsszene, dass namentlich im Fall der Gewandung doch eine Zeitverschiebung um wenigstens ein Jahrhundert stattgefunden hat, denn die dargestellten Harnischformen, *pourpoints*, *peliçons* und *chaperons* gehören nicht dem frühen 14., sondern dem beginnenden 15. Jahrhundert an. Ebendieser kostümgeschichtlichen Zeitstellung zeigt sich beispielsweise auch schon das 1821 im Auftrag des Grafen

Templiers, in: Burette [1840] 1842, Bd. 1, S. 335, Taf. nach S. 336 und Taf. vor S. 339, Seitenmaß: 255 × 168 mm.

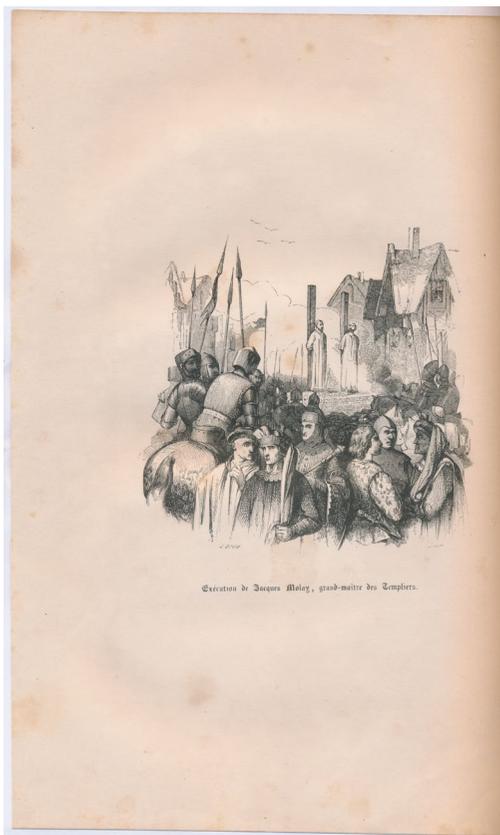


Abb. 88 Victor-Joseph Chevin nach Jules David, *Exécution de Jacques Molay, grand-maitre des Templiers*, in: Théodose Burette, *Histoire de France*, 21842, Bd. 1, Taf. vor S. 339

Amédée-David de Pastoret entstandene Gemälde *L'Entrée du Dauphin, futur Charles V, à Paris en 1358* von Ingres verpflichtet – ungeachtet der darin erzählten Zeit.⁵⁰⁰

Solche Befunde geben exemplarisch zu erkennen, wie stark der Blick auf die Vergangenheit von der durch Reproduktionen vermittelten Sichtbarkeit gefesselt und geleitet wurde. Wer sich zu Anfang des 19. Jahrhunderts ein detailliertes, auch die Sachkultur umfassendes Bild von der Ereignisgeschichte des 14. Jahrhunderts machen wollte, sah sich zuallererst auf die Buchmalerei des 15. Jahrhun-

derts verwiesen, denn dort nimmt das beschreibende Moment ungleich breiteren Raum ein als in thematisch verwandten Miniaturen des betreffenden Jahrhunderts

⁵⁰⁰ Jean-Auguste-Dominique Ingres: *L'Entrée du Dauphin, futur Charles V, à Paris en 1358*, 1821, Öl auf Leinwand, 40 × 47 cm, Hartford, The Wadsworth Atheneum Museum of Art, Inv.-Nr. 1959.35. – Der *Salon de 1822* verzeichnet das Tafelbild unter dem explizierenden Titel *Charles V, alors régent du royaume, rentre à Paris après l'expulsion du duc de Bourgogne, et reçoit le prévôt et les échevins de Paris que Jean Pastoret et Jean Maillard lui présentent (Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivans, exposés au Musée Royal des Arts, le 24 avril 1822*, Paris: C. Ballard, 1822, S. 81, Nr. 719). Die zentrale Gruppe aus Ross und Reiter hat Ingres einer bei Montfaucon »d'après les portefeuilles de M. de Gagnieres« (Paris, Bibliothèque nationale de France, Est. Rés. Oa 14, fol. 9^r) reproduzierten Miniatur entlehnt, die dort fälschlich als *Entrée de Charles VII dans Paris* identifiziert wird (Montfaucon 1729–1733, Bd. 3, Taf. XXXIX). Sie entstammt einer um 1503 unter der Leitung und Beteiligung von Jean Pichore illuminierten Handschrift der *Chroniques* des Enguerrand de Monstrelet, die der Erzbischof von Rouen, Kardinal Georges d'Amboise, beauftragt hatte, und zeigt die *entrée* Herzog Philipps des Guten von Burgund in Paris anno 1461 (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2678–2679, hier ms. fr. 2679, fol. 413^r); zur Handschrift s. Caroline Zöhl: *Jean Pichore. Buchmaler, Graphiker und Verleger in Paris um 1500*, Turnhout 2004, bes. S. 19 ff.

selbst.⁵⁰¹ Ihr vor allem galt daher das Interesse einer Geschichtsforschung, die ihre Bildquellen auch im Medium der Reproduktion zugänglich gemacht hat. Schon Bernard de Montfaucon hatte sich, um dem herrscherlichen Handeln der Jahre 1325 bis 1389 größere Anschaulichkeit zu verleihen, mehrfach auf die um 1470–1475 entstandene Froissart-Handschrift des Lodewijk van Gruuthuse bezogen (Abb. 66) und dabei in Kauf genommen, dass die im Text des Chronisten erzählte und die im Bild durch Gewandung, Rüstung oder Bewaffnung vergegenwärtigte Zeit auseinanderklaffen.⁵⁰²

Die stupende Detailhaltigkeit insbesondere von Miniaturen historischen Inhalts aus den sechziger und siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts bewog 1803–1805 auch Thomas Johnes dazu, seiner Übersetzung der zwischen 1370 und 1400 verfassten *Chroniques de France, d'Angleterre et des païs voisins* des Jean Froissart entsprechende Zeugnisse beizugeben.⁵⁰³ 59 von John Harris radierte Aquatinta-Tafeln sollten dem Leser Einblick in die Bildwelten der in London und Paris verwahrten Codices der *Chroniques* gewähren, wofür mitunter freilich auch ältere Reproduktionen kopiert wurden. So greift *Queen Isabel of Bavaria's Entry into Paris* (Abb. 89)⁵⁰⁴ offenkundig auf Montfaucons *Monumens* zurück (Abb. 90),⁵⁰⁵ denn dort hatte der Stecher

501 Vgl. beispielsweise die Handschriften der *Grandes Chroniques de France*; zu diesen s. oben Anm. 459.

502 Zur Handschrift (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2643–2646) s. oben Anm. 421; ihre Miniaturen dienten als Vorlage für Montfaucon 1729–1733, Bd. 2, Taf. XLII (ms. fr. 2643, fol. 1^r), XLV (ms. fr. 2643, fol. 87^r), XLVI (ms. fr. 2643, fol. 118^r), LIII (ms. fr. 2643, fol. 197^v), LIV (ms. fr. 2643, fol. 207^r), Bd. 3, Taf. II (ms. fr. 2643, fol. 284^v), XXI (ms. fr. 2644, fol. 256^r), XXII (ms. fr. 2644, fol. 265^r); die Tafeln XXIII und XXIV greifen entgegen den Angaben Montfaucons auf eine andere, etwa ein bis zwei Jahrzehnte ältere Froissart-Handschrift Brügger Provenienz zurück (ms. fr. 2648, fol. 1^r; zu diesem Codex s. Le Guay 1998, S. 41 und 191 f.). Montfaucon datiert ms. fr. 2643–2646 aus paläographischen Gründen in das frühe 15. Jahrhundert (Bd. 3, S. 104: »[...] ce beau Manuscrit de Froissart, écrit au commencement du quinzième siecle, comme il paroît par le caractere.«) und betont, dass die darin gezeigten Kostüme vom frühen 14. bis zum späten 15. Jahrhundert in Gebrauch gestanden hätten (Bd. 2, S. 233 und 256). Obgleich die Codices des Lodewijk van Gruuthuse ein ausgesprochen konservatives Bild höfischer Mode vermitteln, sind deren Erscheinungsformen jedoch kaum vor 1400 anzusetzen.

503 Thomas Johnes: *Sir John Froissart's Chronicles of England, France and the Adjoining Countries, From the Latter Part of the Reign of Edward II. to the Coronation of Henry IV. Newly translated From the best French Editions, with Variations and Additions from many celebrated Manuscripts*, 4 Bde., Hafod: The Hafod Press, James Henderson, 1803–1805; als Supplement erschien 1810 ebd. mit einem Frontispiz ders.: *Memoirs of the Life of Sir John Froissart: To which is added, some Account of the Manuscript of his Chronicle in the Elizabethian Library at Breslau, and a Complete Index*.

504 John Harris: *QUEEN ISABEL of BAVARIA'S Entry into PARIS*, in: Johnes 1803–1805, Taf. 38 (Bd. IV nach S. 74), Seitenmaß: 295 × 240 mm.

505 *Entrée de la Reine Isabeau de Baviere a Paris*, in: Montfaucon 1729–1733, Bd. 3, Taf. XXIII, Seitenmaß: 395 × 255 mm. – Dem anglophonen Publikum war diese Tafel auch in einer Auswahlgabe der *Monumens* zugänglich, für die man die lediglich in der Nummerierung überarbeitete Originalplatte als Taf. CXXI zweiterverwendet hat: *A Collection of Regal and Ecclesiastical Antiquities of France, in upwards of Three Hundred large Folio Copper Plates [...]. First collected*

nach den Vorgaben einer gouachierten Federzeichnung der Sammlung Gaignières (Abb. 91)⁵⁰⁶ den gedrungenen Bildstreifen des mittelalterlichen Originals (Abb. 92)⁵⁰⁷ bereits in ein klassisch tiefgestaffeltes Hochformat überführt, indem er durch einen mit Repoussormotiven versehenen Vordergrund räumliche Distanz zur Szene des Einzugs schuf und außerdem im Hintergrund die zinnenbewehrte Stadtbefestigung und einen Landschaftsprospekt ergänzte. Erst eine 1885 in den *Chroniqueurs de l'Histoire de France* der Madame de Witt publizierte Chromolithographie (Abb. 93) wahrt die Bild- und Motivgestalt des Originals, verändert nun jedoch den bei Montfaucon und Johnes stets gänzlich unterschlagenen *mise en page*-Kontext der Miniatur.⁵⁰⁸

Maßgeblichen Anteil an der visuellen Vormachtstellung des 15. Jahrhunderts und damit an jener Zeitverschiebung, die Ereignisbildern wie den Illustrationen zu Théodose Burettes *Histoire de France* eigentümlich ist, hatte neben der früh einsetzenden Erschließung der Text- und Bildüberlieferung historiographischer Werke auch das unter der Julimonarchie stärker denn je erwachende Interesse an der spätmittelalterlichen Hofkultur, ihren Bibliotheken und illuminierten Codices. So fanden mit den rasch aufeinanderfolgenden Publikationen eines Jacques-Joseph Champollion-Figeac,⁵⁰⁹ Joseph Barrois,⁵¹⁰ Georges Adrien Crapelet⁵¹¹ oder Auguste

and publish'd in FRANCE, By that learned Antiquary BERNARD de MONTFAUCON, and Now printed with an Historical EXPLANATION of the several PLATES in English, 2 Bde., London: W. Innys, J. and P. Knapton, R. Manby, H. S. Cox, 1750.

- 506 Louis Boudan: *Entree d'isabel de baviere Reine de France dans la Ville de Paris le 20.^e Aoust 1389. Pris de l'histoire manuscrite de Froissart*, um 1690–1710, Gouache, in: Paris, Bibliothèque nationale de France, Est. Rés. Oa 13, fol. 4^r, Seitenmaß: 475 × 320 mm.
- 507 Reproduziert wurde der untere Bildstreifen der zweiregistrigen Eingangsminiatur zum vierten Buch der *Chroniques* in: Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2648, fol. 1^r, Maß des Bildstreifens ohne Leistenrahmen: 80 × 180 mm. Das obere Register wurde für Montfaucons Taf. XXIV (*Joutes a l'entrée de la Reine Jsabeau de Baviere a Paris*, nach Gaignières Oa 13, fol. 5^r) in gleicher Weise transformiert und ebenfalls von John Harris kopiert: *Tournament in honour of ISABEL of BAVARIA*, in: Johnes 1803–1805, Taf. 40 (Bd. IV vor S. 85).
- 508 Edouard-Jean Dambourgez nach Eugène Ronjat: *Fêtes et tournoi en l'honneur d'Isabeau de Bavière*, in: Witt 1883–1886, Bd. 3, Taf. nach S. 286, Seitenmaß: 270 × 185 mm. – Zur Überformung der *mise en page* in den Editionen der Henriette de Witt s. unten den Abschnitt »Die Argumentation der Bilder«.
- 509 Jacques-Joseph Champollion-Figeac/Léon-Jean-Joseph Dubois: *Les Tournois du Roi René, d'après le manuscrit et les dessins originaux de la Bibliothèque Royale*, Paris: Charles Motte, Ambroise Firmin Didot, Léon-Jean-Joseph Dubois, 1826.
- 510 Jean-Baptiste-Joseph Barrois: *Bibliothèque protypographique, ou Librairies des fils du Roi Jean, Charles V, Jean de Berri, Philippe de Bourgogne et les siens*, Paris: Treuttel et Würtz, 1830; ders.: *Le Livre du très chevalereux Comte d'Artois et de sa femme, fille au Comte de Boulogne. Publié d'après les manuscrits et pour la première fois*, Paris: Techener, 1837.
- 511 Georges Adrien Crapelet: *Les Demandes faites par le Roi Charles VI, touchant son état et le gouvernement de sa personne, avec les réponses de Pierre Salmon, son secrétaire et familier; publiées, avec des notes historiques, D'après les Manuscrits de la Bibliothèque du Roi*, Paris: Crapelet, 1833.

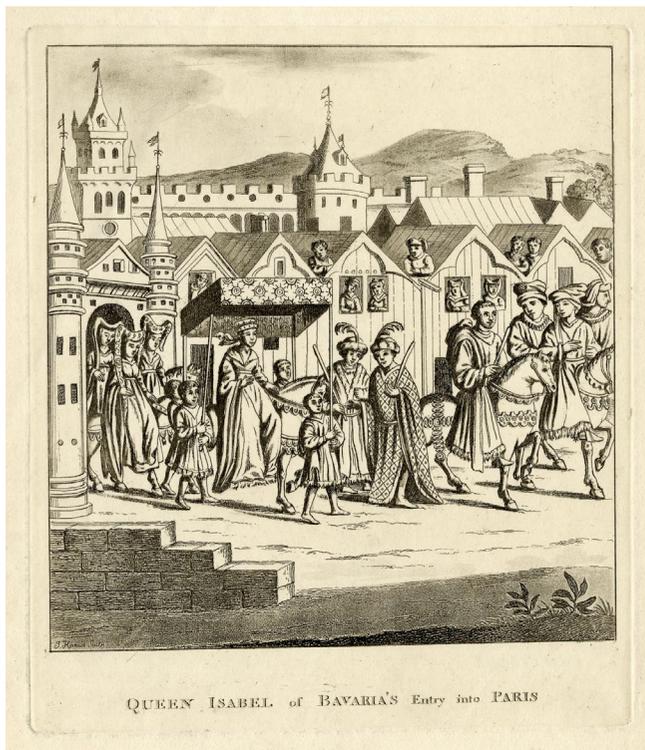


Abb. 89 John Harris,
QUEEN ISABEL of BAVARIA'S
Entry into PARIS, in:
 Thomas Johnes, *Sir John*
Froissart's Chronicles of
England, France and the
Adjoining Countries,
 1803–1805, Taf. 38

de Bastard d'Estang⁵¹² vermehrt Buchseiten und Miniaturen des 15. Jahrhunderts den Weg in die Öffentlichkeit.⁵¹³ Und mit den *Gages de Bataille* hatte Crapelet eine Ordonnanz Philipps IV. aus dem Jahr 1306 nach einer gegen 1458 entstandenen

512 Auguste de Bastard d'Estang: *Librairie de Jean de France, Duc de Berry, frère du Roi Charles V. Publiée en son entier pour la première fois, précédée de la vie de ce prince, illustrée de plus belles miniatures de ses manuscrits, accompagnée de notes bibliographiques, et suivie de recherches pour servir à l'histoire des arts du dessin au moyen âge*, Paris: Auguste de Bastard, 1834 [erschieden sind nur 24 Tafeln mit handkolorierten Federlithographien ohne Text]. – Zu den Reproduktionen und Publikationen des Comte de Bastard s. Léopold Delisle: *Les Collections de Bastard d'Estang à la Bibliothèque nationale*, Nogent-le-Rotrou 1885; Jocelyn Bouquillard: »Les Peintures et ornements des manuscrits du comte de Bastard«, in: *Bulletin du bibliophile* 1996, S. 109–150; dies.: »Les fac-similés d'enluminures à l'époque romantique«, in: *Nouvelles de l'estampe* 160/161 (1998), S. 6–17; dies.: »Les fac-similés lithographiés d'enluminures publiés sous la Monarchie de Juillet par le comte Auguste de Bastard«, in: Jacob 2021, S. 111–125.

513 Einen markanten Schwerpunkt auf Codices des 15. Jahrhunderts legen gleichwohl schon die 26 Tafeln zu dem Fragment gebliebenen Werk von Jean Joseph Rive: *Prospectus d'un ouvrage proposé par souscription* [d. i.: *Essai sur l'art de vérifier l'âge des miniatures peintes dans des manuscrits depuis le quatorzième jusqu'au dix-septième siècle inclusivement, de comparer leurs différents styles & degrés de beauté, & de déterminer une partie de la valeur des manuscrits qu'elles enrichissent*], Paris: François-Ambroise Didot l'aîné, 1782. – Zu Rive s. oben die in Anm. 314 genannten Arbeiten von Worm und Foglie/Manzari.

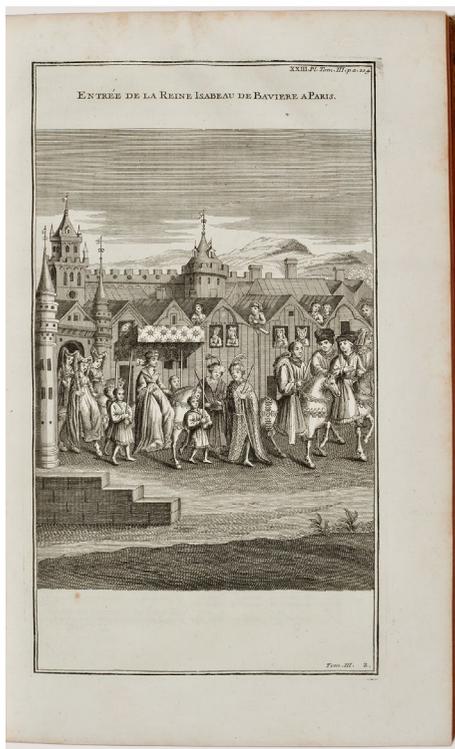


Abb. 90 *Entrée de la Reine Isabeau de Baviere a Paris*, in: Bernard de Montfaucon, *Les Monumens de la Monarchie française*, 1729–1733, Bd. 3, Taf. XXIII



Abb. 91 Louis Boudan, *ENTRÉE D'ISABEL DE BAVIERE*, Gouache auf Pergament, um 1690–1710. Paris, BnF, Est. Rés. Oa 13, fol. 4^r

Handschrift veröffentlicht,⁵¹⁴ deren Miniaturen ebenjene Erscheinungsformen der Gewandung und Rüstung vor Augen führen, in denen Jules David der Geschichte dieses Königs Gestalt verliehen hat.

Zur Wirkmacht der sekundären Überlieferung von Artefakten im Bild trug freilich auch der Umstand bei, dass Repräsentationen vielfach an die Stelle verlorener Objekte getreten und in den Rang von Primärquellen aufgestiegen sind. So ist die

⁵¹⁴ Georges Adrien Crapelet: *Cérémonies des Gages de Bataille selon les Constitutions du bon Roi Philippe de France, Représentées en Onze Figures; [...] publiées D'après le Manuscrit de la Bibliothèque du Roi*, Paris: Crapelet, 1830; dieser Codex auch bei Auguste de Bastard d'Estang: *Cérémonies et ordonnances des Gages de bataille, selon les constitutions faites par le bon Roi Philippe de France; MS. de la Bibliothèque nationale. Reproduction des seize premières pages*, Paris: Auguste de Bastard, s. a. – Zur Handschrift s. Peter Rolfe Monks: »The Master of Jean Rolin II as the Illuminator of the Gages de bataille in Paris, Bibl. nat. Ms. fr. 2258«, in: *Scriptorium* 46 (1992), S. 50–60.



Abb. 92 *Tournoi pour l'entrée d'Isabeau de Bavière à Paris* (oberes Register) und *Entrée d'Isabeau de Bavière à Paris* (unteres Register), in: Jean Froissart, *Chroniques*, um 1450–1460. Paris, BnF, ms. fr. 2648, fol. 1^r

Darstellung der 1808 zerstörten *Tour du Temple* (Abb. 87) einem Rezeptionszeugnis geschuldet, dessen singuläre Motivgestalt sich dem Holzstich von Wiesener nach der Zeichnung Davids allen Zurichtungen und Überformungen zum Trotz unverkennbar eingeschrieben hat. Denn nur eine Radierung der posthumen *Topographie françoise* Claude Chastillons von 1641 lässt auf den Donjon in räumlicher Tiefenstaffelung zunächst die Templerkirche und schließlich, auf der Anhöhe des Montmartre im Hintergrund, die ehemalige königliche Benediktinerinnenabtei Saint-Pierre folgen (Abb. 94).⁵¹⁵ Und nur auf dieser Ansicht sind außerdem über

⁵¹⁵ Isaac Briot nach einer um 1600 geschaffenen Vorlage von Claude Chastillon: *LE TEMPLE A PARIS BASTIMENT ANCIEN DES TEMPLIERS*, Bildmaß: 116×172 mm, in: Claude

Abb. 93 Edouard-Jean Dambourgez nach Eugène Ronjat, *Fêtes et tournoi en l'honneur d'Isabeau de Bavière*, in: Henriette de Witt, *Les Chroniqueurs de l'Histoire de France*, 1883–1886, Bd. 3, Taf. nach S. 286



dem Zinnenkranz zwei Dachgauben mit Zwillingsfenstern auszumachen. Da die ältere, nach der Mitte des 15. Jahrhunderts im Œuvre Jean Fouquets einsetzende Bildgeschichte der *Tour du Temple*⁵¹⁶ um 1840 noch nicht geläufig war, gebührte dem

Chastillon: *Topographie française ov Representations de plusieurs Villes, Bouvrs, Chasteaux, Maisons de Plaisance, Ruines & Vestiges d'Antiquitez du Royaume de France*, Paris: Iean Boisseav, 1641 [mit Ergänzungen 1642–1644], fol. 8, Nr. 11 (Nummerierung nach dem maßgeblichen Katalog bei Mireille Pastoureau: *Les Atlas français XVI^e–XVII^e siècles*, Paris 1984, S. 97–124), Seitenmaß: 425 × 310 mm, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb40592682h>. – Zur *Topographie française* s. unten in Kap. 3 den Abschnitt »Topographie«.

516 Die ältesten Zeugnisse finden sich unter den Fragmenten der *Heures d'Étienne Chevalier* (um 1452–1460), Chantilly, Musée Condé, Nr. 43 (*Martyrium der hl. Katharina*), sowie in den

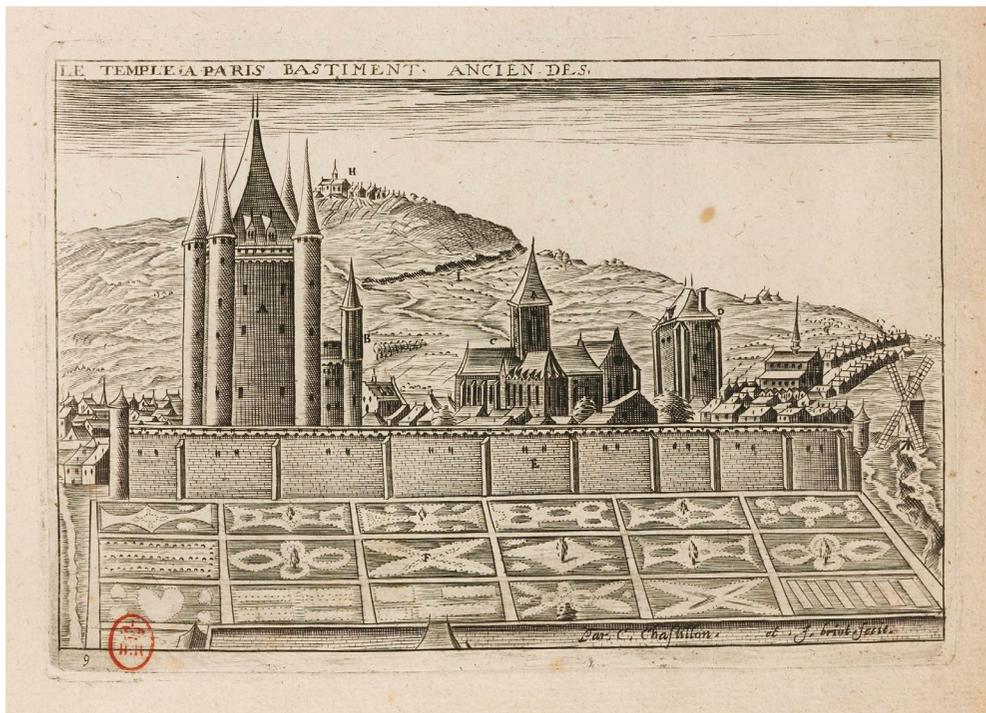


Abb. 94 Isaac Briot nach Claude Chastillon, *LE TEMPLE A PARIS BASTIMENT ANCIEN DES TEMPLIERS*, in: Claude Chastillon, *Topographie française*, 1641, Nr. 11

königlichen Topographen und Artillerieingenieur Heinrichs IV., Claude Chastillon, als Erstem das Vorrecht des Augenzeugen, auf dessen besondere Autorität sich Jules David und Félix Wiesener bezogen, um ihrer realistischen Adaption des Architekturprospekts historische Authentizität zu verleihen.

Aus Gründen der überlieferungsgeschichtlichen Notwendigkeit wie freilich auch und vor allem aus solchen der leichteren Erreichbarkeit der Objekte im Druck traten an die Stelle der okularen Aneignung vermehrt Kopierbeziehungen der bildlichen Repräsentationen untereinander. Wo dies – wie in der *Histoire générale de France* von Abel Hugo oder unter den *Planches du Dictionnaire encyclopédique de l'Histoire de France* von Augustin-François Lemaître – besonders umfassend der Fall war,

Grandes Chroniques de France (um 1455–1460), Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 6465, fols. 236, 417 und 444. – Zu diesen Handschriften s. François Avril (Hg.): *Jean Fouquet. Peintre et enlumineur du XV^e siècle*, Paris 2003, Kat.-Nr. 24 und 26 (beide François Avril); zu den *Grandes Chroniques* auch Carqué 2020. Wenig jünger ist eine Miniatur in der Froissart-Handschrift des Lodewijk van Gruuthuse (s. oben Anm. 421), Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2645, fol. 317^v.

ist unschwer zu erkennen, welche Publikationen kraft ihrer Autorität die unmittelbare Anschauung zu ersetzen und das historische Bildgedächtnis nachhaltig zu prägen vermochten. Unter den allgemeinen Darstellungen zur Geschichte Frankreichs sticht in dieser Hinsicht die von Abel Hugo, dem ältesten Bruder des Schriftstellers Victor Hugo verfasste und eingerichtete *France historique et monumentale* (1836–1843) hervor, die in fünf Bänden einen narrativen Bogen von der Ur- und Frühgeschichte bis in die unmittelbare Gegenwart schlägt, der von 425 Tafeln begleitet wird.⁵¹⁷ Wie im 18. Jahrhundert bei Daniel, Hénault, Moreau oder David, so liegt auch bei Hugo das Hauptgewicht von Text und Bild auf der Geschichte bis an die Schwelle zur Neuzeit.

Während sich im ersten, den »Gaules primitifs« – tatsächlich also der neolithischen Megalithkultur – und der gallo-römischen Antike gewidmeten Band der ikonische Referenzrahmen noch gleichmäßig von altertumskundlichen Handbüchern und antiquarischen Einzelstudien über landeskundliche Abhandlungen und Reiseberichte bis zu stadtgeschichtlichen Werken erstreckt,⁵¹⁸ durchzieht den zweiten und dritten Band ein dominierendes visuelles Exzerpt aus den *Monumens de la Monarchie française*. Mehr als 50 Tafeln Montfaucons zur Geschichte der Merowinger, Karolinger und Kapetinger ließ Abel Hugo im Übertragungsprozess durchgreifend umarbeiten, wobei die damit betrauten Zeichner und Radierer gezielte Transformationen namentlich auf kompositorischer und stilistischer Ebene vorgenommen haben. Die Komposittafeln Montfaucons wurden ausnahmslos in ihre Bestandteile

517 Abel Hugo: *France historique et monumentale. Histoire générale de France depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, illustrée et expliquée par les monuments de toutes les époques, édifiés, sculptés, peints, dessinés, coloriés, etc.*, 5 Bde., Paris: H.-L. Delloye, 1836–1843.

518 Beispielsweise Bernard de Montfaucon: *L'Antiquité expliquée, et représentée en Figures*, 5 Tle. in 10 Bdn., und *Supplément au livre de L'Antiquité [...]* in 5 Bdn., Paris: Florentin Delaulne, Hilaire Foucault u. a., 1719–1724 URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.1745>; Léon Ménard: *Histoire civile, ecclésiastique, et littéraire de la Ville de Nismes; Avec les Preuves. Enrichie de Plans, de Cartes Géographiques, & de divers anciens Monuments, gravés en Taille-douce* [ab Bd. 2 unter dem Titel: *Histoire civile, ecclésiastique, et littéraire de la Ville de Nismes, avec des Notes et les Preuves*], 7 Bde., Paris: Hugues-Daniel Chaubert, [ab Bd. 2 auch:] Claude Herissant fils, 1744–1758; Anne-Claude-Philippe de Caylus: *Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines* [ab Bd. 3 (1759): [...] *grecques, romaines et gauloises*], 7 Bde., Paris: Desaint & Saillant [Bd. 1 und 3], Duchesne [Bd. 2], N. M. Tilliard [Bd. 4–7], 1752–1767; Lenoir 1800–1806; Aubin-Louis Millin: *Monumens antiques, inédits ou nouvellement expliqués: Collection de statues, bas-reliefs, bustes, peintures, mosaïques, gravures, vases, inscriptions, médailles et instrumens, tirés des collections nationales et particulières, accompagnés d'un texte explicatif*, 2 Bde., Paris: Imprimerie impériale, 1802–1806; ders.: *Voyage dans les départemens du Midi de la France*, 4 Bde. in 5 und Atlas, Paris: Imprimerie impériale, 1807–1811; Laborde 1816–1836; Arcisse de Caumont: *Cours d'Antiquités monumentales, Professé à Caen, en 1830. Histoire de l'art dans l'Ouest de la France, depuis les temps les plus reculés jusqu'au XVII^e siècle*, 6 Text- und 6 Tafelbde., Paris: Lance, Caen: T. Chalopin, Rouen: Frère u. a., 1830–1843, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.14788>.

zerlegt, einzelne Objektrepräsentationen sodann unter weitgehender Wahrung ihrer gegenständlichen Motivgestalt in Auswahl oder veränderter Kombination zu neuen Tableaus arrangiert. Dabei spielte das nun um gut ein Drittel reduzierte Seitenformat nur eine untergeordnete Rolle, da man ihm leicht durch Maßstabsveränderungen begegnen konnte. Wichtiger war der Wunsch nach einer eigenständig akzentuierenden Auswahl, die obendrein die Möglichkeit bot, der Gegenüberstellung narrative Bezüge abzugewinnen.

So wurde der Motivbestand einer doppelseitigen Tafel zu den *Monumens de Sigebert, de Chilperic, de Fredegonde et de Dagobert I* (Abb. 95)⁵¹⁹ auf drei Tafeln verteilt und dort jeweils in einen neuen Zusammenhang gerückt. Die stark vereinfachend nach Montfaucon kopierten Darstellungen der gegen 1163 posthum entstandenen Grabplatten Chilperichs I. und seiner dritten Gemahlin Fredegund in Saint-Germain-des-Prés flankieren nun eine Repräsentation jenes Nischengrabes der Brunichild, das der Bischof von Autun und Abt des Benediktinerklosters Saint-Martin, Kardinal Jean Rolin, 1462 in der Abteikirche für die Gemahlin Sigiberts I. hatte errichten lassen (Abb. 96).⁵²⁰ Schon in den *Annales de la Monarchie française* (1724) von Henri-Philippe de Limiers waren just die Monumente der verschwägerten königlichen Kontrahentinnen einander zugeordnet worden (Abb. 97)⁵²¹ – offenbar, weil auf diese Weise jene blutige Familienfehde zwischen dem neustrischen und dem austrasischen Teil des Frankenreiches evoziert zu werden vermochte, die 613 mit der bei Hugo als Historienbild gegebenen Hinrichtung der Brunichild endete.⁵²² Um diese Bedeutungsdimension, welche die Belange bloßer Objektklassifikation übersteigt, im Bild aufscheinen zu lassen, bezogen sich Limiers und Hugo auf dieselbe Vorlage, denn druckgraphisch zugänglich gemacht und im Bildgedächtnis verankert hatte das

519 *MONUMENS DE SIGEBERT, DE CHILPERIC, DE FREDEGONDE ET DE DAGOBERT I*, in: Montfaucon 1729–1733, Bd. 1, Taf. XII, Maß der Doppelseite: 395 × 510 mm.

520 Couché nach Desperet: *Monuments de Chilperic*, in: Hugo 1836–1843, Bd. 2, Taf. XXII, Seitenmaß: 175 × 265 mm. – Zu den Grabmälern s. Alain Erlande-Brandenburg: *Le roi est mort. Étude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, Genève/Paris 1975, Kat.-Nr. 14 (Chilperich I.), 15 (Fredegunde) und 17 (Brunichild); zu Kardinal Rolin auch Fabienne Joubert: »Tel un prince en son diocèse, Jean Rolin, cardinal-évêque d'Autun«, in: dies. (Hg.): *L'artiste et le clerc. Commandes artistiques des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge (XIV^e–XVI^e siècles)*, Paris 2006, S. 105–132.

521 *MEDAILLES DE LA I. RACE*, in: Henri-Philippe de Limiers: *Annales de la Monarchie française, Depuis son Etablissement jusques à present [...]. Les Medailles authentiques Qui ont été frappées sous les differens Régnes, servant de Preuves aux Evénemens raportez dans les Annales [...]: Depuis PHARAMOND jusqu'à la Majorité de LOUIS XV*, 3 Tle. in 1 Bd., Amsterdam: L'Honoré & Châtelain, 1724, URL: <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11197013>, hier Tl. 3, S. 4, Seitenmaß: 440 × 280 mm. – Die Medaillen der flankierenden Bänder wurden, realistisch überformt, nach Bie 1636 (Taf. 2–4) kopiert.

522 Couché nach Martinet: *Supplice de Brunehaut*, in: Hugo 1836–1843, Bd. 2, Taf. XXI.

flamboyante Grabmal der Brunichild Gabriel Daniel, indem er es für seine *Histoire de France* nach einer durch den Abbé Languet vor Ort angefertigten Zeichnung stechen ließ (Abb. 98).⁵²³

Vielschichtiger stellen sich die Zusammenhänge der Bildwanderung im Fall der Grabplatte Fredegunds dar, die Abel Hugo nebst der Grabplatte Chilperichs I. oder den Gewändestaturen am Westportal von Saint-Germain-des-Prés⁵²⁴ den *Monumens de la Monarchie française* entnommen hat. Denn dorthin waren die betreffenden Abbilder nicht, wie bei Gabriel Daniel, im Zuge der primären Objekterfassung, sondern über sekundäre Kopierbeziehungen gelangt. Sie gehen auf Bernard de Montfaucons maurinischen Mitbruder Thierry Ruinart zurück, der seiner Edition der *Opera omnia* des Gregor von Tours und der Fredegar-Chronik 1699 Repräsentationen des Portals von Saint-Germain-des-Prés und der Grabplatte Fredegunds beigegeben hatte.⁵²⁵ Erneut abgedruckt wurden die dafür gestochenen Platten zunächst von Jean Mabillon im ersten Band der *Annales Ordinis S. Benedicti* (1703),⁵²⁶ bevor die Darstellung des Grabmals schließlich in dichter Folge bei Daniel (1720–1725), Limiers (1724), Bouillart (1724) und Montfaucon (1729) wiederholt wurde.⁵²⁷ Seine vermutlich

523 *Tombeau de la Reine Brunehaut enterrée dans l'Eglise de l'Abbaye de St. Martin Les-Autun*, in: Gabriel Daniel: *Histoire de France, depuis l'Établissement de la Monarchie française dans les Gaules, dédiée au Roi, Nouvelle* [Bd. 2–7: *Seconde*] *Edition, Enrichie de plusieurs Medailles Authentiques*, 7 Bde., Amsterdam: Aux depens de la Compagnie, 1720–1725, hier Bd. 1, Taf. vor S. 273, Seitenmaß: 255 × 200 mm; erneut in: Daniel 1729, Bd. 1, nach S. 384. Die im Text der Erstausgabe verschiedentlich angesprochenen Karten, Medaillen und »monumens antiques« standen womöglich schon 1713 im Kupferstich bereit, konnten jedoch in der wirtschaftlich angespannten Lage während des Spanischen Erfolgkrieges aus finanziellen Gründen nicht gedruckt werden: »Mais il [l'Ouvrage, B. C.] a été imprimé dans un temps, où les Libraires avoient quelque droit de demander qu'on leur épargnât la dépense.« (Daniel 1713, Bd. 1, »Preface«, unpaginiert). Zuerst veröffentlicht wurden sie in der vom Jesuitenorden finanzierten *Nouvelle* bzw. *Seconde Edition* 1720–1725; hier Bd. 1, S. 271 auch der Hinweis auf die von Abbé Languet angefertigte Zeichnung.

524 Couché nach Desperet: *Monuments de Chlovis et de ses Fils. Figures de l'ancien Portail de St. Germain des Prés*, in: Hugo 1836–1843, Bd. 2, Taf. XI [recte: IX].

525 *Conspectus majoris Portæ Basilicæ St. Germani à Pratis*, in: Thierry Ruinart: *Sancti Georgii Florentii Gregorii episcopi Turonensis Opera omnia Necnon Fredegarii Scholastici Epitome et Chronicum cum suis continuatoribus et aliis antiquis monumentis. Ad codices manuscriptos & veteres editiones collata, emendata, & aucta, atque notis & observationibus illustrata, Luteciæ-Parisiorum: Franciscus Muguet*, 1699, Taf. nach col. 1372; im geringfügig abweichenden Nachstich als *MONUMENT DE CLOVIS ET DE SES FILS* wiederholt bei Montfaucon 1729–1733, Bd. 1, Taf. VII; *Tumulus Fredegundis Reginae*, in: Ruinart 1699, cols. 1375/1376.

526 Jean Mabillon: *Annales Ordinis S. Benedicti occidentalium monachorum patriarchæ. In quibus non modò res monastica, sed etiam ecclesiastica historia non minima pars continetur*, Bd. 1, Luteciæ-Parisiorum: Caroli Robustel, 1703, Faltaf. nach S. 170 (Portal) und Abb. auf S. 248 (Grabplatte).

527 Daniel 1720–1725, Bd. 1, Taf. nach S. 252; Limiers 1724 (wie oben Abb. 97 mit Anm. 521); Jacques Bouillart: *Histoire de l'Abbaye Royale de Saint Germain des Prez. [...] Avec la Description*

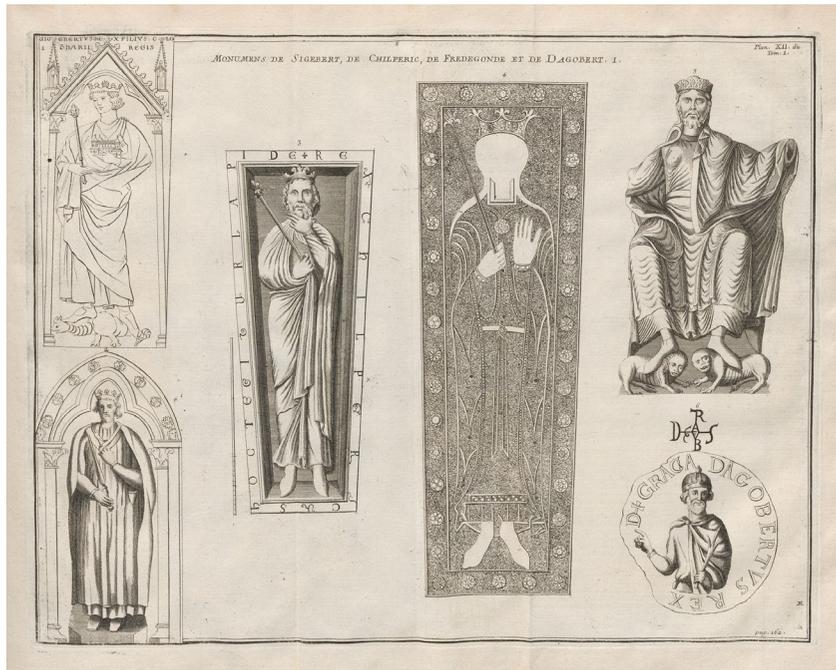


Abb. 95 *MONUMENS DE SIGEBERT, DE CHILPERIC, DE FREDEGONDE ET DE DAGOBERT I*, in: Bernard de Montfaucon, *Les Monumens de la Monarchie françoise*, 1729–1733, Bd. 1, Taf. XII

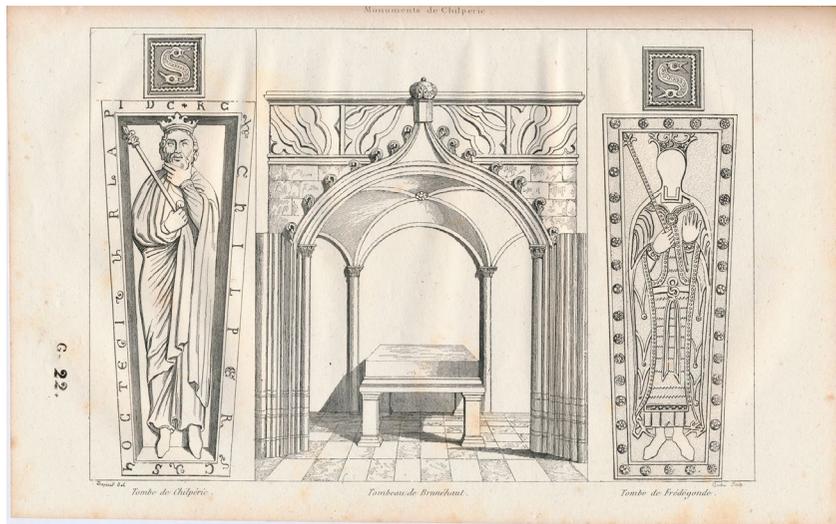


Abb. 96 *Couché* nach Desperet, *Monuments de Chilperic*, in: Abel Hugo, *France historique et monumentale*, 1836–1843, Bd. 2, Taf. XXII

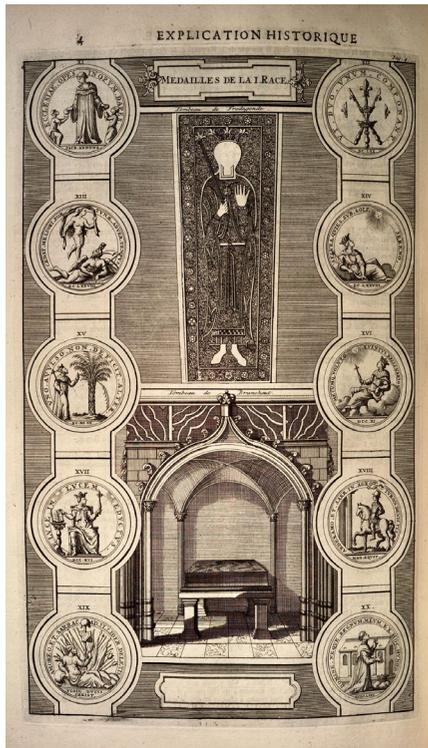


Abb. 97 *MEDAILLES DE LA I. RACE*,
in: Henri-Philippe de Limiers, *Annales
de la Monarchie française*, 1724, Tl. 3,
S. 4

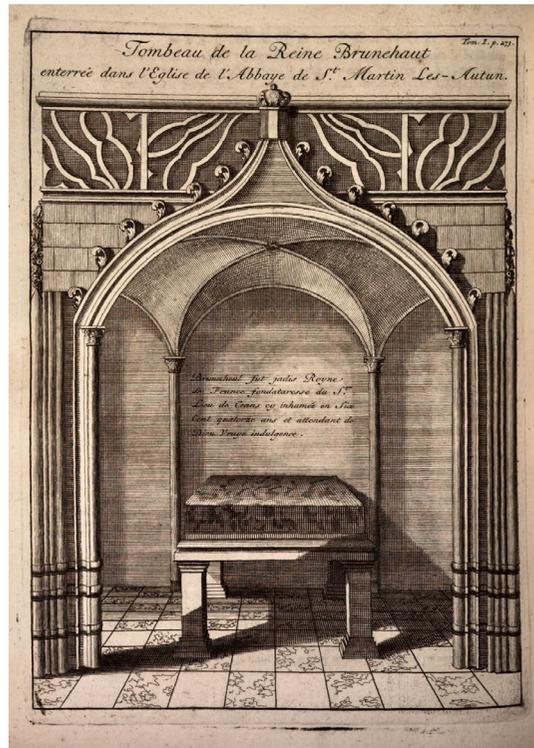


Abb. 98 *Tombeau de la Reine Brunehaut*,
in: Gabriel Daniel, *Histoire de France.
Nouvelle Édition*, 1725, Bd. 1, Taf. vor
S. 273

älteste Wiedergabe – eine Miniatur im Dedikationsexemplar des *Recueil des Roys de France* von Jean du Tillet an Karl IX. aus dem Jahr 1566 (s. unten Abb. 149) – vermochte dagegen keine Bildtradition zu begründen, da sie sich namentlich in der druckgraphisch verbreiteten Version zu weit von dem stets als Korrektiv verfügbaren Original entfernt hatte.⁵²⁸

de l'Eglise, des tombeaux & de tout ce qu'elle contient de plus remarquable. Le tout justifié par des Titres authentiques, & enrichi de Plans & de Figures, Paris: Gregoire Dupuis, 1724, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb30140630z>, Taf. 5 nach S. 12; Montfaucon 1729–1733 (wie oben Abb. 95 mit Anm. 519).

528 Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2848, fol. 24^r. – Zur Handschrift Hervé Pinoteau: »Quelques réflexions sur l'œuvre de Jean du Tillet et la symbolique royale française« [zuerst 1956], erweitert wiederabgedruckt in: ders.: *Vingt-cinq ans d'études dynastiques*, Paris 1982, S. 100–140; Elizabeth A. R. Brown/Myra Dickman Orth: »Jean du Tillet et les illustrations du grand *Recueil des roys*«, in: *Revue de l'art* 115 (1997), S. 7–24; Hermant Maxence: »Jean Du Tillet & le *Recueil des rois de France*«, in: *Art de l'Enluminure* 83 (2022/23), S. 4–61. Als

Ungeachtet ihres heterogenen, von den Zeichnungen der Sammlung Gaignières wie aus druckgraphischen Quellen herrührenden Bildbestandes waren die *Monumens de la Monarchie française* in den Rang einer zentralen visuellen Referenz aufgestiegen, der auch im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts noch uneingeschränkte Gültigkeit beigemessen wurde. Hielten ihre Tafeln doch eine unübertroffene Materialkonzentration bereit, welche die für das kulturelle Gedächtnis der französischen Nation konstitutiven Artefakte gleich einem thematisch spezialisierten und chronologisch geordneten Bildarchiv versammelt. Nachhaltige Autorität konnte Montfaucon auch deshalb beanspruchen, weil niemand vehementer die maurinische These von der königlich-fränkischen Identität etwa der am Portal von Saint-Germain-des-Prés Dargestellten und eine merowingerzeitliche Datierung der betreffenden Monumente verfochten hat.⁵²⁹ Dieser Einordnung ist Abel Hugo allen inzwischen vorgenommenen Revisionen zum Trotz bis in die Wortwahl des Bildtitels hinein gefolgt, um dem Leser die Protagonisten der »première race« leibhaftig vor Augen stellen zu können.

Doch nicht in jedem Fall war Montfaucon die erste Wahl, denn mitunter hat sich Hugo für abweichende Vorlagen auch bei solchen Objekten entschieden, die mit Repräsentationen hoher Qualität in den *Monumens de la Monarchie française* vertreten waren. Den *Sceptre de Charlemagne* – jene von einer Statuette des thronenden Kaisers bekrönte Goldschmiedearbeit, die in wesentlichen Teilen um 1364–1365 im Auftrag König Karls V. entstanden ist –⁵³⁰ hatte Montfaucon nach einer Zeichnung der Sammlung Gaignières abgebildet (s. unten Abb. 167 und 168).⁵³¹ Hugo bezog sich dagegen auf einen Kupferstich, der schon 1656 im *Traicté du Lis* des Jean Tristan de Saint-Amant erschienen war und die figürliche Bekrönung in monumentalisierender Nahsicht ungleich detaillierter und plastischer zur Anschauung bringt

Holzschnitt publiziert wurde das am Erscheinungsbild der Grabmäler orientierte Doppelporträt von Chilperich und Fredegund in der posthumen Ausgabe von Jean du Tillet: *Recueil des Roys de France, levr Covronne et Maison, Ensemble, le rens des grands de France, par Jean du Tillet, Sieur de la Bussiere, Protenotaire & Secretaire du Roy, Greffier de son Parlement*, Paris: Jaques du Puys, 1580, S. 24. Siehe auch unten in Kap. 3 den Abschnitt »Genealogie« mit Anm. 713.

529 Dazu Jacques Vanuxem: »The Theories of Mabillon and Montfaucon on French Sculpture of the Twelfth Century«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 20 (1957), S. 45–58; Bickendorf 1998, S. 155–165.

530 Paris, Musée du Louvre, Objets d'art du Moyen Âge, de la Renaissance et des temps modernes, Inv.-Nr. MS 83. – Danielle Gaborit-Chopin: *Regalia. Les instruments du sacre des rois de France*, Paris 1987, S. 80–83; *Le trésor de Saint-Denis*, Paris 1991, Kat.-Nr. 57 (Danielle Gaborit-Chopin).

531 Paris, Bibliothèque nationale de France, Est. Rés. Oa 9, fol. 13^r; Montfaucon 1729–1733, Bd. 1, Taf. III.

(s. unten Abb. 166).⁵³² Demnach hatte Hugo trotz der überragenden Bedeutung Montfaucons für den Abbildungsapparat seiner *France historique et monumentale* die ältere Bildüberlieferung nicht aus den Augen verloren, waren die der maurinischen Geschichtsforschung vorausgegangenen Zeitschichten des Bildgedächtnisses auch um 1840 nicht in Vergessenheit geraten.

Womöglich ist es dieser unverminderten Präsenz des Bildwissens zuzuschreiben, dass sich Hugo auf eine kursorische Wiedergabe seiner Vorlagen beschränken konnte, die zwar die gegenständliche Motivgestalt, nicht aber deren stilistisch komplexe Ausarbeitung kopiert. Wo der für Montfaucon tätige Stecher durch eine nuancierte Helldunkelmodellierung die Gattungszugehörigkeit der Objekte hervorgekehrt und zwischen den planen, von Kupferstegen durchsetzten Inkrustationen der Grabplatte Fredegunds und dem steinernen Flachrelief des Chilperich, zwischen dem Hochrelief des thronenden Dagobert in Saint-Denis und einem Abdruck des königlichen Siegels unterschieden hat (Abb. 95), zeigen sich die bildnerischen Mittel auf den Tafeln der *France historique et monumentale* bis zur materialen und technischen Ununterscheidbarkeit der Monumente zurückgenommen (Abb. 96).⁵³³ In solcher Reduktion diente die Repräsentation gleichsam als visuelle Gedächtnisstütze, welche die aus älteren Quellen bereits vertrauten Objekte nur mehr in Erinnerung zu rufen brauchte. Befördert wurde dieser abstrahierende Modus freilich auch durch den Umstand, dass mit den reich illustrierten Publikationen eines Alexandre Lenoir und Nicolas-Xavier Willemin die Umrisssradierung klassizistischer Manier auf breiter Front Einzug in die mediävistische Bildwelt gehalten hatte.⁵³⁴ So geht das Kenotaph Dagoberts I. bei Hugo (Abb. 99)⁵³⁵ auf eine der monumentalen Tafeln von Lenoirs

532 *Monuments de Charlemagne*, in: Hugo 1836–1843, Bd. 2, Taf. LXVIII; Jean Tristan de Saint-Amant: *Traicté du Lis, Symbole Divin de l'Esperance: Contenant la iuste Defense de sa Gloire, Dignité, & Prerogative. Ensemble les preuues irreprochables que nos Monarques François l'ont tousiours pris pour leur Deuse en leurs Couronnes, Sceptres, & Vestements Royaux, en leurs Escus & Estendards, iusques à present. [...] Enrichi de Figures en Taille douce*, Paris: Iean Piot, 1656, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb31497283t>, Taf. vor S. 1 (zu »Chapitre nefviesme«, S. 37–42). – Auch Ingres hat sich bei den Vorstudien zu den Insignien seines Bildnisses *Sa Majesté l'Empereur sur son Trône oder Napoléon I^{er} sur le trône impérial en costume de sacre von 1806* (Öl auf Leinwand, 259 × 162 cm, Paris, Musée de l'Armée, Inv.-Nr. 4, Ea 89/1) auf diese Darstellung des *Sceptre de Charlemagne* bezogen; s. dazu Todd Porterfield/Susan L. Siegfried: *Staging Empire. Napoleon, Ingres, and David*, University Park 2006, S. 25–112, hier S. 42 f.

533 Die Monumente Dagoberts folgen bei Hugo 1836–1843, Bd. 1, auf der unbezeichneten Tafel XXIII, Seitenmaß: 265 × 175 mm.

534 Lenoir 1800–1806 und 1810–1811 (s. oben Anm. 286); Willemin/Pottier 1806–1839 (s. oben Anm. 282).

535 *Mausolée de Dagobert*, in: Hugo 1836–1843, Bd. 2, Taf. XXIV, Seitenmaß: 265 × 175 mm. – Zum Kenotaph s. Erlande-Brandenburg 1975, Kat.-Nr. 23.

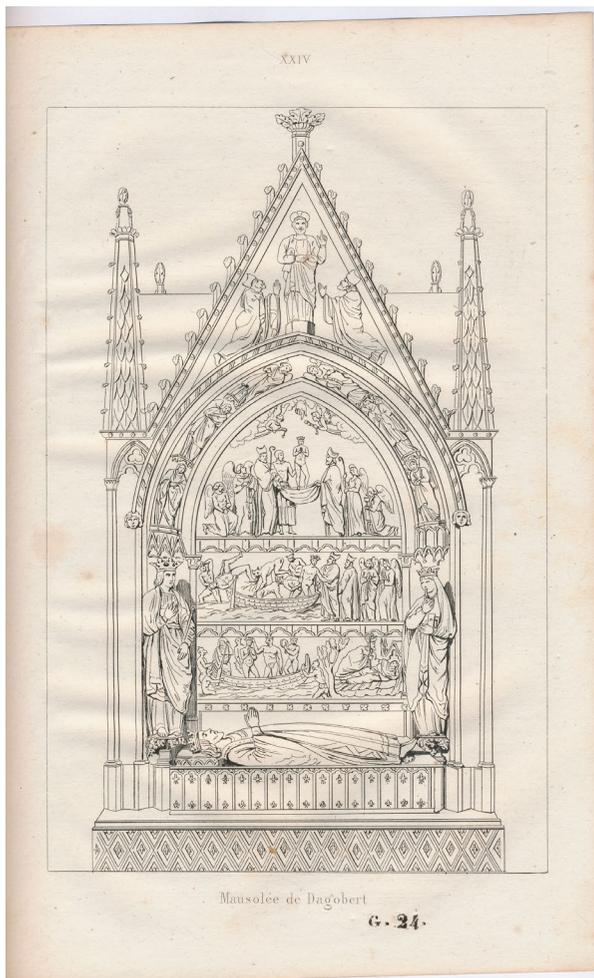


Abb. 99 *Mausolée de Dagobert*, in: Abel Hugo, *France historique et monumentale*, 1836–1843, Bd. 2, Taf. XXIV

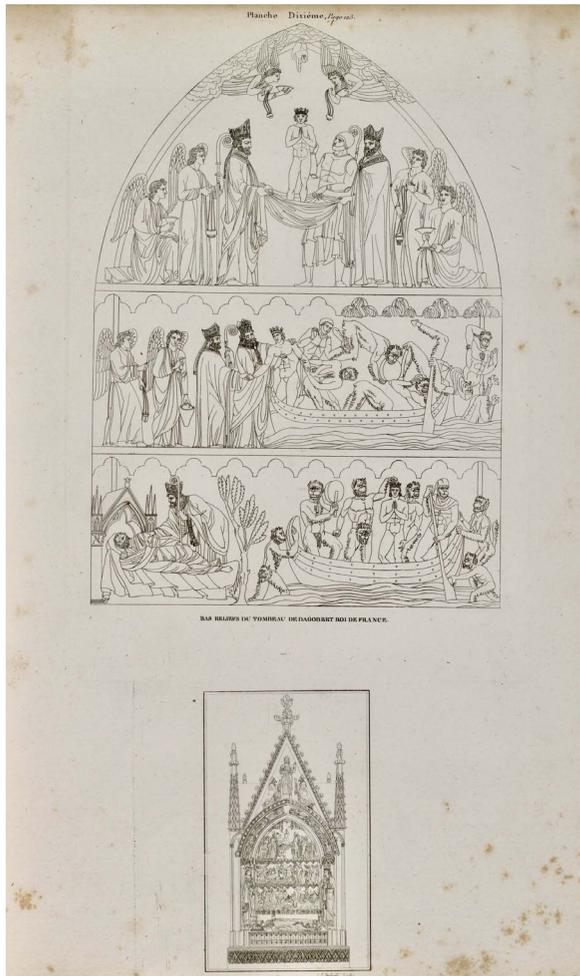
Atlas de l'Histoire des arts en France zurück (Abb. 100),⁵³⁶ die das Nischengrab im Aufriss und die Reliefs seiner Innenwand im Ausschnitt gleichermaßen zugunsten des bloßen Konturs entmaterialisiert, während es bei Montfaucon nach einer aquarellierten Zeichnung der Sammlung Gaignières noch in all seiner plastischen Wucht zur Entfaltung kommt (Abb. 101).⁵³⁷

Von den vorgezeichneten Überlieferungswegen eines Bildwissens, in dessen Zentrum die Dokumentation der Monumente stand, ist Hugo überall dort abgewichen,

⁵³⁶ Étienne F. Imbard nach Alexandre Lenoir: *BAS RELIEFS DU TOMBEAU DE DAGOBERT ROI DE FRANCE*, in: Lenoir [1810–1811] 1821, *Atlas*, Seitenmaß: 490 × 350 mm.

⁵³⁷ *Mausolée de Dagobert I*, in: Montfaucon 1729–1733, Bd. 1, Taf. XIV, Seitenmaß: 395 × 255 mm; nach: Paris, Bibliothèque nationale de France, Est. Rés. Pe 11 c, fol. 90^r.

Abb. 100 Étienne F. Imbard
nach Alexandre Lenoir, *BAS
RELIEFS DU TOMBEAU
DE DAGOBERT ROI DE
FRANCE*, in: Alexandre
Lenoir, *Recueil de gravures pour
servir à l'histoire des arts en
France*, 1821, Taf. 10



wo er die Imagination ins Spiel brachte, um Spuren der Vergangenheit zu fiktiven Arrangements zu verdichten. Zahlreiche Abbildungen präsentieren in einer vermeintlich zeittypischen, immerhin jedoch nach konkreten Beispielen geformten architektonischen Rahmung plastisch aufgefasste Porträtbüsten der Könige Frankreichs, die vorgeben, authentischen Vorlagen – den Grabmälern und Siegeln oder der Buchmalerei – zu folgen (Abb. 102),⁵³⁸ tatsächlich aber die 1634/1636 von Jacques de Bie in den *Vrais Portraits des Rois de France* fingierten Bildnisse samt ihren

⁵³⁸ *Lothaire* | *Louis V.* | *Louis IV dit d'Outremer*, in: Hugo 1836–1843, Bd. 2, Taf. XCVIII (oben), Seitenmaß: 265 × 175 mm. – Seine Vorgehensweise erläutert Hugo in Bd. 3, S. 413 (zu Taf. III): »Tous les portraits de rois ou de reines reproduits dans les planches de la *France Monumentale* sont tirés de statues placées sur leurs tombeaux, de sceaux authentiques et de miniatures du temps. [...] Les arcades ou les ornements qui servent d'encadrement aux portraits sont



Abb. 101 MAUSOLÉE DE DAGOBERT I, in: Bernard de Montfaucon, *Les Monumens de la Monarchie française*, 1729–1733, Bd. 1, Taf. XIV

Herkunftsangaben übernommen haben (Abb. 103).⁵³⁹ Vollends der Imagination geschuldet sind schließlich mehr als 40 Historien, die im Abbildungsapparat der *France historique et monumentale* mit den Objektrepräsentationen und der hybriden Inszenierung der Bildnisse alternieren. Auch sie verdanken sich mehrheitlich dem druckgraphisch gefassten Bildgedächtnis, da sie bevorzugt eingeführte Bild-erfindungen zur Ereignisgeschichte des Mittelalters adaptieren. Um die Rückkehr des Karolingers Ludwig Transmarinus aus dem englischen Exil und die Huldigung Hugos des Großen an den designierten westfränkischen König zur Darstellung zu bringen (Abb. 102),⁵⁴⁰ orientierte sich der anonyme Stecher an den Grundzügen des Szenenaufbaus, den Jean-Michel Moreau für die *Figures de l'Histoire de France* entworfen hatte, und griff in freier Abwandlung auf charakteristische Teilmotive dieser von Le Bas radierten Vorlage (Abb. 104)⁵⁴¹ zurück.

Mit einem weitläufigen Bildatlas, der wesentlich von den Prinzipien des Exzerpts und der Adaption getragen wird, wartet auch der Stecher und Lithograph Augustin-François Lemaître auf, der im Verein mit dem Altphilologen und Archäologen Philippe Le Bas für das zweite große Geschichtswerk der vierziger Jahre verantwortlich zeichnet. Wiewohl ebenfalls chronologisch geordnet, bezieht sich das dreibändige, 620 Stahlstiche umfassende Tafelwerk Lemaîtres im Unterschied zum Abbildungsapparat der *Histoire générale de France* von Abel Hugo nicht auf eine fortlaufende Geschichtserzählung, sondern auf einen alphabetisch systematisierenden *Dictionnaire encyclopédique*, der durch einen gedrängten annalistischen Überblick nebst 33 Karten ergänzt wird.⁵⁴² Und während Hugo namentlich zur Tradierung wie Kanonisierung Montfaucons und der in den *Monumens de la Monarchie française*

également tirés de monuments contemporains des personnages que ses portraits représentent.« (Ähnlich bereits Bd. 2, S. 435 zu Taf. XII.)

539 Jacques de Bie: *LOVYS DOVTREMER ROY DE FRANCE XXXII. Tire de l'Abbaye de St. Remy de Reims ou il est enterré*, in: Bie [1634] 1636, S. 159; außerdem *LOTHAIRE III ROY DE FRANCE XXXIII. Tiré en l'Abbaye de St. Remy de Reims ou il est enterré* (ebd., S. 161) und *LOVYS V ROY DE FRANCE XXXIII. Tiré sur son Sceau qui est conserué a St. Denis* (ebd., S. 163); Seitenmaß: 340 × 240 mm.

540 *Rappel de Louis d'Outremer*, in: Hugo 1836–1843, Bd. 2, Taf. XCVIII (unten), Seitenmaß: 265 × 175 mm.

541 Jacques-Philippe Le Bas nach Jean-Michel Moreau le Jeune: *Rappel et proclamation de Louis d'Outremer. Année 936*, in: Le Bas 1778, Taf. 101; erneut in: Moreau/Garnier 1785–1790, Taf. 86, Rahmenmaß: 191 × 128 mm.

542 Augustin-François Lemaître: *France. Planches du Dictionnaire encyclopédique représentant les édifices les plus remarquables de toutes les époques et un choix de monuments relatifs aux mœurs et coutumes des Français, d'après les documents les plus authentiques*, 3 Bde., Paris: Firmin Didot frères, 1845; Philippe Le Bas: *France. Dictionnaire encyclopédique* [auch: *Dictionnaire encyclopédique de l'Histoire de France*], 12 Bde., Paris: Firmin Didot frères, 1840–1845; ders.: *France. Annales historiques* [auch: *Annales de l'Histoire de France*], 2 Bde., Paris: Firmin Didot frères, 1840–1843; in dieser Trias bilden die Werke von Le Bas und Lemaître den Frankreich betreffenden Teil der 1835–1863 in 70 Bänden mit über 4.000 Tafeln erschienenen Reihe: *L'Univers. Histoire et*



Abb. 102 *Lothaire | Louis V. | Louis IV dit d'Outremer (oben) und Rappel de Louis d'Outremer (unten)*, in: Abel Hugo, *France historique et monumentale*, 1836–1843, Bd. 2, Taf. XCVIII

repräsentierten Artefakte beigetragen hat, setzte Lemaître im selektiven Rückgriff auf die Bildüberlieferung abweichende, dabei jedoch nicht weniger markante Schwerpunkte, die mit den *Monumens de la France* des Alexandre de Laborde und den *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* der Equipe um den Baron Taylor einer fundamental verschiedenen Blickregie folgen.

Den bei Hugo vorherrschenden Einzelmotiven der Bildkünste, die ihrem originären Kontext enthoben und zu hybriden Sammeltafeln rekombiniert wurden, stehen bei Lemaître hauptsächlich Werke der Baukunst gegenüber, die als integraler Teil eines urbanen oder landschaftlichen Ambientes zur Anschauung kommen. Diese

description de tous les peuples [auch: *L'Univers pittoresque. Histoire et description de tous les peuples. De leurs religions, mœurs, coutumes, industries, etc.*].



Abb. 103 Jacques de Bie, *LOVYS DOV TREMER ROY DE FRANCE XXXII.*, in: ders., *Les vrais Portraits des Rois de France*, 21636, S. 159



Abb. 104 Jacques-Philippe Le Bas nach Jean-Michel Moreau le Jeune, *Rappel et proclamation de Louis d'Outremer. Année 936*, in: Jean-Michel Moreau/Jean-Jacques Garnier, *Figures de l'Histoire de France*, 1785–1790, Taf. 86

in »religieux«, »publics«, »privés« und »militaires« unterschiedenen »monuments« bilden die jeweils umfänglichste Unterrubrik des chronologisch zunächst nach größeren Zeitabschnitten – »Période gauloise«, »romaine«, »mérovingienne« und »carlovingienne« –, vom II. bis zum 15. Jahrhundert sodann nach einzelnen Säkula und ab dem Jahr 1498 schließlich nach Regierungszeiten geordneten Materials. Lediglich die knapper bemessenen Unterrubriken »iconographie«, »numismatique« oder »mœurs et coutumes« geben die schon von den maurinischen Tafeln her vertrauten, stets freigestellten und maßstäblich oftmals einander angeglichenen Objekte sowie einen der *Histoire* Hugos eng verwandten Referenzrahmen zu erkennen, der Werke Montfaucons und Lenoirs ebenso umfasst wie solche Millins oder Willemins. Die Architekturrepräsentation schöpft hingegen bevorzugt aus dem bei de Laborde und in den *Voyages* zusammengetragenen Fundus, von wo die Ansichten auf dem Weg der vereinfachenden Aneignung und Überformung in die Tafelbände des *Dictionnaire* gelangten.

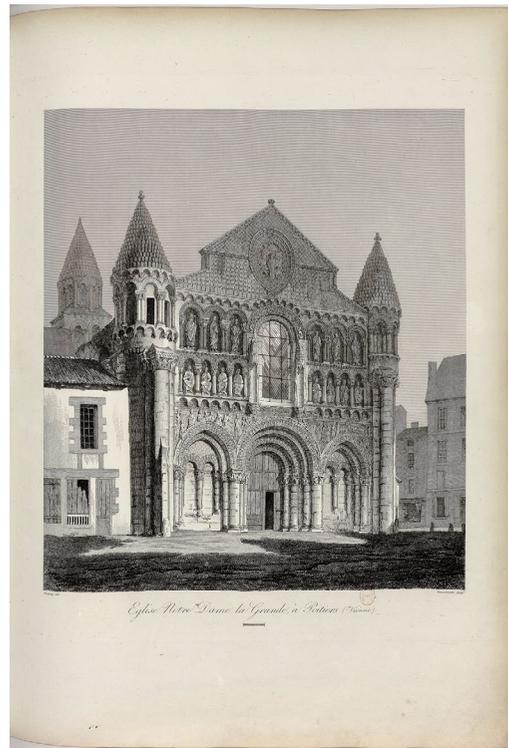
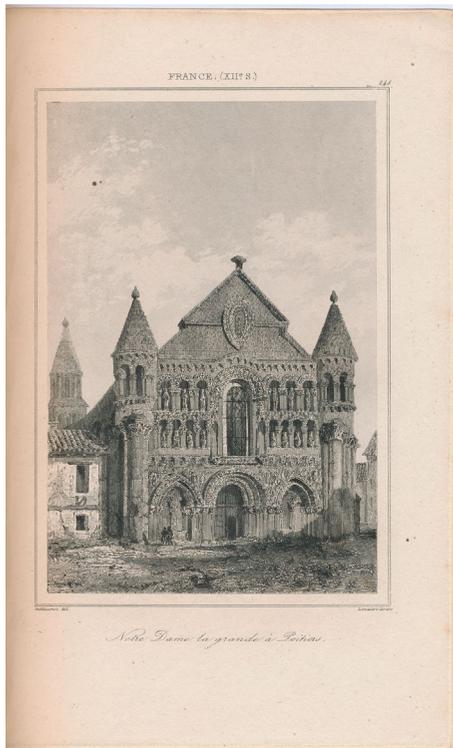


Abb. 105 Augustin-François Lemaître nach Guillaumot, *Notre Dame la grande à Poitiers*, in: Augustin-François Lemaître, *France. Planches du Dictionnaire encyclopédique*, 1845, Bd. 2, Taf. 248

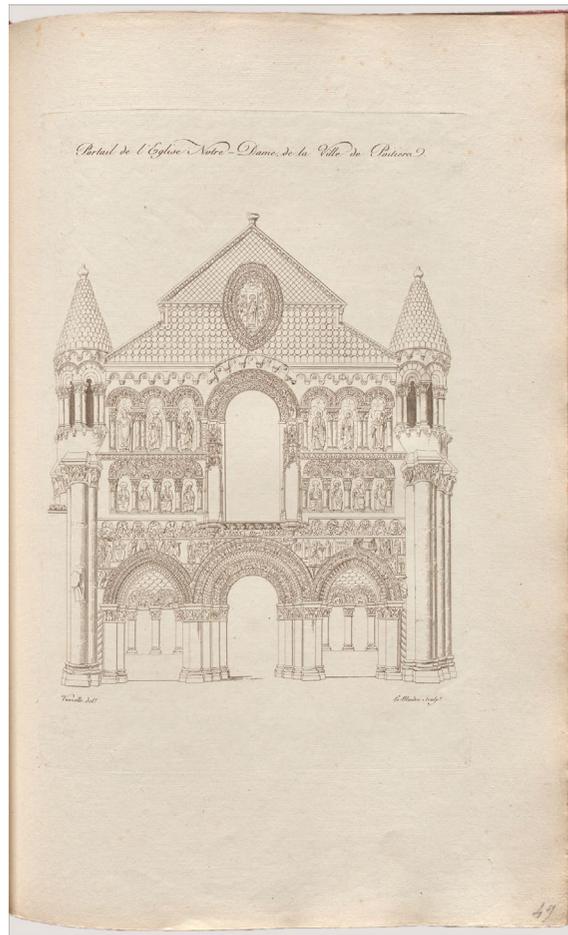
Abb. 106 Charles Nicolas Ransonnette nach Nicolas Chapuy, *Eglise Notre Dame la Grande, à Poitiers*, in: Alexandre de Laborde, *Les Monumens de la France*, 1816–1836, Bd. 2, Taf. CXXVII

Ausweislich der »Explication des planches« geht die Darstellung der Westfassade von Notre-Dame-la-Grande in Poitiers (Abb. 105) sowohl auf den Comte de Laborde als auch auf Nicolas-Xavier Willemin zurück.⁵⁴³ Signifikante Merkmale wie die ungeschönte Zustandsschilderung, eine in Ansätzen kenntliche Umgebung oder lebhaftere Beleuchtungseffekte, vermöge derer die *Monumens de la France* die geschichtliche, geographische und atmosphärische Einbettung der Bauten vor Augen führen (Abb. 106),⁵⁴⁴ sind in Lemaîtres kleinformatige Wiederholung übernommen

⁵⁴³ Unter der Leitung von Augustin-François Lemaître gestochen nach Guillaumot: *Notre Dame la grande à Poitiers*, in: Lemaître 1845, Bd. 2, Taf. 248 (die so nummerierte Tafel wird in der endgültigen Zählung des Gesamtwerks als Taf. 255 geführt), Seitengröße: 200 × 130 mm.

⁵⁴⁴ Charles Nicolas Ransonnette nach Nicolas Chapuy: *Eglise Notre Dame la Grande, à Poitiers (Vienne)*, in: Laborde 1816–1836, Bd. 2, Taf. CXXVII, Seitenmaß: 560 × 400 mm. – Zu Laborde s. oben Anm. 283, zu Chapuy Anm. 53.

Abb. 107 Le Maître nach Jean-Lubin Vauzelle, *Portail de l'Eglise Notre-Dame, de la Ville de Poitiers*, in: Nicolas-Xavier Willemin, *Monuments français inédits*, 1806–1839, Bd. 1, Taf. 49



worden. Die von Willemin herrührenden Anleihen beschränken sich dagegen auf die streng bildparallele Ausrichtung der Fassade und die getreueren Proportionen der Bauskulptur (Abb. 107).⁵⁴⁵ Merklich reduziert zeigt sich der Detailreichtum beider Quellen, der einer nurmehr cursorischen Skizzenhaftigkeit insbesondere der Binnenzeichnung gewichen ist. Noch radikaler vereinfacht wurden indes jene Vorlagen, die mit den *Voyages pittoresques et romantiques* einem Werk entstammen, an dem Lemaître zunächst als Mitarbeiter der ersten Stunde beteiligt war, bevor er im Zweiten Kaiserreich zu dessen Verleger aufsteigen sollte.⁵⁴⁶ So hat das Motiv der *Rue du*

⁵⁴⁵ Le Maître nach Jean-Lubin Vauzelle: *Portail de l'Eglise Notre-Dame, de la Ville de Poitiers*, in: Willemin/Pottier 1806–1839, Bd. 1, Taf. 49, Seitenmaß: 430 × 280 mm. – Zu Willemin s. oben Anm. 282.

⁵⁴⁶ Von Augustin-François Lemaître stammen die 1823–1824 entstandenen Zeichnungen zu den Taf. 158, 172 und 225 in Nodier/Taylor 1820–1878, *Normandie* 1–2 (1820–1825), die



Abb. 108 Godefroy Engelmann nach Richard Parkes Bonington, *Rue du gros Horloge, Rouen*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie*, Bd. 1–2, 1820–1825, Taf. 173

Gros-Horloge in Rouen all seine atmosphärische Dichte eingeübt, die ihm Richard Parkes Bonington und Godefroy Engelmann durch das nuancenreiche Wechselspiel von gegenständlicher Bestimmtheit und diffuser Durchlichtung, Materialität und

Godefroy Engelmann lithographisch umgesetzt hat. Während das Druck- und Verlagshaus der Didot sämtliche Texte der *Voyages* edierte, wurde Casimir Gide als Verleger und Koordinator des Tafeldrucks von Lemaitre abgelöst. – Zu diesem s. Bann 2001, S. 92–103; Caroline Jeanjean-Becker: »Les récits illustrés de *Voyages pittoresques*: une mode éditoriale«, in: Leniaud/Bouvier 2002, S. 23–51, hier S. 40 ff.; zu den *Voyages* s. unten in Kap. 5 den Abschnitt »Raum«.

Abb. 109 Augustin-François Lemaître nach Gaucherel, *Tour de l'horloge et maisons du XVI^e siècle à Rouen*, in: Augustin-François Lemaître, *France. Planches du Dictionnaire encyclopédique*, 1845, Bd. 3, Taf. 517



Flüchtigkeit verliehen haben (Abb. 108),⁵⁴⁷ um stattdessen im distanzschaffenden Ausschnitt durch klar voneinander geschiedene Hell- und Dunkelwerte eine überschaubare, konturbetonte Nüchternheit anzunehmen (Abb. 109).⁵⁴⁸

In diesem Modus visueller Reduktion entspricht der Bildatlas des *Dictionnaire encyclopédique de l'Histoire de France* dem Abbildungsapparat der *France historique et monumentale* von Abel Hugo. Beide bedienen sich in erheblichem Umfang eines

547 Godefroy Engelmann nach Richard Parkes Bonington: *Rue du gros Horloge. Rouen*, in: Nodier/Taylor 1820–1878, *Normandie* 1–2 (1820–1825), Taf. 173, Bildmaß: 246 × 251 mm.

548 Unter der Leitung von Augustin-François Lemaître nach Gaucherel: *Tour de l'horloge et maisons du XVI^e siècle à Rouen*, in: Lemaître 1845, Bd. 3, Taf. 517 (die so numerierte Tafel wird in der endgültigen Zählung des Gesamtwerks als Taf. 516 geführt), Bildmaß: 150 × 91 mm.

durch namhafte Druckwerke verbreiteten Bildmaterials, das sie im Übertragungsprozess einer durchgreifenden Simplifizierung unterziehen – wobei Montfaucons *Monumens de la Monarchie française* bei Hugo dieselbe Funktion und Bedeutung zukommt wie den *Monumens de la France* de Labordes und den *Voyages pittoresques et romantiques* bei Lemaître: die der zentralen Referenz von Kopierbeziehungen, welche die Materialschicht der Überreste aus sekundären Quellen, nämlich aus dem bereits etablierten Bildgedächtnis erschließen. Mit Hugo teilt Lemaître außerdem den epochalen Schwerpunkt der Objektauswahl, denn beider Visualisierungsinteresse gilt zuvörderst dem Mittelalter. Abweichend vom umfassenden textlichen Zeithorizont des *Dictionnaire* sind vier Fünftel seiner 620 Tafeln der Geschichte bis zum Herrschaftsantritt Franz' I. anno 1515 gewidmet.

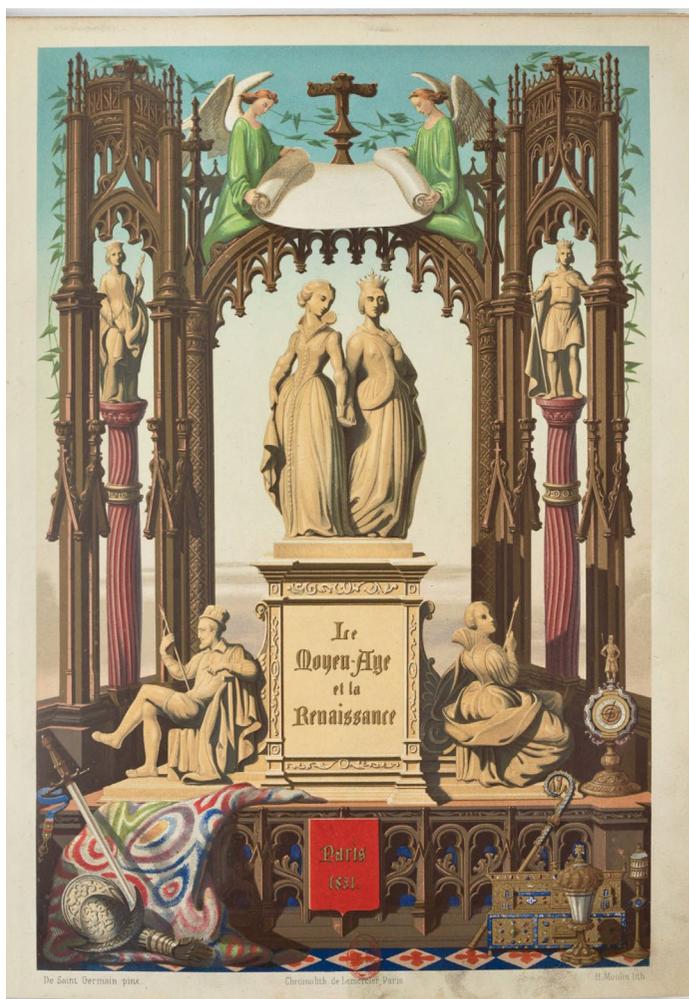
Beide verbindet schließlich auch der hohe Grad an Eigenständigkeit ihres Bilddiskurses, denn während von den »Explications des planches« mehrfach auf korrespondierende Passagen der Hugo'schen Geschichtserzählung respektive auf die betreffenden Lemmata des *Dictionnaire* verwiesen wird, ist der umgekehrte, von der Textlektüre zur Bildbetrachtung führende Weg allenfalls rudimentär angelegt. Stichworte des *Dictionnaire* lenken die Aufmerksamkeit des Lesers nur sporadisch auf entsprechende Tafeln. Vollends ohne textliche Anbindung durch Querverweise kommt der Abbildungsapparat bei Hugo aus, wo er freilich in beispielloser Erschließungstiefe vom Tafelkommentar begleitet wird. In keinem anderen während der Julimonarchie erschienenen Werk zur allgemeinen Geschichte Frankreichs zeigen sich objektbezogene Erläuterungen solcherart zu thematischen Abhandlungen erweitert. So nimmt der Abschnitt über die Burg von Montlhéry, die Théodose Burette in seiner *Histoire de France* nahezu kommentarlos abbildet, bei Hugo die Gestalt einer veritablen Studie zum Befestigungs- und Burgenbau des 11. bis 14. Jahrhunderts an.⁵⁴⁹

Zwischen quellenkritischer Dokumentation und künstlerischer Evokation

Die Zunahme der Erschließungstiefe gibt ein wachsendes kulturhistorisches und realienkundliches Interesse zu erkennen, wie es sich auf bis dahin umfassendste Weise in jenen fünf Bänden artikulierte, die Paul Lacroix und Ferdinand Seré mit *Le Moyen Age et la Renaissance* den »époques intermédiaires« zwischen Antike und Moderne

549 Burette [1840] 1842, Taf. vor S. 233; Hugo 1836–1843, Bd. 3, Taf. XXXI mit S. 415–420; ähnlicher Ausführlichkeit befließigen sich die Erläuterungen zur *Tapisserie de Bayeux*, ebd., Taf. XVII–XXIV mit S. 66–70.

Abb. 110 H. Moulin nach De Saint Germain, *Frontispiz*, in: Paul Lacroix/Ferdinand Seré, *Le Moyen Age et la Renaissance*, 1848–1851, Bd. 1



gewidmet haben (Abb. 110).⁵⁵⁰ Um »la marche progressive et continue de la civilisation« möglichst breit in all ihren mentalen wie materialen Facetten darzustellen, wurden mehr als vierzig durchweg grundlegende Beiträge verschiedener Autoren zur Sozial- und Mentalitätsgeschichte, zu Sitten und Gebräuchen, Wissenschaften und Künsten aufgeboden, die insbesondere die »choses matérielles« vom Alltagsgerät bis zum Bau- oder Bildwerk vor Augen führen sollten und sich hierzu knapp 500 Tafeln

⁵⁵⁰ H. Moulin nach De Saint Germain, *Frontispiz*, in: Lacroix/Séré 1848–1851, Bd. 1, Seitenmaß: 295 × 230 mm; die Zitate entstammen dem programmatischen Vorwort ebd., S. 1–7, hier S. 1 f. – Zur treibenden Kraft dieses Unternehmens s. Marine Le Bail/Magali Charreire (Hg.): Paul Lacroix, »l'homme-livre« du XIX^e siècle [= *littératures* 75 (2016)].

sowie Hunderter von Textabbildungen bedienten. Mit dieser massiven visuellen Präsenz der gegenständlichen Überlieferung rückte das Sammelwerk entschieden von der Kulturgeschichtsschreibung eines Pierre Jean-Baptiste Le Grand d'Aussy oder Amans-Alexis Monteil ab, die in gängiger Manier allein den Schriftquellen gefolgt war.⁵⁵¹ Lacroix und Seré forcierten stattdessen eine auf Bild- und Sachquellen gestützte Historiographie, die sich ihre Materialgrundlage vielfach überhaupt erst erschließen und bildlich aneignen musste:

Les gravures de cet ouvrage n'exigeaient donc pas moins de recherches que le texte même: ce sont des milliers manuscrits à miniatures et de livres à figures, qui nous ont fourni ces fac-simile gravés ou peints; ce sont les principaux musées et les principales bibliothèques de l'Europe que nous avons mis à contribution; ce sont les plus célèbres collections particulières qui nous ont appelés et qui nous ont ouvert leurs portes.⁵⁵²

Im Unterschied zu Abel Hugo oder Augustin-François Lemaître setzten Lacroix und Seré mit ihrem Querschnitt durch die Wissensbestände einer mediävistisch geprägten Expertenkultur nicht nur auf ein originäres, eigens für diese Publikation geschaffenes Bildmaterial, sondern auch auf ein hohes reproduktions- und drucktechnisches Anspruchsniveau, wie es etwa am paritätischen Anteil chromolithographischer Tafeln ersichtlich wird. Der anhaltende Erfolg, den popularisierende Bearbeitungen einzelner Sachgebiete in den siebziger und achtziger Jahren erzielen konnten,⁵⁵³ gab ihnen darin Recht, die aufwendige Buchillustration nicht als ein Merkmal opulenter Ausstattung, sondern als gleichwertiges Komplement des Textes konzipiert zu haben: »Il faut donc ici que le texte serve, en quelque sorte, de commentaire à l'illustration;

551 Pierre Jean-Baptiste Le Grand d'Aussy: *Histoire de la Vie privée des Français, Depuis l'origine de la Nation jusqu'à nos jours*, 3 Bde., Paris: Ph.-D. Pierres, 1782; Amans-Alexis Monteil: *Histoire des Français des divers états aux cinq derniers siècles*, 10 Bde., Paris: Janet et Cotelte, E. Renduel, W. Coquebert, 1828–1844; zur Quellengrundlage der *Histoire des Français* s. ders.: *Traité de matériaux manuscrits de divers genres d'histoire*, 2 Bde., Paris: E. Duverger, 1835. – Jean-Loup Lemaître: »Amans-Alexis Monteil (1769–1850) et les manuscrits«, in: *Bibliothèque de l'École des chartes* 164 (2006), S. 227–249.

552 Lacroix/Seré 1848–1851, Bd. 1, S. 7.

553 Paul Lacroix: *Les Arts au Moyen âge et à l'époque de la Renaissance*, Paris: Firmin Didot frères, fils et Cie, 1869 [71880]; ders.: *Mœurs, usages et costumes au Moyen âge et à l'époque de la Renaissance*, Paris: Firmin Didot frères, fils et Cie, 1871 [61878]; ders.: *Vie militaire et religieuse au Moyen âge et à l'époque de la Renaissance*, Paris: Firmin Didot frères, fils et Cie, 1873 [41877]; ders.: *Sciences & lettres au Moyen âge et à l'époque de la Renaissance*, Paris: Firmin-Didot et Cie, 1877 [21877]; posthum erschien in der *Bibliothèque Historique illustrée* [ders.:] *L'ancienne France. Étude illustrée d'après les ouvrages de M. Paul Lacroix, sur le Moyen âge, la Renaissance, le XVII^e et le XVIII^e siècle*, 11 Bde., Paris: Firmin-Didot et Cie, 1886–1888.

il faut qu'ils s'expliquent l'un par l'autre, réciproquement et alternativement.«⁵⁵⁴ Zu gefragten Nachschlagewerken stiegen die Bücher Lacroix' namentlich dank der in großer Zahl erstmals bildlich erfassten Artefakte auf, mit denen sie dazu beitrugen, den Kreis der für die Kulturgeschichte des Mittelalters und der beginnenden Neuzeit relevanten Bild- und Sachzeugnisse beträchtlich zu erweitern.

Einen ähnlich markanten Zuwachs erlebte die Materialkenntnis auch im Fall personen- und ereignisbezogener Quellen, wo sie den wesentlich von Montfaucons *Monumens* bestimmten Kanon geläufiger Objekte hinter sich gelassen und Dimensionen angenommen hat, von denen die *Monuments de l'Histoire de France* Michel Hennins beredtes Zeugnis ablegen: Auf über 4.000 Seiten finden sich dort nun Artefakte katalogisiert und vom Tod Childerichs I. 481 bis zum Tod Heinrichs IV. 1610 nach dem Schema der Herrscherchronologie ikonographisch klassifiziert.⁵⁵⁵ Erstmals systematisch herangezogen und visualisiert begegnet diese Materialschicht bei Henri Bordier und Édouard Charton, deren *Histoire de France* sich in ereignis- und kulturgeschichtlicher Perspektive auf die Autorität der Texte wie auf die der Monumente beruft: »L'étude de l'histoire par les monuments fait de grands progrès depuis un demi-siècle. On est unanime à reconnaître aujourd'hui que l'instruction historique doit se puiser à deux sources, celle des textes, et celle des monuments de l'art contemporain des événements racontés.«⁵⁵⁶ Eine »Histoire de France à la fois écrite et figurée«, die in der historiographischen Tradition eines Augustin Thierry und Prosper de Barante⁵⁵⁷ ganz auf die Selbstevidenz der Quellen vertraut und sich durch deren schiere Präsenz in Text und Bild hinlänglich beglaubigt sieht, musste freilich der nachdrücklicher denn je erhobenen Forderung nach Authentizität genügen, weshalb der Abbildungsapparat der Erstausgabe von 1859–1860 für die sehr erfolgreiche Neuauflage von 1862 einer quellenkritischen Revision und Reorganisation unterzogen wurde:

Diverses sculptures ou peintures des douzième, treizième ou quatorzième siècles, avaient été placées à des époques antérieures dont elles figurent trop imaginai-
rement les faits mémorables ou les personnages (rois mérovingiens, scènes des

554 Lacroix/Seré 1848–1851, Bd. 1, S. 7.

555 Hennin, Michel: *Les monuments de l'Histoire de France. Catalogue des productions de la sculpture, de la peinture et de la gravure relatives à l'histoire de la France et des Français*, 10 Bde., Paris: J. F. Delion, 1856–1863.

556 Henri Bordier/Édouard Charton: *Histoire de France depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours d'après les documents originaux et les monuments de l'art de chaque époque*, 2 Bde., Paris: Bureaux du Magasin pittoresque, 1859–1860 [*Nouvelle édition*, 1862], hier Bd. 1, S. VI. – Haskell 1993, S. 299–302.

557 Siehe dazu oben Anm. 362 und 379–380.

croisades, etc.); nous les avons transportées au temps où elles ont été exécutées et que, malgré l'intention de leurs auteurs, elles représentent bien plus réellement.⁵⁵⁸

Entsprechend gelangten Abbildungen etwa jener Grabmäler, die den Merowingern posthum in Saint-Germain-des-Prés, Saint-Denis oder Saint-Médard-de-Soissons gesetzt worden waren, aus dem Kapitel zur Ereignisgeschichte des 5. bis 8. Jahrhunderts in den Abschnitt über die Künste des 11. und 12. Jahrhunderts,⁵⁵⁹ wodurch eine wenigstens seit Bernard de Montfaucon und der maurinischen Merowinger-These⁵⁶⁰ weithin geübte Illustrationspraxis korrigiert wurde. Der damit einhergehende Wandel der argumentativen Bildfunktion tritt besonders deutlich an den Reproduktionen nach Froissart-Handschriften des späteren 15. Jahrhunderts zutage, bei denen nicht länger auf die dargestellten Ereignisse des mittleren 14. Jahrhunderts, sondern auf kulturgeschichtlich signifikante Merkmale der Entstehungszeit abgehoben wird: Steht die bereits von Montfaucon entsprechend angeführte Miniatur auf Folio 197^v des Gruuthuse-Froissarts in der Erstausgabe noch für die Gefangennahme Karls II. von Navarra 1356, so bezeugt sie in der Neuauflage nur mehr die Gewandung unter König Ludwig XI.⁵⁶¹ und wirkt auf diese Weise jener Kluft zwischen der historisch gemeinten und der im Bild gezeigten Zeit entgegen, die dem historiographischen Quellengebrauch der *Monumens de la Monarchie française* ebenso eigentümlich ist wie der künstlerischen Imagination bei Ingres oder Théodose Burette.⁵⁶²

Derartige Korrekturen der Illustrationspraxis – ihre quellenkritische Rückbindung wie ihre argumentative Neujustierung – ließen den noch in Burettes *Histoire de France* oder Abel Hugos *France historique et monumentale* gegenwärtigen Traditionsfaden historischer Ereignisbilder nach der Mitte des Jahrhunderts vorübergehend abreißen. Wiederaufgenommen und weitergesponnen wurde er vor allem von

558 Bordier/Charton 1862, Bd. 1, S. VI. In Gestalt dieser *Nouvelle édition* erschien die *Histoire de France* bis 1881 in vier Auflagen und wurde noch im Jahr 1900 von Gustave Ducoudray aktualisiert; Henri Bordier/Édouard Charton: *Histoire de France pour tous depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours d'après les documents originaux et les monuments de l'art de chaque époque. Nouvelle édition complétée et mise à jour (1900) par G. Ducoudray*, 2 Bde., Paris: Montgrédien et Cie, [1900].

559 Bordier/Charton 1859–1860, Bd. 1, S. 121–178; Bordier/Charton 1862, Bd. 1, S. 276–287.

560 Siehe oben Anm. 529.

561 *Jean II arrête son beau-fils, Charles le Mauvais, dans le château de Rouen*, in: Bordier/Charton 1859–1860, Bd. 1, S. 459; erneut unter dem Titel *Costumes sous Louis XI*, in: Bordier/Charton 1862, Bd. 1, S. 520; Seitenmaß: 255 × 170 mm. Bekannt gemacht wurde fol. 197^v (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2643; s. oben Anm. 421) in Montfaucon 1729–1733, Bd. 2, Taf. LIII, nach S. 296: *Prise de Charles le Mauvais Roi de Navarre* (s. oben Anm. 502).

562 Siehe oben Anm. 500 sowie Abb. 88 mit Anm. 499.

François Guizots popularisierendem Spätwerk der *Histoire de France*⁵⁶³ und in einer posthumen Neuauflage von Jules Michelets *Histoire de France*⁵⁶⁴, die mit 394 beziehungsweise 229 Holzstichtafeln das Imaginarium der Historien gegenüber einer kulturgeschichtlich ausgerichteten, um materiale Evidenz und Authentizität bemühten Objektrepräsentation erneut zur Geltung brachten. Wo im historischen Ereignis- oder Genrebild konkrete Monumente eine Rolle spielen, konnte daher – wie die Bildgeschichte des mittelalterlichen *Château du Louvre* exemplarisch zeigt – der längst eingeführte Modus sachlich-nüchterner Erfassung auch wieder zurückgenommen werden, um die Objekte durch atmosphärische Effekte in epochenspezifische Stimmungs- und Bedeutungsträger zu verwandeln.

Die bei Henri Bordier und Édouard Charton mitgeteilte Darstellung der zwischen 1528 und 1661 sukzessive abgebrochenen und erneuerten Residenz geht auf das um 1500 entstandene Tafelbild der *Piètà de Saint-Germain-des-Prés* zurück, dem man die Ansicht des mittelalterlichen Louvre seit Jacques Bouillarts *Histoire de l'Abbaye Royale de Saint Germain des Prez* von 1724 bevorzugt entnommen hat (Abb. III).⁵⁶⁵ Einem verbreiteten Irrtum folgend, wurde die dort gezeigte Baugestalt in der Ausgabe von 1859–1860 freilich noch dem ersten namentlich überlieferten Bauherrn Philipp II. Augustus zugeschrieben (Abb. III), während sie nach der quellenkritischen Revision des Abbildungsapparates 1862 zutreffender unter Karl V. firmiert.⁵⁶⁶

563 François Guizot: *L'Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789, racontée à mes petits-enfants*, 5 Bde., Paris: Hachette et Cie, 1872–1876.

564 Jules Michelet: *Histoire de France, Nouvelle édition, revue et augmentée*, 19 Bde., Paris: Librairie internationale A. Lacroix & Cie, 1876–1877 [auch Paris: C. Marpon, E. Flammarion, 1879–1884].

565 *Piètà de Saint-Germain-des-Prés*, um 1500, Öl auf Holz, 97,3 × 198,5 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, Inv.-Nr. 8561; dazu Sterling 1987–1990, Bd. 2, S. 306–313. – Die wohl älteste druckgraphische Wiedergabe des Architekturprospekts im Hintergrund ist Antoine Herisset nach Jean Chaufourier: *VUE MERIDIONALE DE L'ABBAYE DE ST. GERMAIN DES PREZ EN 1410. ET DU LOUVRE, Tel qu'il étoit depuis Philippe Auguste jusques à François I. Tiré d'un tableau original peint sous Charles VI. que l'on conserve dans l'Abbaye*, in: Bouillart 1724, Taf. 9, Blattmaß des doppelseitigen Kupferstichs: 380 × 510 mm. – Im Zuge der revolutionären Enteignungen gelangte die Tafel aus der Abteikirche in Alexandre Lenoirs *Musée des Monumens français*, woraufhin der Architekt und Stecher Louis-Pierre Baltard wiederholt im eng gefassten Ausschnitt speziell den Louvre reproduziert hat: *Le Louvre au Tèms de Philippe Auguste*, in: Louis-Pierre Baltard: *Paris et ses Monumens, ou Collection des edifices publics et particuliers les plus remarquables de cette Capitale, dans son état actuel, et des chefs-d'œuvre des Arts qui les décorent; Mesurés, dessinés et gravés [...], Avec des Descriptions historiques par le cit. Amaury-Duval; Ouvrage dédié à Napoléon Bonaparte*, 2 Bde., Paris: Baltard, de Crapelet, 1803–1805 [in Lfgn. 1802–1805], Bd. 1, S. 16; ders.: *Vue du Chateau du Louvre, tel qu'il existoit dans le douzième Siecle*, in: Lenoir 1800–1806, Bd. 5, Taf. 208, N° 556 (bis).

566 *Le Louvre sous Philippe-Auguste*, in: Bordier/Charton 1859–1860, Bd. 1, S. 324, Seitenmaß: 254 × 170 mm; erneut unter dem Titel *Le Louvre sous Charles V*, in: Bordier/Charton 1862, Bd. 1, S. 452. – Der Holzstich kopiert nicht die in Anm. 565 aufgeführten Reproduktionen von Antoine Herisset oder Louis-Pierre Baltard, sondern eine Umrissradierung von Lemaitre



Abb. 111 Antoine Herisset nach Jean Chouffourier: *VUE MERIDIONALE DE L'ABBAYE DE ST. GERMAIN DES PREZ EN 1410. ET DU LOUVRE*, in: Jacques Bouillart, *Histoire de l'Abbaye Royale de Saint Germain des Prez*, 1724, Taf. 9

Denn wegweisend hatten schon Charles de Clarac und Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc auch die mittelalterlichen Phasen der Baugeschichte ebenso differenziert wie quellennah erschlossen und dazu in detailreicher Feinzeichnung Rekonstruktionen vorgelegt:⁵⁶⁷ So führt den Gebäudekomplex 1858 im *Dictionnaire raisonné*

nach Civeton: *Le Louvre de Philippe Auguste, tel qu'il était sous Charles V, entre 1370 et 1380, D'après un tableau de la fin du 14.^{ème} siècle, conservé autrefois à St. Germain des Prés, aujourd'hui à St. Denis*, in: Charles de Clarac: *Musée de Sculpture antique et moderne. Planches. Le Louvre et les Tuileries*, Bd. I, Paris: Victor Texier, 1826–1827, Taf. 8 A.

⁵⁶⁷ Auf einer eingehenden Diskussion der Quellenlage in Text und Bild sowie auf einem umfassenden Literaturbericht gründet die Darstellung der mittelalterlichen Baugeschichte bei Charles de Clarac: *Musée de Sculpture antique et moderne ou Description historique et graphique du Louvre et de toutes ses parties, des statues, bustes, bas-reliefs et inscriptions du Musée royal des Antiques et des Tuileries et de plus de 2500 statues antiques [...]*, Bd. 1, Paris: Imprimerie royale, 1841, S. 237–337; dazu auch de Clarac 1826–1827, Taf. 8 A–E; posthum erneut publiziert als [ders.:]

Abb. 112 *Le Louvre sous Philippe-Auguste*, in: Henri Bordier/Édouard Charton, *Histoire de France*, 1859–1860, Bd. 1, S. 324



Description historique et graphique du Louvre et des Tuileries, par M. le C^{te} de Clarac, conservateur des Antiques du Louvre [...], publiée dans son *Musée de Sculpture*, de 1826 à 1828, précédée d'une notice biographique sur l'auteur, par M. Alfred Maury, Paris: Imprimerie impériale, 1853. – Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc widmet sich dem Louvre unter verschiedenen Stichworten seines *Dictionnaire*; s. besonders s. v. »Château«, in: Viollet-le-Duc 1854–1868, Bd. III (1858), S. 58–191, hier S. 134–140 mit Abb. 20–22, sowie s. v. »Escalier«, in: ebd., Bd. V (1861), S. 287–331, hier S. 300–305 mit Abb. 10–12. – Noch nicht verfügbar war für Bordier und Charton die auf lange Sicht maßgebliche Arbeit von Adolphe Berty: *Histoire générale de Paris. Topographie historique du vieux Paris. Région du Louvre et des Tuileries I*, Paris: Imprimerie impériale, 1866, bes. S. 113–199, auf die zwei Jahre später posthum ein zweiter Band mit den Ergebnissen der ersten, bahnbrechenden Grabungskampagne von 1866 folgte: Adolphe Berty/Henri Legrand: *Histoire générale de Paris. Topographie historique du vieux Paris. Région du Louvre et des Tuileries II*, Paris: Imprimerie impériale, 1868, S. 109–168.



Abb. 113 Louis Guillaumot nach Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Vue cavalière du château du Louvre de Charles V*, in: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, 1854–1868, Bd. III, S. 137

de l'architecture eine isometrische Ansicht aus der strukturanalytischen Vogelschau und in gleichmäßiger Bestimmtheit seiner Formerscheinung vor Augen (Abb. 113).⁵⁶⁸ Grundverschieden stellt er sich in François Guizots *Histoire de France* dar, wo ihn der erfolgreiche Schlachtenmaler und Illustrator Alphonse de Neuville als dramatisches Nachtstück gegeben und seine Gestalt dabei weitgehend im Ungefähren belassen hat (Abb. 114).⁵⁶⁹ Dieser mit bildnerischen Mitteln hervorgerufene Eindruck des Unergründlichen, ja des Monströsen kennzeichnet nicht nur das Bauwerk selbst,

⁵⁶⁸ Louis Guillaumot nach Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc: *Vue cavalière du château du Louvre de Charles V*, in: Viollet-le-Duc 1854–1868, Bd. III, S. 137, Seitenmaß: 240 × 150 mm.

⁵⁶⁹ Jean Gauchard nach Alphonse de Neuville: *Le Louvre au quatorzième siècle*, in: Guizot 1872–1876, Bd. 2, S. 141, Seitenmaß: 270 × 185 mm. – Philippe Chabert: *Alphonse de Neuville*, Paris 1979; François Robichon: *Alphonse de Neuville 1835–1885*, Paris 2010; *Alphonse de Neuville. La bataille de l'image*, Saint-Omer 2014.

Abb. 114 Jean Gauchard nach Alphonse de Neuville, *Le Louvre au quatorzième siècle*, in: François Guizot, *L'Histoire de France*, 1872–1876, Bd. 2, S. 141



sondern damit zugleich ein Mittelalter, dessen epochale Charakteristik bereits Victor Hugo im Kapitel »Paris à vol d'oiseau« seines Romans *Notre-Dame de Paris* anhand des Stadtbildes einschlägig evoziert hat:

Le vieux Louvre de Philippe-Auguste, cet édifice démesuré dont la grosse tour ralliait vingt-trois maîtresses tours autour d'elle, sans compter les tourelles, semblait de loin enchâssé dans les combles gothiques de l'hôtel d'Alençon et du Petit-Bourbon. Cette hydre de tours, gardienne géante de Paris, avec ces vingt-quatre têtes toujours dressées, avec ses croupes monstrueuses, plombées ou écaillées d'ardoises, et toutes ruisselantes de reflets métalliques, terminait d'une manière surprenante la configuration de la Ville au couchant.⁵⁷⁰

⁵⁷⁰ Hugo 1831, Bd. 1, S. 218–262 (3. Buch, 2. Kapitel: »Paris à vol d'oiseau«), hier S. 249.

Die für die *Histoires de France* von Guizot und Michelet erneut herangezogene Veranschaulichung der Geschichtserzählung durch historische Genre- und Ereignisbilder, die sich nach zögerlichen Anfängen bei Félibien, Daniel oder Hénault in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und einem Zwischenspiel bei Moreau und David gegen Ende des Jahrhunderts erst im Umfeld der »école narrative« vorübergehend breiter entfaltet hatte, kehrt 1881 ebenso in der Froissart-Ausgabe der Madame de Witt wieder (Abb. 55) wie die wenigstens seit Montfaucon praktizierte Berufung auf den Zeugniswert ereignisgeschichtlicher Miniaturen (Abb. 54) oder der nachhaltig zuletzt von Lacroix angestoßene und popularisierte Objektbezug unter kulturgeschichtlichen und realienkundlichen Vorzeichen (Abb. 56 und 57). Wiewohl die *Chroniques de J. Froissart* all diese Traditionslinien auf sich vereinen, können sie doch kaum als deren selbstverständliche und folgerichtige Fortführung begriffen werden. Dass der Abbildungsapparat nun wieder gleichermaßen durch die Modi quellenkritischer Dokumentation und künstlerischer Fiktion geformt wird, nachdem beide streng voneinander geschieden in den Nationalgeschichten von Bordier und Charton einerseits und Guizot oder Michelet andererseits zur Geltung kamen, bleibt ebenso erklärungsbedürftig wie der Umstand, dass im vorliegenden Fall eine Quellenedition, mithin eine Textgattung, die bis dahin anderen editorischen Gesetzen gehorcht hatte, auf besagte Weise ausgestattet wurde.

Aufgeboten wurden die Strategien der sinnlichen Anschauung und Veranschaulichung, der mimetischen Objektrepräsentation und der fiktionalen Bilderzählung zwar für historiographische Darstellungen zur Ereignis- und Kulturgeschichte, nicht jedoch als Ausstattungsmerkmal von Editionen, die der Fachwelt oder einem breiteren Publikum Quellentexte zugänglich machen. Namentlich bei Froissart muss die französische Ausgabe von 1881 umso mehr verwundern, als dessen *Chroniques* in England bereits eine vielförmige Illustrationsgeschichte aufweisen,⁵⁷¹ die bis zu jenen Aquatintaradierungen zurückreicht, mit denen Thomas Johnes seine bahnbrechende, von Walter Scott hochgelobte moderne Übertragung versehen hatte (Abb. 89).⁵⁷² Teils den Codices selbst, teils den Kupfern folgend, die 1730–1731 von Bernard de Montfaucon nach Vorlagen der Sammlung Gaignières publiziert und 1750 für die posthume englische Ausgabe der *Monumens* zweitverwendet worden waren,⁵⁷³ zielen die Tafeln bei Johnes sichtlich darauf ab, die Miniaturen möglichst originalgetreu zu reproduzieren. Durchgreifend realistisch überformt zeigt sich deren

571 Zur Text- und Bildüberlieferung im Überblick Siân Echarid: *Printing the Middle Ages*, Philadelphia 2008, S. 162–197, zum anhaltenden Erfolg der Johnes'schen Übersetzung von 1803–1805 bes. S. 175–184.

572 Johnes 1803–1805; siehe oben Anm. 503. – Walter Scott: »Johnes's *Translation of Froissart*«, in: *The Edinburgh Review*, January 1805, S. 347–362.

573 Siehe oben Anm. 505.

Motivbestand hingegen unter den 116 Holzstichen, welche die 1839 von William Smith besorgte Neuauflage der Johnes'schen Übersetzung begleiten.⁵⁷⁴ Erst 72 lithographische Tafeln, die Henry Noel Humphreys in Ergänzung dieser 1844 erneut aufgelegten Edition geschaffen hat, erkennen die Autorität ihrer spätmittelalterlichen Vorlagen wieder uneingeschränkt an und suchen den Miniaturen durch eine aufwendige Handkolorierung auch technisch gleichzukommen.⁵⁷⁵

Im Unterschied zur wechselvollen Illustrationsgeschichte in England sind die *Chroniques* in Frankreich noch in der bis heute maßgebenden, 1869 von Siméon Luce begonnenen Ausgabe ohne Abbildungen geblieben.⁵⁷⁶ Bis zu ihrer Bearbeitung durch Henriette de Witt muss sich daher die Wahrnehmung und Deutung dieser Quelle, müssen sich die Anforderungen an ihre Publikation und Illustration auf grundlegende Weise verändert haben. Diesem Wandel ist zunächst kurz nachzugehen, bevor in den darauf folgenden Abschnitten sodann die Argumentationsstrategien der Bilder und schließlich deren bildgeschichtliche Abstammung erörtert werden.

Die Aktualität des Mittelalters: Froissart im Licht der Niederlage

Als Siméon Luce 1869 anhub, die *Chroniques* des Jean Froissart im Auftrag der *Société de l'Histoire de France* zu edieren,⁵⁷⁷ galt es, eine Welt zu erschließen, die weithin in dem Ruf stand, aus genuin transnationaler Perspektive den Beginn der okzidentalen Neuzeit zu bekunden:

Froissart est un monde. Au triple point de vue historique, littéraire, philologique, on pourrait même ajouter romanesque et poétique, le chroniqueur de Valenciennes représente à peu près seul pour le commun des lecteurs un siècle

574 Thomas Johnes: *Chronicles of England, France, Spain, and The adjoining Countries, from the Latter Part of the Reign of Edward II. to the Coronation of Henry IV. by Sir John Froissart. Translated from the French Editions. With Variations and Additions from many celebrated MSS. [...]*, 2 Bde., London: William Smith, 1839 [erneut in Lfgn. 1842–1844].

575 Henry Noel Humphreys: *Illuminated Illustrations of Froissart. Selected from the MS. in the British Museum, London: William Smith, 1845*; ders.: *Illuminated Illustrations of Froissart. Selected from the MS. in the Bibliothèque Royale, Paris, and from other Sources*, London: William Smith, 1845.

576 Siméon Luce [I/1–VIII/1]/Gaston Raynaud [Bde. VIII/2–XI]/Léon Mirot [Bd. XII]/Léon und Albert Mirot [Bd. XIII]/Albert Mirot [Bde. XIV und XV] (Hg.): *Chroniques de J. Froissart. Publiées pour la Société de l'Histoire de France*, 15 Tle. in 17 Bde., Paris: Veuve Jules Renouard [Bde. I/1–VII], Renouard [Bde. VIII/1–XI], Honoré Champion [Bd. XII], C. Klincksieck [Bde. XIII–XV], 1869–1975; von dieser Edition lagen bis 1881 die Teile I–VII vor.

577 Charles Ridoux: »Deux éditeurs de Froissart: Kervyn et Siméon Luce«, in: *Actes du colloque international Jehan Froissart* [= Supplément au *Perspectives médiévales* 30 (2006)], S. 213–225; Victorin 2022, S. 48–58.

presque entier, et ce siècle est le quatorzième, époque de transition et de crise, de décomposition et d'enfancement où finit le moyen âge, où commencent véritablement les temps modernes. Froissart n'a pas borné ses récits au pays qui l'a vu naître et dont la langue est la sienne: il a raconté l'Angleterre aussi bien que la France, la France de la Seine, de la Loire et de la Garonne aussi bien que celle de l'Escaut et de la Meuse, l'Espagne et le Portugal aussi bien que l'Italie; son œuvre intéresse à la fois, quoiqu'à des degrés divers, toutes les nations qui jouaient au temps où il a vécu un rôle ou moins marqué dans la civilisation occidentale.⁵⁷⁸

Bahnbrechend und wirkmächtig hatte schon Jules Michelet in den Bänden drei und vier seiner kapitalen *Histoire de France* (1837–1840) das 14. Jahrhundert zu einer universellen Epochenschwelle und Zeitenwende, nämlich zum Anbruch der Neuzeit erklärt, und ihm nachgerade revolutionär-liberale Züge verliehen, die vom Gegenwartsbezug und der noch lebhaften Erinnerung an den Umsturz der Julirevolution geformt worden waren.⁵⁷⁹ Seine ungebrochene Aktualität verdankt das 14. Jahrhundert auch bei Siméon Luce dem Umstand, dass es die entwicklungsgeschichtliche Schlüsselstellung des Auftakts zur Neuzeit zugewiesen bekam und als Beginn dessen galt, was in historischer Kontinuität bis zur Gegenwart fort dauert. Erst bei Madame de Witt haben Aktualität und Autorität Froissarts eine grundverschiedene Färbung angenommen.

Im Vordergrund stand nun nicht mehr die weit über den historischen Moment hinausweisende Entwicklungsgeschichte epochalen Zuschnitts, also der okzidentale Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Betont wurde vielmehr aus engem, nationalgeschichtlich fokussierendem Blickwinkel mit den bestandsgefährdenden Krisen des 14. Jahrhunderts und deren glücklicher Überwindung die unmittelbare Ereignisfolge, die durch die Quellenedition einer breiten Öffentlichkeit als Beispiel und Vorbild ins Bewusstsein gerufen werden soll: »Il est bon et utile de pouvoir mettre dans toutes les mains et de rappeler à tous les esprits le souvenir des maux extrêmes que notre pays a pu endurer naguère, sans succomber dans la lutte et sans jamais perdre la force et l'espoir du relèvement.«⁵⁸⁰ Den Wendepunkt der Rezeptionsgeschichte dieser und anderer, etwa in den *Chroniqueurs de l'Histoire de France* vehement für die Nationalgeschichte beanspruchter Textquellen markiert der Deutsch-Französische

578 Siméon Luce: »Introduction au premier livre des Chroniques de J. Froissart«, in: ders./Raynaud 1869–1975, Bd. I, S. I–CXXXIV, hier S. If.

579 Zu Michelet s. oben Anm. 399; zu den sich wandelnden Epochenentwürfen seiner *Histoire de France* s. Carqué 2004[a], S. 20–25.

580 Witt 1881, S. VI. Der vaterländische, nationalstaatliche Fokus tritt noch ausgeprägter zutage in den *Chroniqueurs*, wo unumwunden von »notre patrie« oder »notre histoire nationale« die Rede ist; Witt 1883–1886, Bd. 1, »Préface« (unpaginiert).

Krieg 1870/71, denn von dieser so schmachvoll verlorenen militärischen Auseinandersetzung des Zweiten Kaiserreichs mit den Armeen der deutschen Staaten unter preußischer Führung gingen Schockwellen aus, die nicht nur tiefgreifende politische und ideologische, sondern auch und langfristig vor allem Umwälzungen in Bildung und Forschung angestoßen haben.⁵⁸¹

Insbesondere die Geschichtswissenschaft erlebte unter der Dritten Republik thematische und methodische Konjunkturen, die den mentalen und intellektuellen Kriegsfolgen zuzurechnen sind.⁵⁸² So wurde Froissart im Licht der Niederlage auf neuartige Weise wahrgenommen und verstanden, weil die von ihm geschilderten Ereignisse des Hundertjährigen Krieges nun zur Gegenwart in ein Verhältnis direkter Verwandtschaft traten und den Anschein frappierender Aktualität erweckten:

581 Zu Krieg und Kriegsfolgen im Überblick Claude Digeon: *La crise allemande de la pensée française (1870–1914)*, Paris 1959; Raoul Girardet: *Le nationalisme français 1871–1914*, Paris 1966; François Roth: *La guerre de 1870*, Paris 1990; Philippe Levillain/Rainer Riemenschneider (Hg.): *La guerre de 1870/71 et ses conséquences*, Bonn 1990; Wolfgang Leiner: *Das Deutschlandbild in der französischen Literatur*, Darmstadt 21991, S. 124–203; Jeismann 1992, S. 159–295; Michael Werner: »La nation revisitée en 1870–1871. Visions et redéfinitions de la nation en France pendant le conflit franco-allemand«, in: *Revue germanique internationale* 4 (1995), S. 181–200; Wolfgang Schivelbusch: *Die Kultur der Niederlage. Der amerikanische Süden 1865, Frankreich 1871, Deutschland 1918*, Berlin 2001, S. 123–224; Andreas Metzging: *Kriegsgedenken in Frankreich (1871–1914)*, Freiburg 2002; Karine Varley: *Under the Shadow of Defeat. The War of 1870–71 in French Memory*, Basingstoke/New York 2008; Pierre Milza: »L'année terrible«, Bd. 1: *La guerre franco-prussienne (septembre 1870 – mars 1871)*, Bd. 2: *La Commune (mars – juin 1871)*, Paris 2009; Mathilde Benoistel/Sylvie Le Ray-Burimi u. a. (Hg.): *France-Allemagne(s) 1870–1871*, Paris 2017; Pascale Auditeau: *La guerre de 1870 vue par les romanciers (1870–1914)*, Paris 2022; Herman Gätje/Sikander Singh (Hg.): *1870/71. Literatur und Krieg*, Tübingen 2023.

582 Die weitreichenden Folgen der Niederlage von 1871 für Geschichtsforschung und Geschichtskultur behandeln u. a. Robert Gildea: *The Past in French History*, New Haven/London 1994, S. 112–165; Boer 1998, S. 153–162 und 175–183; Charles Ridoux: *Évolution des études médiévales en France de 1860 à 1914*, Paris 2001, bes. S. 61–73; Jean-Marie Moeglin: *Les bourgeois de Calais. Essai sur un mythe historique*, Paris 2002, bes. S. 259–262; June Hargrove/Neil McWilliam (Hg.): *Nationalism and French Visual Culture, 1870–1914*, New Haven/London 2005; Robert Fox: *The Savant and the State. Science and Cultural Politics in Nineteenth-Century France*, Baltimore 2012, S. 227–241 und 250 ff.; Jean El Gammal: »Histoire, nation et politique: la place du Moyen Âge en France des années 1870 à 1914«, in: Guyot-Bachy/Moeglin 2015, S. 413–426; exemplarisch zum rapiden Anstieg der historiographischen Buchproduktion s. Jean Mistler: *La Librairie Hachette de 1826 à nos jours*, Paris 1964, S. 229–268; zur Buchillustration auch Pineau-Farge 2004, S. 38–41; zur klassischen Archäologie Gran-Aymerich 1998, bes. S. 203–227; zur frühgeschichtlichen Archäologie am instruktiven Beispiel Lothringens Bonnie Effros: »Contested Origins. French and German Views of a Shared Archaeological Heritage in Lorraine«, in: Gábor Klaniczay/Michael Werner u. a. (Hg.): *Multiple Antiquities – Multiple Modernities. Ancient Histories in Nineteenth Century European Cultures*, Frankfurt a. M./New York 2011, S. 305–333, hier S. 322–332; speziell zu den institutionellen und methodischen Konsequenzen s. unten Anm. 587.

Die mit der Gefangennahme König Johanns II. besiegelte Niederlage Frankreichs in der Schlacht bei Poitiers 1356 fand ihre moderne Entsprechung in der verlorenen Schlacht von Sedan 1870 und der Festsetzung Kaiser Napoléons III.; die 1871 blutig niedergeschlagene *Commune de Paris* zeigte sich gleichsam vorweggenommen im Pariser Aufstand des Jahres 1358 unter dem *prévôt des marchands* Étienne Marcel; die massiven Gebietsabtretungen und Lösegeldzahlungen, die 1360 im Friedensschluss von Brétigny vereinbart worden waren, schienen sich 1871 auf geradezu fatale Weise mit dem Frankfurter Frieden, seinen Reparationen und der Annexion von Elsass-Lothringen zu wiederholen.

Diese historiographische Parallelisierung von Ereignissen des mittleren 14. und solchen des fortgeschrittenen 19. Jahrhunderts⁵⁸³ wich freilich in einem entscheidenden Punkt von dem ab, was einige Jahrzehnte später im Angesicht der Katastrophen des 20. Jahrhunderts an der vielbeschworenen »Krise des Spätmittelalters«⁵⁸⁴ bevorzugt hervorgehoben werden sollte: Während nun der verähnlichende Blick auf die Epoche des Hundertjährigen Krieges zur bloßen Bestandsaufnahme tendierte, war die Zeitenspiegelung im Licht der Niederlage von 1871 noch dezidiert prospektiv ausgerichtet. Nicht der schiere Gleichklang der Misere, sondern deren einstige und künftige Überwindung standen wechselseitig aufeinander verweisend im Vordergrund. Der Gegenwart gab das Beispiel und Vorbild der spätmittelalterlichen Vergangenheit allen Anlass zur Hoffnung, denn schon einmal hatte das besiegte und gedemütigte Land einen triumphalen Ausweg aus einer prekären, von immensen materiellen wie ideellen Verlusten bestimmten Lage gefunden. Dank seiner Heroen und einer nationalen Kraftanstrengung war es ihm bereits im zweiten Jahrzehnt nach den Friedensverträgen von Brétigny und Calais gelungen, einen Großteil der

583 Amalvi 1988, S. 28 ff. und 220–238; ders.: »Le défaite ›mode d'emploi: Recherches sur l'utilisation rétrospective du passé dans les rapports franco-allemands en France entre 1870 et 1914«, in: Levillain/Riemenschneider 1990, S. 451–458, hier S. 453–456; Amalvi 1996, S. 93 ff.

584 Zu Gebrauch und Kritik dieses Narrativs (mit der älteren Literatur) s. Carqué 2004[a], S. 193 ff. und 404–408; ders.: »Europa 1400 – Wunschraum und Wunschzeit des Internationalen und Schönen, Höfischen und Weichen. Zu den Imaginarien kunsthistorischer Stilbegriffe«, in: ders./Hedwig Röcklein: *Das Hochaltarretabel der St. Jacobi-Kirche in Göttingen*, Göttingen 2005, S. 515–553, hier S. 522 f.; außerdem Jan A. Aertsen/Martin Pickavé (Hg.): »*Herbst des Mittelalters? Fragen zur Bewertung des 14. und 15. Jahrhunderts*«, Berlin/New York 2004; Jan Rüdiger: »Wenn man das Ende schon kennt: Das Mittelalter – krisenfeste Geschichte?«, in: Thomas Mergel (Hg.): *Krisen verstehen. Historische und kulturwissenschaftliche Annäherungen*, Frankfurt a. M./New York 2012, S. 151–164; Werner Rösener: »Die Krise des Spätmittelalters in neuer Perspektive«, in: *Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte* 99 (2012), S. 189–208; Heribert Müller: *Die kirchliche Krise des Spätmittelalters. Schisma, Konziliarismus und Konzilien*, München 2012; Carla Meyer/Katja Patzel-Mattern u. a. (Hg.): *Krisengeschichte(n). »Krise« als Leitbegriff und Erzählmuster in kulturwissenschaftlicher Perspektive*, Stuttgart 2013.

Gebietsverluste mit militärischen Mitteln rückgängig zu machen, weshalb im Imaginarium der Dritten Republik König Karl V. zum Inbegriff der wiederhergestellten Größe Frankreichs, sein *connétable* Bertrand Du Guesclin zum nachgerade mythischen »libérateur de la France« aufgestiegen war.⁵⁸⁵

Doch nicht allein die beispiellose Aktualität der fraglichen Stoffe und Themen rührte vom Trauma des Deutsch-Französischen Krieges her – auch die Mittel und Wege historischer Forschung hatten durch die Niederlage von 1871 richtungsweisende Impulse empfangen, denn auf der Suche nach den Ursachen des nationalen Debakels gewahrten kulturkritische Intellektuelle wie Ernest Renan voller Bewunderung den raschen Wiederaufstieg Preußens nach der Niederlage gegen Napoléon Bonaparte in der Schlacht bei Jena und Auerstedt 1806 und dem Frieden von Tilsit 1807, den sie zuvörderst den verstärkten bildungspolitischen Anstrengungen des geschlagenen Landes zuschrieben.⁵⁸⁶ Dadurch seien die Grundlagen der nun schmerzlich erfahrenen Überlegenheit Deutschlands geschaffen worden, namentlich die seiner intellektuellen und wissenschaftlichen Vorrangstellung, die sich in

585 Zu den *exempla virtutis* der Troisième République im Überblick Amalvi 1979; speziell zu Karl V. Amalvi 1996, S. 93 ff.; Carqué 2004[a], S. 166 ff.; zu Du Guesclin auch Amalvi 1996, S. 230 f.; zu den spätmittelalterlichen Grundlagen dieser Mythenbildung Philippe Contamine: »Bertrand Du Guesclin, la gloire usurpée?«, in: *L'Histoire* 20 (février 1980), S. 44–53; Claude Tixier: *Portrait littéraire de Bertrand Du Guesclin. Le héros Bertrand, son entrée sur la scène épique. Étude sur l'œuvre de Charles Cuvelier, trouvère du XIV^e siècle*, Paris 1981; Georges Minois: *Du Guesclin*, Paris 1993; Véronique Burnod: »Bertrand du Guesclin et le mythe du héros«, in: *Annales de la Société d'histoire et d'archéologie de l'Arrondissement de Saint-Malo* 2000, S. 107–123; Richard Vernier: *The Flower of Chivalry. Bertrand du Guesclin and the Hundred Years War*, Woodbridge 2003, bes. S. 191–213; Yves-Marie Rouat: »Bertrand Du Guesclin. L'histoire et le mythe«, in: *Association bretonne et Union régionaliste bretonne. Bulletin du congrès* 114 (2005), S. 87–113; Bernard Guenée: *Du Guesclin et Froissart. La fabrication de la renommée*, Paris 2008; Laurence Moal: *Du Guesclin. Images et histoire*, Rennes 2015; Thierry Lassabatère: *Du Guesclin. Vie et fabrique d'un héros medieval*, Paris 2020. – Unter den zahlreichen Neuerscheinungen, die im Gefolge des Deutsch-Französischen Krieges zu Leben und Taten des *connétable* auf den Markt kamen, sind hervorzuheben Siméon Luce: *Histoire de Bertrand Du Guesclin et de son époque*, Paris: Hachette et C^{ie}, 1876, und – aufgrund der besonders opulenten Ausstattung mit Historien – Antonin Debidour: *Histoire de Du Guesclin*, Paris: Hachette et C^{ie}, 1880; die Geschichte der Rückerobertung als *magistra vitae* und als revanchistische Verheißung an die Gegenwart präsentiert etwa Georges Guibal: *Histoire du sentiment national en France pendant la guerre de Cent Ans*, Paris: Sandoz et Fischbacher, 1875, namentlich im Kapitel »Le traité de Brétigny et la revanche nationale. Charles V, Du Guesclin« (S. 93–128); als Konstante nationaler Geschichte vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert wird die Selbstbehauptung noch propagiert von Georges Valance: *Le phénix français ou Comment la France s'est toujours relevée de Charles V à de Gaulle*, Paris 2006.

586 Der mit Abstand einflussreichste unter den nach 1870/71 zahlreich publizierten Traktaten ist Ernest Renan: *La réforme intellectuelle et morale*, Paris: Michel Lévy frères, 1871; s. dazu Louis Vié: *Renan, la guerre de 70 et la »Réforme« de la France*, Paris 1949; Digeon 1959, bes. S. 179–215.

der Organisation seines Unterrichts- und Hochschulwesens ebenso manifestierte wie in der historisch-kritischen Methode seiner Nationalgeschichte. Mit Barthold Georg Niebuhr und Leopold von Ranke, Georg Waitz und Heinrich von Sybel, Johann Gustav Droysen und Heinrich von Treitschke ist die preußische Historie im Bewusstsein französischer Gelehrter zum Inbegriff objektivistischer Geschichtsschreibung schlechthin geworden und hat der eigenen institutionellen wie methodologischen Neujustierung nach 1871 Gestalt und Richtung verliehen.⁵⁸⁷

Die in nachdrücklicher Quellenorientierung auf die Faktizität des Historischen abzielende Geschichtsforschung deutscher Provenienz wurde von den führenden Köpfen der republikanischen Sorbonne-Historie umgehend eingebürgert und in den Dienst einer Nationalgeschichte neuen Zuschnitts gestellt.⁵⁸⁸ Ihren Siegeszug trat die historisch-kritische Methode daher nicht nur als ein den epistemologischen Normen des naturwissenschaftlichen Empirismus verpflichtetes Präzisionsinstrument der philologischen Quellenkritik und der positivistischen Tatsachenermittlung an, sondern auch als intellektuelles Rüstzeug im patriotischen Kampf um die Nation als Republik.⁵⁸⁹ So spielte sie im Rahmen der historischen Bildungsoffensive eine tragende Rolle, denn mit dem sogenannten *Petit Lavis* lag sie jenem Flaggschiff unter den neuen Lehr- und Schulbüchern zugrunde, das allein in den Jahren 1884 bis 1895 fünfundsechzig Auflagen erlebte und zum einflussreichsten Organ der offiziellen,

587 Grundlegend zu den Institutionalisierungs- und Professionalisierungsprozessen der Geschichtswissenschaft während der Dritten Republik s. William R. Keylor: *Academy and Community. The Foundation of French Historical Profession*, Cambridge/Mass. 1975; Charles-Olivier Carbonell: *Histoire et historiens. Une mutation idéologique des historiens français 1865–1885*, Toulouse 1976; Christian Simon: *Staat und Geschichtswissenschaft in Deutschland und Frankreich 1871–1914*, 2 Bde., Bern/Frankfurt a. M. u. a. 1988; Boer 1998; Gabriele Lingelbach: *Klio macht Karriere. Die Institutionalisierung der Geschichtswissenschaft in Frankreich und den USA in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Göttingen 2003; speziell zu ihrer forcierten Ausrichtung an den Normen der exakten Wissenschaften auch Guy Bourdè/Hervé Martin: *Les écoles historiques*, Paris 1983, S. 181–214; Becher 1986, S. 63–68; Patrick Garcia: »Le moment méthodique«, in: Christian Delacroix/François Dosse u. a.: *Les courants historiques en France XIX^e–XX^e siècle*, Paris 2007, S. 96–199; zur Wirkmacht des preußischen Beispiels bes. Antoine Guillard: *L'Allemagne nouvelle et ses historiens. Niebuhr – Ranke – Mommsen – Sybel – Treitschke*, Paris: Félix Alcan, 1899; Digeon 1959, S. 343–352 und 364–383; zur »Preußischen Schule« George P. Gooch: *Geschichte und Geschichtsschreiber im 19. Jahrhundert* [zuerst engl. 1913], Frankfurt a. M. 1964, S. 141–169; Robert Southard: *Droysen and the Prussian School of History*, Lexington 1995; Georg G. Iggers: *Deutsche Geschichtswissenschaft*, Wien/Köln u. a. 21997, S. 120–162.

588 Zu den »Sorbonnards« bes. Simon 1988, S. 392–501; näherhin zum »discours de la méthode« in deren Umfeld ebd., S. 503–581.

589 Auf den öffentlichkeitswirksamen Triumph der historisch-kritischen Methode im Dreyfus-Prozess haben Madeleine Rebérioux: »Histoire, historiens et dreyfusisme«, in: *Revue historique* 55 (1976), S. 407–432, und Ulrich Raulff: *Ein Historiker im 20. Jahrhundert: Marc Bloch*, Frankfurt a. M. 1995, S. 218–230, aufmerksam gemacht.

der nationalistischen Geschichtsdeutung und -darstellung avancierte.⁵⁹⁰ Von Ernest Renans leidenschaftlichem Plädoyer für eine *Réforme intellectuelle et morale de la France* (1871) führt ein stringenter Weg über Gabriel Monods Gründungsmanifest der *Revue historique* (1876)⁵⁹¹ und den *Petit Lavis* bis zum »Katechismus« der »école méthodique«, der *Introduction aux études historiques* (1898)⁵⁹² von Charles-Victor Langlois und Charles Seignobos. Die Niederlage von 1871 wurde auf diesem Weg als treibende Kraft einer Geschichtserkenntnis wirksam, in deren argumentativem Zentrum sich die »pièces justificatives« als höchste Instanz historischer Wahrheitsfindung etabliert hatten.

Auch die *Chroniques de France, d'Angleterre et des païs voisins* boten Nationalgeschichte aus erster Hand. Damit nicht genug, schilderte Froissart just ein Kapitel vaterländischer Vergangenheit, das im Licht der Niederlage überragende Bedeutung für die Gegenwart gewonnen hatte, da mit dem Deutsch-Französischen Krieg die Geschichte des Hundertjährigen Krieges zur epochalen *magistra vitae*, ihre Protagonisten und deren Heldentaten in den Rang wegweisender *exempla virtutis* aufgestiegen waren. Um der durch das Zeitgeschehen sensibilisierten Öffentlichkeit ein exzeptionelles Zeugnis dieser Vergangenheit gebührend präsentieren zu können, sollte der entsprechend aufwendige Abbildungsapparat die Schlagkraft verschiedenartiger visueller Argumentationsweisen auf sich vereinen. Die Verquickung von Strategien des Dokumentierens und Evozierens, der Quellenorientierung und der Einbildungskraft brachte einen hybriden Bilddiskurs hervor, dessen Stoßrichtung an den basalen Koordinaten nationalgeschichtlicher Meistererzählung ausgerichtet wurde: an den historischen Ereignissen, den beteiligten Akteuren und den Orten des Geschehens.

590 Ernest Lavis: *La première année (nouvelle) d'Histoire de France. Leçons – récits – réflexions. Ouvrage [...] à l'usage des Écoles primaires et des Classes élémentaires des Lycées et Collèges (enseignement classique et spécial)*, Paris: Armand Colin et C^e, 1884. – Pierre Nora: »Ernest Lavis: son rôle dans la formation du sentiment national«, in: *Revue historique* 228 (1962), S. 73–106; wiederabgedruckt als ders.: »Lavis, instituteur national. Le Petit Lavis, évangile de la République«, in: Nora [1984–1992] 1997, S. 239–275; ders.: »L'Histoire de France de Lavis. Pietas erga patriam«, in: ebd., S. 851–902; zum Kontext auch Amalvi 1979 und 1988; Dominique Maingueneau: *Les Livres d'école de la République 1870–1914*, Paris 1979; Mona Ozouf: *L'École de la France. Essais sur la Révolution, l'utopie et l'enseignement*, Paris 1984; Suzanne Citron: *Le mythe national. L'histoire de France en question*, Paris 1987.

591 Gabriel Monod: »Introduction. Du progrès des études historiques en France depuis le XVI^e siècle«, in: *Revue historique* 1 (1876), S. 5–38. – Siehe dazu die Beiträge in *Centenaire de la »Revue historique«* [= *Revue historique* 255/2 (1976)]; Boer 1998, S. 330–339; Delacroix/Dosse 2007, S. 117–125.

592 Langlois/Seignobos 1898. – Carbonell 1976, S. 409–451; Delacroix/Dosse 2007, S. 145–153; Xavier Hélary: »Charles-Victor Langlois. Le maître désabusé de l'école méthodique«, in: Guyot-Bachy/Moeglin 2015, S. 335–365.

Die Argumentation der Bilder

Mit Jean Froissarts *Chroniques* begleitet dieser Bilddiskurs eine der wichtigsten erzählenden Quellen französischer Geschichte zur Zeit des Hundertjährigen Krieges, deren Schilderungen er zuvörderst durch Monumente ebendieser Epoche, durch »documents contemporains« zu veranschaulichen sucht. Getreu dem Credo der »école méthodique« – der »mise en œuvre de documents« –⁵⁹³ wurde ein Abbildungsapparat zusammengestellt, dem die positivistisch begründete Annahme einer ebenso unmittelbaren wie uneingeschränkten Beweiskraft der »sources originales« zugrunde liegt.

An erster Stelle finden sich die Überlieferungsträger selbst aufgeboten – jene Codices also, welche die auf Froissart zurückgehenden Textredaktionen enthalten und in größtmöglicher Nähe zur erzählten Zeit illustriert wurden. Deren Miniaturen konnten einen Grad der Authentizität für sich in Anspruch nehmen, wie er auch den Texten beigemessen wurde: War man bei Froissart der festen Überzeugung, stets den Bericht des Augenzeugen zu vernehmen, so erkannte man in den Bildern durchweg visuelle Ereignisprotokolle, die das Zeitgeschehen aus vermeintlich direkter Anschauung objektiv zur Darstellung brachten. Dementsprechend sollten Texte und Bilder einander in der Wiedergabe der Begebenheiten wechselseitig beglaubigen – wofür freilich Standards der Quellenkritik ausgeblendet werden mussten, an denen sich schon Henri Bordier und Édouard Charton orientiert hatten, um in der zweiten Auflage ihrer *Histoire de France* den Zeugniswert der Artefakte konsequent nach deren tatsächlicher Zeitstellung zu bemessen.⁵⁹⁴ Im knappen Dutzend der von Henriette de Witt herangezogenen Handschriften nehmen die um 1470–1475 für den burgundischen Statthalter Lodewijk van Gruuthuse geschaffenen Bände der *Chroniques* den mit Abstand breitesten, 34 Reproduktionen umfassenden Raum ein.⁵⁹⁵ Ihrer Bildwelt entstammt auch jene oben erwähnte Miniatur (Abb. 54), die unter der Rubrik *Cy p[ar]le de la bataille de crecy entre le roy de france et le roy dangleterre* den Textabschnitt zum Kampfgeschehen des 26. August 1346 bei Crécy-en-Ponthieu eröffnet.⁵⁹⁶

Neben den Ereignissen galten auch die federführend daran beteiligten *dramatis personae* der Geschichtserzählung als in ihrer authentischen Erscheinung bildlich bezeugt und überliefert – insbesondere in Gestalt jener Spuren, die sie im Siegelschnitt hinterlassen haben. Noch vor dem Münzbild oder dem Grabmal ist er das unangefochtene Leitmedium visueller Herrscher- und Heldengeschichte, das überall dort, wo nicht

593 Nicht nur bei Langlois und Seignobos finden sich entsprechende Leitsätze an zentraler Stelle formuliert; Langlois/Seignobos 1898, S. 253 (»L'histoire n'est que la mise en œuvre de documents.«), ähnlich S. 29.

594 Siehe oben Anm. 556 und 558.

595 Zur Handschrift s. oben Anm. 421.

596 Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2643, fol. 165^v.

der Weg symbolischer Stellvertretung durch das Wappen eingeschlagen wurde, sondern der Siegfelführende dem Betrachter von Angesicht zu Angesicht gegenübertritt, physiognomische Ähnlichkeit zu versprechen schien. Gleichsam in ihrer historischen Funktion als Beglaubigungszeichen aktualisiert wurden über 80 personenbezogene, teils in Originalgröße, immer aber sorgfältig im Erhaltungszustand reproduzierte Exemplare.⁵⁹⁷ Mit deutlichem Abstand folgen Münzen und schließlich Grabmäler, deren Liegefiguren man als Medium porträtthaft-individueller Repräsentation aufgerufen hat. Dementsprechend wurde den königlichen Kontrahenten der Schlacht von Crécy eine multimediale bildliche Präsenz zuteil: Wie Eduard III., so ist auch Philipp VI. mit Siegel (Abb. 115) und Grabmal vertreten,⁵⁹⁸ ersterer außerdem im Münzbild und indirekt durch jene Waffen, die er in der Schlacht von Crécy getragen haben soll.⁵⁹⁹

Im Vertrauen auf die authentisierende Beredsamkeit der Bilder wurde schließlich auch die habituelle und dingliche Lebenswelt, wurden die Materialschichten der »mœurs et usages« im Spiegel der Buchmalerei vor Augen geführt. So fiel der positivistische Blick der Faktensicherung auf Hirschhatz und Hasenjagd ebenso wie auf die Getreidemühlen unter den Brücken von Paris (Abb. 116),⁶⁰⁰ wobei deren Darstellung einer *Vie de saint Denis* entnommen ist, die nicht, wie die Mehrzahl der übrigen Vorlagen, dem 15., sondern dem frühen 14. Jahrhundert entstammt: Bis heute zählt das 1317 vollendete und Philipp V. dedizierte Exemplar zum festen visuellen Bestand jeder Alltags- und Sozialgeschichte des französischen Spätmittelalters.⁶⁰¹ Und bis heute gilt der selektive Blick allein dem signifikanten Detail, das

597 Vgl. dazu Witt 1881, S. VII: »A une époque où le portrait et la médaille n'existaient pas encore, où la miniature elle-même ne se pique pas de reproduire exactement les traits ni les costumes des personnages, leurs sceaux originaux offraient la plus précieuse des garanties; ils ont été copiés avec le plus grand soin et la fidélité la plus scrupuleuse.«

598 *Sceau de Philippe de Valois*, in: Witt 1881, S. 40, Seitenmaß: 270 × 185 mm.

599 Ebd., S. 45, 402, 40, 285, 274 und 172.

600 Ebd., S. 725 (nach dem *Livre de chasse* des Gaston Fébus, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 616, fol. 68^r), 771 (ebd., fol. 89^v) und 659: *Le Grand Pont de Paris et moulins à farine*, Bildmaß: 50 × 84 mm (nach der *Vie et martyre de saint Denis et de ses compagnons* von 1317 für Philipp V., Paris, Bibliothèque nationale de France, mss. fr. 2090–2092 und ms. lat. 13836, hier ms. fr. 2092, fol. 37^v).

601 Zur Handschrift s. Charlotte Lacaze: *The »Vie de St. Denis« Manuscript* (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Fr. 2090–2092), New York/London 1979; Ingeborg Bähr: *Saint Denis und seine Vita im Spiegel der Bildüberlieferung der französischen Kunst des Mittelalters*, Worms 1984, S. 138–143, 182 ff. und Katalog, S. LX–LXIX. Der unreflektiert positivistische Gebrauch der Miniaturen etwa bei Virginia Wylie Egbert: *On the Bridges of Medieval Paris. A Record of Early Fourteenth-Century Life*, Princeton/London 1974. Die komplexe Verschränkung naturalistischer und sinnbildlicher Modi der Darstellung hat dagegen die jüngere Forschung offengelegt: Camille Serchuk: »Paris and the Rhetoric of Town Praise in the Vie de St. Denis Manuscript (Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 2090–2)«, in: *The Journal of the Walters Art Gallery* 57 (1999), S. 35–47; Cornelia Logemann: »Heilsräume – Lebensräume.

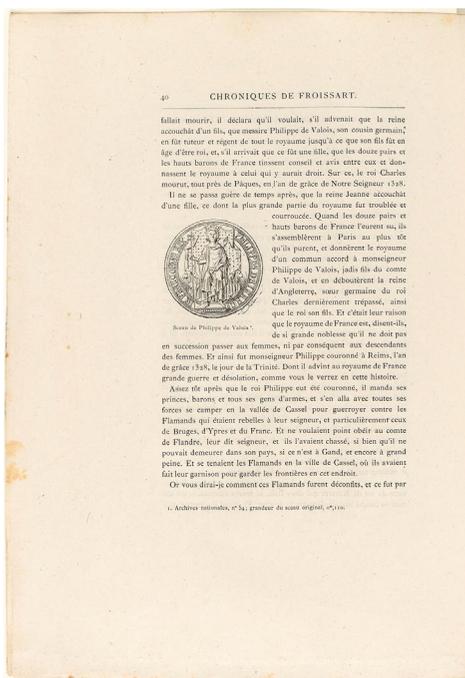


Abb. 115 Sceau de Philippe de Valois, in: Henriette de Witt, *Les Chroniques de J. Froissart*, 1881, S. 40

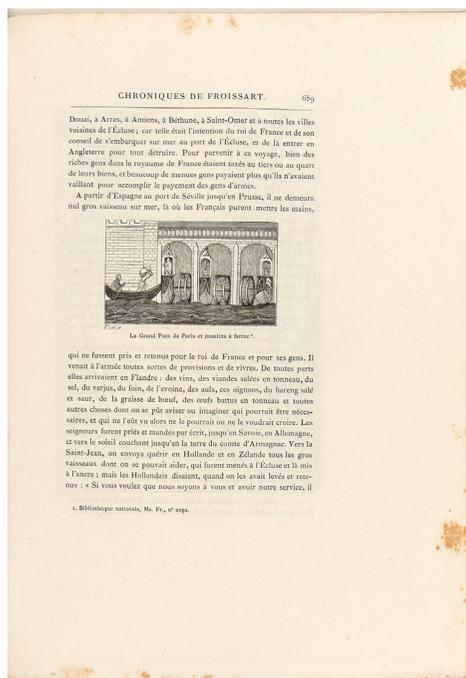


Abb. 116 Le Grand Pont de Paris et moulins à farine, in: Henriette de Witt, *Les Chroniques de J. Froissart*, 1881, S. 659

als mimetische Gegenstandsschilderung verstanden und daher ohne Rücksicht auf den bildlichen Zusammenhang im eng gefassten Ausschnitt präsentiert wird – weshalb die Szenerie der Mühlen am Pont Notre-Dame den irreführenden Eindruck eines autonomen Genrebilds erweckt.

Neben der Autorität der Bilder hat Henriette de Witt freilich auch die der Artefakte bemüht, neben den Miniaturen die gegenständliche Überlieferung in den Zeugenstand gerufen, um eine anschauliche Vorstellung dessen zu vermitteln, wovon bei Froissart die Rede ist. Den Quellen, die zuvörderst der Argumentation mit inhaltlich-motivisch sich abzeichnenden Sachverhalten dienen, wurden solche zur Seite gestellt, in denen die Vergangenheit gleichsam dinglich verkörpert Gestalt angenommen hat und stofflich fort dauert. So ist die Schlacht bei Crécy in den am Ort des Geschehens ergraben Bodenfunden unmittelbar evident und gegenwärtig

Vom Martyrium des heiligen Dionysius und einem paradiesischen Paris (Paris, BN, Ms. fr. 2090–92, Ms. lat. 13836)«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 30 (2003), S. 53–91; dies.: *Heilige Ordnungen. Die Bild-Räume der »Vie de Saint Denis« (1317) und die französische Buchmalerei des 14. Jahrhunderts*, Köln/Weimar u. a. 2009; Elizabeth A. R. Brown: »Paris and Paradise: The View from Saint-Denis«, in: Lane/Pastan 2009, S. 419–461.



Abb. 117 Charles Barbant nach Th. Weber, *Vue du château de Clisson*, in: Henriette de Witt, *Les Chroniques de J. Froissart*, 1881, S. 305

(Abb. 56), während sie von Objekten aus dem reichen Bestand des Pariser *Musée d'Artillerie*⁶⁰² idealtypisch repräsentiert werden soll (Abb. 57). Auch die sinnfällige Verortung historischer Ereignisse und ihrer näheren oder fernerer Umstände im Raum erfolgt mit Hilfe von materiellen Überresten der Vergangenheit, namentlich anhand prominenter Einzelbauten wie dem Stammsitz des *connétable de France* Olivier de Clisson (Abb. 117)⁶⁰³ oder ganzer Ensembles wie dem Stadtprospekt von

602 Octave Penguilly L'Haridon: *Catalogue des Collections composant le Musée d'Artillerie*, Paris: Charles de Mourgues frères, 1862; ders.: *Catalogue des collections du cabinet d'armes de Sa Majesté l'Empereur*, Paris: Imprimerie impériale, 1864; ders.: *Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie. Palais de l'Industrie, Musée rétrospectif. Catalogue des collections du cabinet d'armes de Sa Majesté l'Empereur*, Paris: Librairie centrale, 1865; *Musée d'Artillerie. Les Costumes de Guerre du IX^e au XVII^e siècle*, Paris: A. Morel, 1882; Léon Robert: *Catalogue des collections composant le Musée d'Artillerie en 1889*, 5 Bde., Paris: Imprimerie nationale, 1889–1890; ergänzend dazu François Bernadac: *Appendice au Catalogue du Musée d'Artillerie*, Paris: Imprimerie nationale, 1899. – Zur Institutionen- und Ideengeschichte s. Caroline Barcellini: *Le Musée de l'Armée et la fabrique de la nation. Histoire militaire, histoire nationale et enjeux muséographiques*, Paris 2011.

603 Charles Barbant nach Th. Weber, *Vue du château de Clisson*, in: Witt 1881, S. 305, Seitenmaß: 270 × 185 mm.

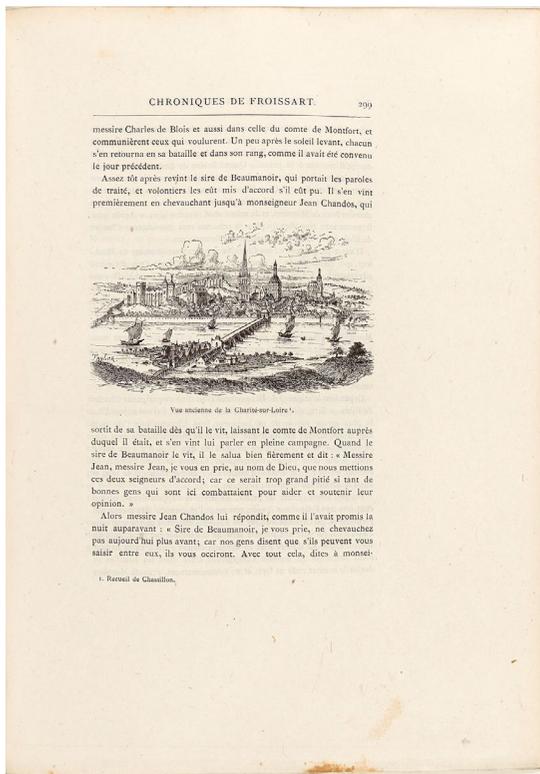


Abb. 118 Taylor, *Vue ancienne de la Charité-sur-Loire*, in: Henriette de Witt, *Les Chroniques de J. Froissart*, 1881, S. 299

La Charité-sur-Loire (Abb. 118).⁶⁰⁴ Diese in großer Zahl aufgeführten »vues de villes et de châteaux formaient le complément nécessaire des scènes de mœurs et de combats reproduites dans les miniatures.«⁶⁰⁵

Einen Sonderfall topographischer Vergegenwärtigung stellen jene Örtlichkeiten dar, die sich kraft eines gezielten Deutungs- und Markierungsaktes dem kulturellen Gedächtnis eingeschrieben haben und darin als *lieux de mémoire* fortbestehen. Bei deren Sichtbarmachung kommt entscheidend die Einbildungskraft ins Spiel, denn nicht die Vergangenheit selbst ist an diesen Orten in Gestalt bildlicher Spuren oder materieller Überreste gegenwärtig, sondern die *post festum* gedeutete und medial kommemorierte Geschichte. Insbesondere Schlachtfelder – mithin die zentralen Handlungsorte des ereignisgeschichtlichen Narrativs – zeigen sich vielfach erst durch moderne Denkmalsetzungen als solche kenntlich gemacht.

So wurde in der Froissart-Ausgabe mit der *Colonne de Trente* im Département Morbihan auf halbem Weg zwischen Josselin und Ploërmel ein monumentales

⁶⁰⁴ Taylor, *Vue ancienne de la Charité-sur-Loire*, in: ebd., S. 299.

⁶⁰⁵ Ebd., S. VI.

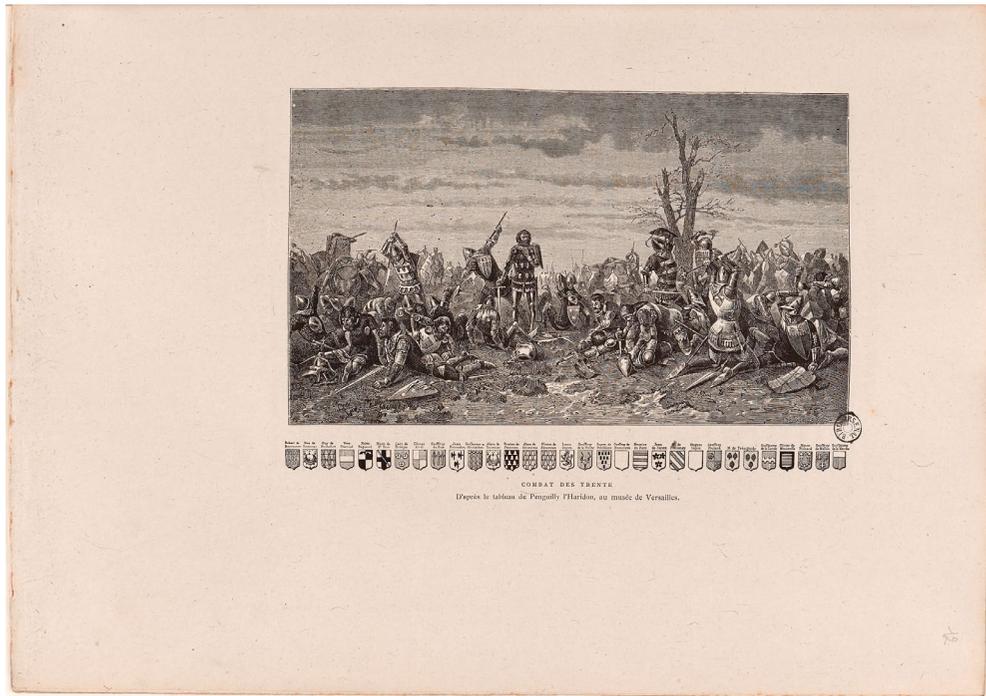


Abb. 119 Charles Barbant nach Octave Penguilly L'Haridon, *Combat des Trente*, in: Henriette de Witt, *Les Chroniques de J. Froissart*, 1881, S. 189

Zeichen abgebildet, das in den Jahren 1819–1823 am Schauplatz eines siegreichen Kampfes französischer gegen englische Parteigänger im Bretonischen Erbfolgekrieg errichtet worden war.⁶⁰⁶ Das damit lokalisierte und erinnerte Ereignis vom 26. März 1351 gelangt dagegen im Modus des Historienbildes zur Anschauung. Dafür wurde eine Darstellung im Holzstich reproduziert (Abb. 119),⁶⁰⁷ die der Landschafts- und Historienmaler Octave Penguilly L'Haridon als Konservator des *Musée d'Artillerie* mit stupender heraldischer und realienkundlicher Akribie ins Werk gesetzt und dem Geschehen damit seine bis heute gültige Gestalt verliehen hat.⁶⁰⁸ Auch den

606 Ebd., S. 187. – Zur Historiographie dieser Schlacht s. Victorin 2022, S. 293–310.

607 Charles Barbant nach Octave Penguilly L'Haridon, *Combat des Trente*, in: ebd., S. 189.

608 Octave Penguilly L'Haridon: *Le Combat des Trente*, 1857, Öl auf Leinwand, 145 × 268 cm, Quimper, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. D.894-1-1. Aus dem Salon von 1857 für das Musée impérial de Versailles angekauft, gelangte das Gemälde 1881 in den Louvre und wurde 1894 nach Quimper abgegeben. Als ein Werk der archäologisch gesättigten Imagination wurde es schon bei seiner Präsentation im Salon (*Salon de 1857. Soixante-dix-huitième exposition des ouvrages des artistes vivants. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 15 Juin 1857*, Paris: Charles de Mourgues frères, 1857, S. 266, Nr. 2102) gewürdigt, so von Maxime Du Camp (*Le Salon*

Heldentod Johanns von Luxemburg evoziert die Historienmalerei (Abb. 55), während der Kriegsschauplatz als genuiner *lieu de mémoire* sinnfällig wird: Im Fall der Walstatt von Crécy dokumentiert der photographische Landschaftsprospekt (Abb. 53) mit der sogenannten *Croix de Bohême* ein tuffsteinernes Flurkreuz unbestimmten Alters, das seit dem frühen 19. Jahrhundert als authentisches spätmittelalterliches Gedenkkreuz für den gefallenen böhmischen König gedeutet wurde, jedoch erst in den Jahren 1902–1905 durch eine monumentale Aufsockelung nebst inschriftlicher Explikation ausdrücklich in ein Denkmal verwandelt werden sollte.⁶⁰⁹

Das den augenfälligen Markierungen der *lieux de mémoire* eigentümliche Moment der Imagination von Geschichte ist am Bilddiskurs der Froissart-Ausgabe in variierendem Grad und Umfang beteiligt. Neben dem modernen Denkmal spielt das rezente Porträt eine tragende Rolle, wobei hier die historische Einbildungskraft darauf abzielt, ergänzend oder konkretisierend der individuellen Erscheinung und damit zugleich dem personengeschichtlichen Fokus der nationalen Meistererzählung visuellen Nachdruck zu verleihen. So wird dem nach 1870/71 emphatischer denn je als nationaler Heros glorifizierten Bertrand Du Guesclin eine vestimentäre und physiognomische Präsenz zuteil (Abb. 120),⁶¹⁰ die von einem getreulich kopierten Feldherrenporträt herrührt, das 1835 in königlichem Auftrag für die *Salle des Connétables* im Schloss zu Versailles geschaffen worden war.⁶¹¹ Schon dort verdankte sich

de 1857. Peinture – sculpture, Paris: Librairie nouvelle, 1857, S. 75: »[...] son *Combat des Trente* est une œuvre d'archéologie plutôt que d'art. Le costume de l'époque y est rendu avec un soin minutieux qui dénote une connaissance rare de la matière [...]«.) oder von Augustin Joseph Du Pays »Salon de 1857 (Onzième article)«, in: *L'illustration. Journal universel* 30 (1857), S. 147–150, hier S. 148: »Il a répandu dans son tableau toute une panoplie du moyen âge. [...] une grande exactitude archéologique et une science héraldique [...]«.) – Claire Constans: *Musée national du château de Versailles. Les peintures*, 3 Bde., Paris 1995, Kat.-Nr. 3995; Catherine Granger: *L'Empereur et les arts. La liste civile de Napoléon III*, Paris 2005, S. 599. Im Ausschnitt verkörpert das Bild die Schlacht beispielsweise noch als Umschlagillustration zu Yvonig Gicquel: *Le combat des Trente. Épopée au cœur de la mémoire bretonne*, Spézet 2004.

609 Die Verknüpfung des Objekts mit dem Tod Johanns von Luxemburg scheint im Zuge des nach 1814 einsetzenden englischen Schlachtfeldtourismus erfolgt zu sein. Bereits 1846 ausgebessert, wurde das stark verwitterte Kreuz ab 1901 erneut restauriert, ein Jahr später von einem Privatgrundstück auf den Grund und Boden der Gemeinde Estrées-les-Crécy transloziert und dort 1905 in erweiterter Gestalt als Denkmal eingeweiht. Philip Preston: »The Traditional Battlefield of Crécy«, in: Andrew Ayton/ders. u. a.: *The Battle of Crécy, 1346*, Woodbridge 2005, S. 109–137; Jacques Hantraye: »La visite au champ de bataille 1800–1870«, in: Anne-Emmanuelle Demartini/Dominique Kalifa (Hg.): *Imaginaire et sensibilités au XIX^e siècle*, Paris 2005, S. 61–72; Pit Péporté: *Constructing the Middle Ages. Historiography, Collective Memory and Nation-Building in Luxembourg*, Leiden/Boston 2011, S. 225 ff.

610 Charles Barbant nach Eugène Ronjat, *Du Guesclin*, in: Witt 1881, S. 381, Seitenmaß: 270 × 185 mm. – Zum Mythos Du Guesclin s. oben Anm. 585.

611 Éloi Firmin Féron: *Bertrand Du Guesclin*, 1835, Öl auf Leinwand, 215 × 137 cm, vormals Versailles, *Galerie historiques, Salle des Connétables de France* (im Zweiten Weltkrieg zerstört).



Abb. 120 Charles Barbant nach Eugène Ronjat, *Du Guesclin*, in: Henriette de Witt, *Les Chroniques de J. Froissart*, 1881, S. 381

die detailreiche Kostüm- und Antlitzschilderung freilich weitgehend dem Gisant des *connétable* in Saint-Denis (Abb. 85), von dem 1840 auch die um einiges freiere Adaption für die *Histoire de France* von Théodose Burette ihren Ausgang nahm (Abb. 84).⁶¹² Nach der archäologisch präziseren Bilderfindung von Éloi Firmin Féron für die Versailler *Galeries historiques* wurde die Liegefigur des Grabmals auch bei Madame de Witt dem bellizistischen Imaginarium des neuzeitlichen Feldherrenporträts anverwandelt, während das spätmittelalterliche Originalobjekt hier immerhin noch durch eine ebenso nüchterne wie cursorische Repräsentation als ferne Reminiszenz aufscheint.⁶¹³

Um ein Vielfaches weiter von den authentischen Überresten entfernt haben sich die bereits verschiedentlich erwähnten Historien, die ihre Imaginarien überall dort als »grandes compositions tirées en noir«, als ganzseitig den Fließtext unterbrechende Holzstiche entfalten, wo in der Bildüberlieferung etwa der Buchmalerei zwar an narrativ entscheidenden Stellen personen- oder ereignisgeschichtliche Lücken klaffen, die betreffenden Schlüsselmomente vom Heldentod (Abb. 55) über

⁶¹² Zur Liegefigur und zur Darstellung in der *Histoire de France* von Burette s. oben Anm. 497.

⁶¹³ Witt 1881, S. 453.

das Schlachtgetümmel (Abb. 119) bis hin zu Mordanschlägen, Kapitulationen und Empfängen nichtsdestoweniger illustriert werden sollten. Einzig in Details der Szenerie oder bei den Requisiten bleibt das in diesen Fällen vorherrschende Moment des Fiktionalen an die Materialschicht der Überreste zurückgebunden, denn diesbezüglich haben sich die Ereignisbilder ganz den Imperativen archäologischer Sachtreue und historischer Wirklichkeitsnähe unterworfen.⁶¹⁴ So zeigt sich Bertrand Du Guesclin als glorreicher Sieger der Schlacht bei Cocherel 1364 mit einer annähernd zeitgenössischen Hundsgugel angetan, wie sie wenige Seiten später nach einem Exemplar des *Musée d'Artillerie* abgebildet wird.⁶¹⁵ Durch solche Gegenüberstellungen werden die Bilderfindungen der modernen Historienmalerei als verlässlich ausgewiesen und auf dieselbe Weise authentifiziert wie Zeugnisse der mittelalterlichen Buchmalerei, denen ebenfalls korrelierende Objektrepräsentationen beigegeben sind: Die Kurbelarmbrust des Genueser Schützen in vorderster französischer Front der Schlacht von Crécy (Abb. 54) begegnet umgehend auch als ein dinglich verbürgtes Relikt der Vergangenheit (Abb. 57).

Diese Übereinstimmungen bei der inhaltlichen Authentifizierung und im argumentativen Gebrauch der Darstellungen geben zu erkennen, dass die künstlerische Einbildungskraft der Neuzeit und Moderne selbst schon in den Rang einer zitablen Geschichtsquelle aufgestiegen war, mit der sich die textliche Überlieferung bildlich bezeugen ließ. Noch vor den eigens für die Froissart-Ausgabe der Madame de Witt ersonnenen Historien (Abb. 55) treten dabei solche beherrschend in Erscheinung, die aus verschiedenen Quellen in die 1837 eröffneten *Galeries historiques de Versailles*⁶¹⁶

614 Siehe dazu oben Anm. 270.

615 Witt 1881, S. 291 und 301.

616 Seit 1833 offiziell in Planung, folgten die vier Jahre später feierlich eröffneten und »À toutes les gloires de la France« gewidmeten *Galeries historiques de Versailles* einem pädagogisch-didaktischen Konzept, das auf die umfassende visuelle Vermittlung der Nationalgeschichte in Gestalt ihrer Schlüsselmomente und Schlüsselfiguren von den merowingischen Anfängen bis zur unmittelbaren Gegenwart abzielte und die Sammlung daher bis 1848 auf etwa 4.700 Werke anschwellen ließ, von denen allein 1.400 Statuen und Büsten den *grands hommes* gewidmet waren. Zuletzt katalogisiert wurde der Bestand von Simone Hoog: *Musée national du château de Versailles. Les sculptures I – Le musée*, Paris 1993, und Constans 1995. – Zu Konzept und Geschichte s. vor allem Pierre Francastel: *La création du musée historique de Versailles et la transformation du Palais (1832–1848) d'après des documents inédits*, Paris 1930; Jean Adhémar: »L'éducation visuelle des fils de France et l'origine du Musée de Versailles«, in: *La revue des arts* 6 (1956), S. 29–34; ders.: »L'enseignement par l'image«, in: *Gazette des Beaux-Arts* 97 (1981), S. 53–60, und ebd. 98 (1981), S. 49–60; Gaetgens 1984; Michael Marrinan: *Painting Politics for Louis-Philippe. Art and Ideology in Orleanist France, 1830–1848*, New Haven/London 1988; ders.: »Historical Vision and the Writing of History at Louis-Philippe's Versailles«, in: Petraten-Doesschate Chu/Gabriel P. Weisberg (Hg.): *The Popularization of Images. Visual Culture under the July Monarchy*, Princeton 1994, S. 113–143; Marie-Claude Chaudonneret: »Musées«

aufgenommen oder speziell für diese geschaffen worden waren und 1881 nur mehr in den Holzstich der Buchillustration übertragen werden mussten. Bildnisse wie dasjenige Bertrand Du Guesclins als Feldherr (Abb. 120),⁶¹⁷ Ereignisbilder wie diejenigen seines Triumphes über den Captal de Buch und die Truppen Karls von Navarra bei Cocherel⁶¹⁸ oder seines Todes vor den Toren des sich unterwerfenden Châteauneuf-de-Randon⁶¹⁹ weisen die *Galerias historiques* als einen geradezu enzyklopädischen Speicher geschichtlichen Bildwissens aus, der als vielberufene Referenz nachhaltig die ikonische Erinnerung geprägt hat – sei es durch die Unmittelbarkeit

des origines: de Montfaucon au Musée de Versailles», in: *Romantisme* 24 (1994), S. 11–36, hier S. 27–31; Constans/Lamarque 2002; Laurent Gervereau/Claire Constans (Hg.): *Le Musée révéilé. L'Histoire de France au château de Versailles*, Paris 2005; Bastien Coulon (Hg.): *Les galeries historiques de Versailles au XIX^e siècle: origine, organization, reception* [= *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* 19 (2021)].

- 617 Speziell zu dieser Gattung s. Simone Hoog: »Les sculptures en plâtre et les moulages commandés par Louis-Philippe pour les Galeries historiques de Versailles«, in: *La sculpture du XIX^e siècle, une mémoire retrouvée*, Paris 1986, S. 151–156; Hélène Delalex: »La collection de portraits gravés du roi Louis-Philippe au château de Versailles«, in: *La revue des musées de France. Revue du Louvre* 59 (2009), S. 79–92 und 111–112. Allgemein zum wirkmächtigen Dispositiv der *grands hommes* und zu seinen medialen Ausprägungen s. Amalvi 1979, 1988 und 2011; Schnapper 1988, S. 123–133; Andrew McClellan: »D'Angiviller's ›Great Men‹ of France and the Politics of the Parlements«, in: *Art History* 13 (1990), S. 175–192; François Pupil: »La vogue des célébrités sculptées dans le contexte historiographique et littéraire«, in: Daniel Rabreau/Bruno Tollon (Hg.): *Le Progrès des arts réunis 1763–1815*, Bordeaux 1992, S. 317–327; Haskell 1993, S. 26–79; Recht 1997; *Le culte des Grands Hommes au XVIII^e siècle*, Nantes 1998; Jean-Claude Bonnet: *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris 1998; John Cunnally: *Images of the Illustrious. The Numismatic Presence in the Renaissance*, Princeton 1999; Patricia Eichel-Lojkine: *Le siècle des grands hommes. Les recueils des vies d'hommes illustres avec portraits du XVI^e siècle*, Louvain 2001; Milan Pelc: *Illustrium imagines. Das Porträtbuch der Renaissance*, Leiden/Boston u. a. 2002; Georges Minois: *Le culte des grands hommes*, Paris 2005; Thomas W. Gaechtens/Gregor Wedekind (Hg.): *Le culte des grands hommes 1750–1850*, Paris 2009; Friedrich Polleroß: »La galerie de portraits entre architecture et littérature: essai de typologie«, in: Claire Constans/Mathieu da Vinha (Hg.): *Les grandes galeries européennes XVII^e–XIX^e siècles*, Versailles/Paris 2010, S. 67–90; Ingo Herklotz: »Marino und die Porträtsammlungen des 16. Jahrhunderts«, in: Rainer Stillers/Christiane Kruse (Hg.): *Barocke Bildkulturen*, Wiesbaden 2013, S. 153–201.
- 618 Henri Chartier: *Bataille de Cocherel*, in: Witt 1881, S. 291, nach Charles-Philippe Larivière: *Bataille de Cocherel, le 16 mai 1364, 1837*, Öl auf Leinwand, 425 × 260 cm, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Inv.-Nr. MV 2686 (von Louis-Philippe für die *Galerias historiques* beauftragt). – Gaechtens 1984, S. 158–162; Constans 1995, Kat.-Nr. 3023.
- 619 Charles Barbant: *Mort de Du Guesclin*, in: ebd., S. 451, nach Nicolas-Guy Brenet: *Les honneurs rendus au Connétable Du Guesclin par la ville de Randon oder Mort de Du Guesclin devant Châteauneuf-de-Randon, le 13 juillet 1380, 1777*, Öl auf Leinwand, 383 × 264 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, Inv.-Nr. 2860 (im Auftrag Ludwigs XVI. entstanden und von Louis-Philippe in die *Galerias historiques* aufgenommen).

der Anschauung oder kraft der medialen Vermittlung druckgraphischer Reproduktionen.⁶²⁰

Mit dem Versailler Bildgedächtnis teilt die Froissart-Ausgabe nicht nur die motivische Gestalt zentraler Ereignisse und Personen der Nationalgeschichte, sondern auch das eigentümliche Oszillieren der Bildwerke zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Mittelalter und Moderne. Namentlich für den reichen Bestand plastischer Arbeiten unter den Bildnissen der *Galeries historiques* wurden die Liegefiguren mittelalterlicher Grabmäler im Gipsabguss zu Statuen umgedeutet, Teilabformungen als Büsten zugerichtet und mitunter vom Gips in den Marmor zurückübertragen. Auch freie Adaptionen alter Vorlagen oder historisierende Neuschöpfungen begegnen als Statuen oder Büsten, in Marmor oder Gips. Kurzum, unter übereinstimmenden formalen und materialen Vorzeichen finden sich abweichende historische Zeitschichten und Realitätsebenen bis zur Ununterscheidbarkeit einander angeglichen. Dieser Effekt stellt sich ähnlich auch in der Bildwelt der Froissart-Ausgabe ein, denn dort wurden visuelle Fakten und Fiktionen unterschiedslos in die optisch vereinheitlichende Bildtechnik des Holzstichs übersetzt. Davon ausgenommen sind allein die chromolithographierten Tafeln, Kapiteldeckblätter und Rankeninitialen, die durch ihre nuancierte Farbigkeit den Anschein faksimileartiger Originaltreue erwecken.

Zielten die zuletzt erörterten Beispiele darauf ab, dem Leser und Betrachter historische Ereignisse und Personen vermöge der künstlerischen Einbildungskraft sinnfällig vor Augen zu führen, ist die Zeigeabsicht im Fall der chromolithographischen Elemente des Buchschmucks eine andere. Nicht die fiktionale Vergegenwärtigung des Quelleninhalts, sondern die der Quelle selbst steht hier im Vordergrund. Das gedruckte Buch wird in Teilen zur fingierten Handschrift – wobei nicht das individuelle Erscheinungsbild eines bestimmten Exemplars als Vorlage diente, sondern ausgewählte Merkmale verschiedener Codices verschmolzen wurden. Wie

620 In seinem Bestand dokumentiert und druckgraphisch popularisiert wurde das Bildgedächtnis der *Galeries historiques* insbesondere durch die Publikationen von Charles Gavard: *Galeries historiques de Versailles dédiées à Sa Majesté la Reine des Français, avec une Histoire de France servant de texte explicatif aux peintures et sculptures du Musée de Versailles, Séries I–XI* in 13 Bdn. und *Supplément séries I–XI* in 6 Bdn., Paris: Charles Gavard, [in 462 Lfgn.] 1837–1849, der erläuternde Text separat als ders.: *Galeries historiques de Versailles. Histoire de France servant de texte explicatif aux tableaux des galeries de Versailles*, 4 Bde., Paris: Charles Gavard, 1838–1841; neben diesem monumentalen Galeriewerk mit 1.880 überwiegend in Stahl gestochenen Tafeln (Seitenmaß: 600 × 430 mm) erschienen verschiedene wohlfeile Auswahlgaben wie ders.: *Galeries historiques de Versailles, gravées sur acier par les meilleurs artistes français et étrangers*, Paris: Bureau central des »Galeries historiques de Versailles«, 1837; ders.: *Galeries historiques de Versailles. Collection de gravures réduites d'après les dessins originaux du grand ouvrage in-folio sur Versailles*, Paris: Charles Gavard, 1838; Théodose Burette: *Musée de Versailles avec un texte historique*, 3 Bde., Paris: Furne et Cie, 1844.

bei den Historien (Abb. 119) und Porträts (Abb. 120), deren Bilderfindungen im realienkundlichen oder heraldischen Detail an den Referenzrahmen archäologisch gesicherter Objekte zurückgebunden bleiben, treten auch im Farbdruck Strategien des Dokumentierens und solche des Evozierens in wechselseitiger Verschränkung zutage.

Während die elf chromolithographischen Tafeln bei den Miniaturen sichtlich auf eine zeichnerisch und koloristisch präzise Reproduktion bedacht sind (Abb. 121),⁶²¹ verzichten sie im Seitenlayout und bei der Ornamentik auf den streng abbildenden Modus der Wiedergabe und bringen stattdessen hybride Formen ins Spiel. Dem ursprünglichen *mise en page*-Kontext der Handschrift enthoben und anstelle des Textfelds mit einer gotisierenden Bildunterschrift versehen, zeigen sich die Miniaturen nun einer Bordüreenseite eingestellt, die in ausschnitthafter Vergrößerung einzelne Motive – hier die in Gold und Blau gehaltene Blattrankenbordüre aus Akanthusformen – herausgreift und zuweilen mit ornamentalen Details anderer Folia vermengt – hier mit den naturalistisch aufgefassten und in blauen wie in roten Blüten endenden Rankenfortsätzen. Getreu dem Anspruch, nicht allein das Erscheinungsbild der Monumente wiederzugeben, sondern damit zugleich deren Anmutung zu transportieren,⁶²² rufen derartige Motivkombinationen den Eindruck des genuin Mittelalterlichen hervor, obwohl sie ein solches lediglich historisierend fingieren – wie jenes Kapiteldeckblatt zum ersten Buch der *Chroniques* (Abb. 122), für das aus Randleistenbordüren und Dornblattranken der Dezennien um 1400 der Typus einer Initialzierseite kreierte wurde, für den es keinerlei authentische Vorbilder gibt.⁶²³ Abweichend von der komplexen Seitenorganisation und den kleinteiligen, motivisch hochverdichteten Vollbordüren in der Froissart-Handschrift des Lodewijk van Gruuthuse wurden die radikal vereinfachten Bordüreenseiten der *Chroniques*-Edition von 1881 gezielt auf die leichtere Erfassbarkeit der *mise en page* und der im Verhältnis zur Buchseite nun überdimensionierten Miniaturen ausgerichtet. Darin entspricht ihre Visualisierungsstrategie ganz der Stoßrichtung des Textes, bei dem das Verständnis durch die Übersetzung in modernes Französisch erleichtert und durch einschneidende Kürzungen gleichsam der ereignisgeschichtlich relevante Handlungskern freigelegt wurde.

621 Antoine Pralon nach Eugène Ronjat: *Charles le bel recevant la Reine d'Angleterre*, in: Witt 1881, Taf. nach S. 16 (nach Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2643–2646, hier ms. fr. 2643, fol. 1^r), Seitenmaß: 270 × 185 mm.

622 Ebd., S. VI.

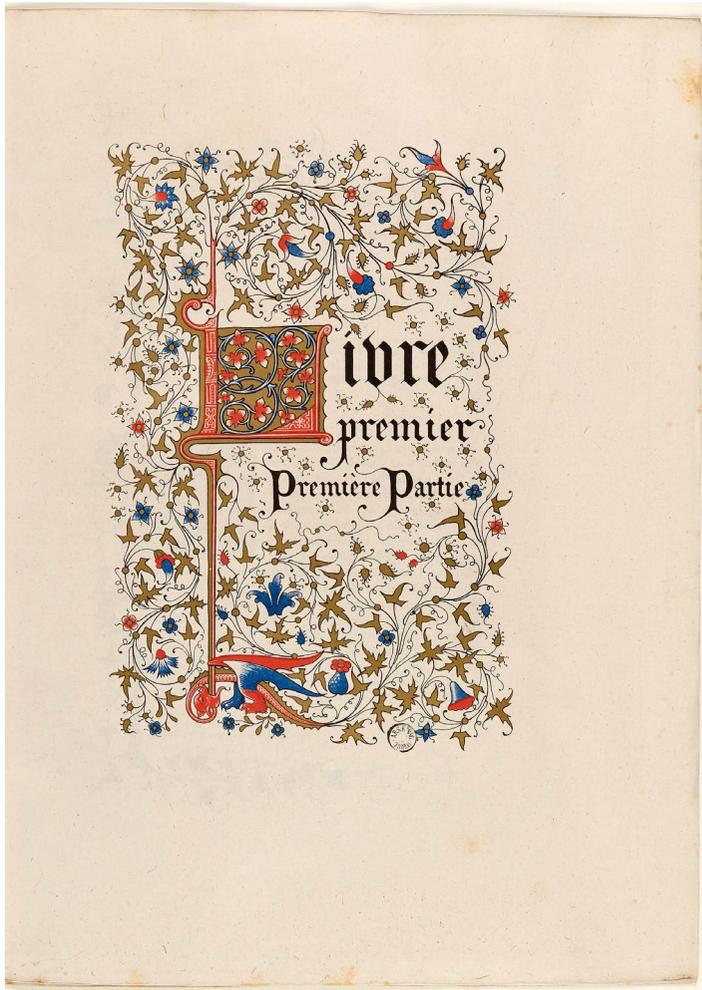
623 Kapiteldeckblatt zum »Livre premier. Première Partie«, in: ebd., S. [9]. – Grundlegend zu solchen Übergängen zwischen den Modi des Dokumentierens und des Imitierens, der Reproduktion und der Fiktion s. Hindman/Rowe 2001; Coomans/De Maeyer 2007.



Abb. 121 Antoine Pralon nach Eugène Ronjat, *Charles le bel recevant la Reine d'Angleterre*, in: Henriette de Witt, *Les Chroniques de J. Froissart*, 1881, Taf. nach S. 16

Wiewohl also die Quellenedition der Henriette de Witt die *Chroniques* entsprechend ihrer nach 1870/71 rapide gewachsenen Bedeutung hinsichtlich der textlichen Prägnanz wie der visuellen Eindringlichkeit durchgreifend ertüchtigt hat, ist sie doch keine gänzlich moderne, allein vom Zeitgeschehen geformte Erscheinung. Vielmehr weisen verschiedene Merkmale insbesondere des Abbildungsapparates – seine Vorlagen oder die bevorzugten Themenfelder und Darstellungsstile – weit über die Zeitstellung der Edition hinaus, mitunter zurück bis auf die Druckgraphik der Frühen Neuzeit. Insofern ist die Froissart-Ausgabe der Madame de Witt geeignet, als Wegweiser zu jenen Tiefenschichten des Bildgedächtnisses zu dienen, die sie in beinahe enzyklopädischer Breite aufgreift und den Belangen ihrer Gegenwart dienstbar macht. Indem die Momentaufnahme von 1881 die ungebrochen fortwirkende

Abb. 122 Kapiteldeckblatt zum »Livre premier. Première Partie«, in: Henriette de Witt, *Les Chroniques de J. Froissart*, 1881, S. 9



Relevanz dieser Tiefenschichten für die Wahrnehmung der Artefakte wie für deren Gebrauch zum Zweck der historiographischen Beweisführung eindringlich zu erkennen gibt, bekräftigt sie die Notwendigkeit, das mediävistische Bildgedächtnis zuvörderst in seiner Tiefenerstreckung auszuloten und entlang seiner historischen Entwicklungslinien zu erschließen, mithin eine dezidiert gedächtnisgeschichtliche Perspektive auf das Material einzunehmen.⁶²⁴

⁶²⁴ Siehe dazu oben in Kap. 1 den Abschnitt »Perspektiven einer visuellen Gedächtnisgeschichte des Mittelalters«.

Zeitschichten des Bildgedächtnisses

Nicht nur dem Bilddiskurs selbst, sondern auch seinen Bestandteilen sind unverkennbar hybride Züge eigentümlich, denn auch die einzelne Abbildung verweist, je nachdem, welches ihrer Merkmale näher in Augenschein genommen wird, auf grundverschiedene Zusammenhänge der Genese und Prägung. Vorlagen und Übertragungsverfahren, visuelle Zurichtungen und Überformungen, bevorzugte Materialschichten und Objekte, Stoffe und Themen, vorherrschende Sichtweisen und Argumentationsfiguren sind wechselnde Allianzen eingegangen und tragen unterschiedliche entstehungszeitliche Signaturen. Werden diese Merkmale herauspräpariert und ihrer Herkunft nach genauer bestimmt, so gibt die in Rede stehende Momentaufnahme den Blick auf die Gemengelage jener Zeitschichten frei, die im Jahr 1881 das Bildgedächtnis zur Geschichte des Spätmittelalters konstituiert haben.⁶²⁵

Schon im Fall der unter ereignisgeschichtlichen Gesichtspunkten zahlreich aufgebauten Miniaturen traf ein jüngst erst radikalisiertes epistemologisches Leitbild auf einen seit langem etablierten Motivkanon, ein hochaktuelles Reproduktionsverfahren auf einen althergebrachten Modus bildlicher Zurichtung. Denn was den vorgebliebenen »manuscris de l'époque«, namentlich aber dem Gruuthuse-Froissart, getreu dem rigoros positivistischen Verständnis der »école méthodique« als bildlicher Quellenbeleg für die im Text geschilderten Begebenheiten entnommen wurde (Abb. 121), folgte in Teilen noch immer ebenjener Bildauswahl, mit der Bernard de Montfaucon die Handschrift im frühen 18. Jahrhundert bekannt gemacht und die Kanonisierung ihrer Miniaturen eingeleitet hatte (Abb. 66).⁶²⁶ Und obgleich nun ein präzises Abbild angestrebt wurde, ist man hinsichtlich der *mise en page* nicht von der bereits in den *Monumens de la Monarchie française* geübten Praxis des strikten Freistellens abgewichen: Im Unterschied zu den dort ersichtlichen Veränderungen der kompositorischen Bildgestalt gewährleistete fortan zwar die photographisch vermittelte Übertragung der Bilder aus dem Codex in die manuell gefertigten Holzstiche und Lithographien eine weitgehende Vorlagentreue,⁶²⁷ doch blieb der originäre Kontext der Miniaturen – wie in den *Monumens* – gänzlich ausgeblendet (Abb. 54) oder wurde durch eine historisierende Fiktion ersetzt (Abb. 121). Wo also die Miniaturen als Kronzeugen des ereignisgeschichtlichen Narrativs aufgerufen wurden, zeigt sich von jeher deren Materialität unterschlagen, denn weder bei Montfaucon noch bei

625 Auf umfassende Nachweise und Literaturangaben wird in diesem Abschnitt verzichtet, da seine Hauptgegenstände nachfolgend im Zentrum eigener Kapitel stehen.

626 Vgl. oben Anm. 502.

627 Zum photographisch gestützten Übertragungsprozess s. Witt 1881, S. VI.

Madame de Witt wird die gestaltete Pergamentseite als Bildträger oder gar der Codex als dingliches Relikt der Vergangenheit anschaulich. Vielmehr zählt allein das dem Motivbestand mit ikonographischen Mitteln extrahierte Ereignisprotokoll.

Uneingeschränkt zur Geltung kommt die Autorität der Artefakte hingegen bei Münzen, Siegeln (Abb. 115) oder Urkunden (Abb. 123),⁶²⁸ deren Repräsentationen sorgsam den Objektcharakter wahren und stets den minutiös beobachteten Erhaltungszustand mitteilen. Hier trat die »école méthodique« mit ihren Imperativen unbedingter Quellennähe und Sachtreue das Erbe der maurinischen Geschichtsforschung an, die derartige Standards in den Dezennien um 1700 wegweisend geprägt und dabei die Quellenkritik auch als Objektkritik etabliert hatte. Nach dem Beispiel und Vorbild der Altertumskunde wurde damals ein objektspezifisches Sensorium für jene Materialschichten entwickelt, die mit Macht ins Zentrum der noch jungen mediävistischen Paläographie, Sphragistik und Numismatik drängten. Von Jean Mabillons Gründungswerk *De re Diplomatica* (1681)⁶²⁹ bis zur nachgerade enzyklopädischen Urkundenlehre des *Nouveau Traité de Diplomatique* von René Prosper Tassin und Charles-François Toustain (1750–1765)⁶³⁰ fanden Hunderte von Kupfer tafeln und Textabbildungen den Weg in die Öffentlichkeit, welche die Siegel in ihrer Gegenständlichkeit, die Urkunden dagegen noch im paläographisch fokussierenden Voll- oder Teilfaksimile (Abb. 124)⁶³¹ vor Augen führen, während der Beschreibstoff erst seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts vermehrt auch dinglich im Bild gegenwärtig ist (Abb. 123). Unterdessen profitierte das Interesse am konkreten Zustand der Münzen und Siegel von technisch verbesserten Übertragungsverfahren,

628 *Fac-simile de lettre donnée le 18 avril 1358 par Étienne Marcel, prévôt des marchands de la ville de Paris*, in: Witt 1881, S. 249, Seitenmaß: 270 × 185 mm. Der Holzstich kopiert die Heliogravüre in Anatole de Coëtlogon/Lazare-Maurice Tisserand: *Histoire générale de Paris. Les armoiries de la ville de Paris. Sceaux, emblèmes, couleurs, devises, livrées et cérémonies publiques*, 2 Bde., Paris: Imprimerie nationale, 1874–1875, hier Bd. 1, ungezählte Taf. nach S. 54.

629 Jean Mabillon: *De re Diplomatica libri VI. in quibus quidquid ad veterum Instrumentorum antiquitatem, materiam, scripturam, & stilum; quidquid ad sigilla, monogrammata, subscriptiones, ac notas chronologicas; quidquid inde ad antiquariam, historicam, forensemque disciplinam pertinet, explicatur & illustratur [...]*, Luteciæ Parisiorum: Ludovici Billaine, 1681, URL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:45:1-3162>; ders.: *Librorum de re Diplomatica supplementum. In quo archetypa in his libris pro regulis proposita, ipsæque regule denuo confirmantur, novisque specimenibus & argumentis asseruntur & illustrantur*, Luteciæ-Parisiorum: Caroli Robustel, 1704.

630 René Prosper Tassin/Charles-François Toustain: *Nouveau Traité de Diplomatique, où l'on examine les fondemens de cet art: on établit des regles sur le discernement des titres, et l'on expose historiquement les caractères des Bulles Pontificales et des diplomes Donnés en chaque siècle: avec des éclaircissemens sur un nombre considerable de points d'Histoire, de Chronologie, de Littérature, de Critique & de Discipline [...]*, 6 Bde., Paris: Guillaume Desprez [Bd. 1 auch: Pierre-Guillaume Cavalier], 1750–1765.

631 Pierre Giffart: 1. *ROBERTI REGIS* (oben) und 2. *Henrici Regis* (unten), in: Mabillon 1681, Taf. 39, S. 423, Seitenmaß: 410 × 280 mm.

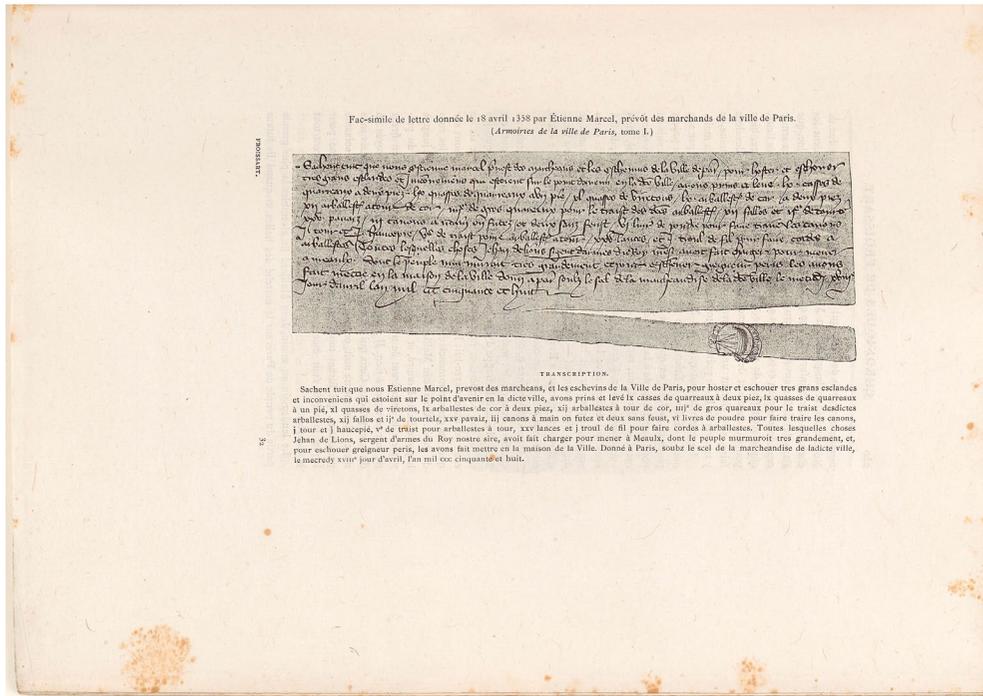


Abb. 123 Fac-simile de lettre donnée le 18 avril 1358 par Étienne Marcel, prévôt des marchands de la ville de Paris, in: Henriette de Witt, *Les Chroniques de J. Froissart*, 1881, S. 249

die dazu imstande waren, die materielle Beschaffenheit der Objekte – etwa mit Hilfe der von Achille Collas perfektionierten Reliefkopiermaschine – originalgetreu zu erfassen und in der Reproduktion authentisch zu bewahren.⁶³²

Bei den zahlreichen Siegeln und Münzen der Froissart-Ausgabe handelt es sich jedoch nicht nur um historiographisch seit alters privilegierte Objekte, die obendrein einen bewährten epistemischen Stil bildlicher Vergegenwärtigung zu erkennen geben. Vielmehr verkörpern sie zugleich thematische Traditionen von langer Dauer, die im vehementen Personenbezug der nationalen Meistererzählung aufgegriffen und fortgeführt wurden. Der auf Bildzeugnisse der historischen Akteure gerichtete Fokus rührt vor allem von den Gepflogenheiten einer Geschichtsschreibung her, deren Zeitachse in mittelalterlicher Tradition durch die genealogische Aufeinanderfolge der Herrscher und Dynastien abgesteckt wird. Dieser Traditionsstrang, an

⁶³² Umgehend eingesetzt wurde dieses Verfahren (s. oben Anm. 437–438) daher auch für offizielle Lehrbücher der Diplomatik wie jenes von Natalis de Wailly: *Éléments de paléographie. Pour servir à l'étude des documents inédits sur l'histoire de France, publiés par ordre du Roi et par les soins du Ministre de l'instruction publique*, 2 Bde., Paris: Imprimerie royale, 1838.

Abb. 124 Pierre Giffart,
1. *ROBERTI REGIS* (oben)
und 2. *HENRICI REGIS*
(unten), in: Jean Mabillon,
De re Diplomatica, 1681,
Taf. XXXIX



den – wie oben deutlich wurde – bereits die »école narrative« angeknüpft hat,⁶³³ wird in der Frühen Neuzeit exemplarisch vertreten von den Werken eines Jean du Tillet und Jacques de Bie, eines François Eudes de Mézeray, Nicolas de L’Armessin, Gabriel Daniel, Henri-Philippe de Limiers oder Bernard de Montfaucon.⁶³⁴ Thematische Wurzeln sind freilich auch in der ungleich breiteren Überlieferung der *viri illustres*

⁶³³ Siehe oben den Abschnitt »Im ›musée imaginaire‹ des Buches«.

⁶³⁴ Tillet 1580; Bie 1634 und 1636; Mézeray 1643–1651; L’Armessin 1679; Daniel 1720–1725 und 1729; Limiers 1724; Montfaucon 1729–1733.

auszumachen,⁶³⁵ die Gelegenheit bot, das Herrscher- zum Heldenepos zu erweitern und dem monarchisch zentrierten Geschichtsverlauf das bürgerlich-liberal geprägte Narrativ einer Geschichte ›von unten‹ zur Seite zu stellen.⁶³⁶

Diesem Anspruch allseitiger bildlicher Dokumentation war jedoch nur zu genügen, wenn das ebenso lückenhafte wie schmale Fundament zeitgenössischer Bildnisse kraft der künstlerischen Imagination ergänzt und erweitert wurde. Schon Jacques de Bie oder Nicolas de L'Armessin hatten die uneingeschränkte Fiktion insgeheim den engen Grenzen authentischer Referenzobjekte vorgezogen. Henriette de Witt berief sich indes ausdrücklich auf die *Galerias historiques de Versailles*, die ein chronologisch lückenloses, Werke der Malerei wie solche der Bildhauerkunst umfassendes Corpus boten, aus dem die Personalisierung der Nationalgeschichte von den Merowingern bis zur Gegenwart bestritten werden konnte. Neben Siegeln und Münzen speist sich die physiognomische Vergegenwärtigung der Froissart-Ausgabe daher überwiegend aus dem visuellen Imaginarium der Julimonarchie. Dessen Motivprägungen weisen freilich weit über die Zeitstellung der Werke hinaus. So manifestieren sich in den ungezählten Bildnissen, die wie das Feldherrenporträt des *connétable* Bertrand Du Guesclin (Abb. 84 und 120) wesentlich auf Originalzeugnisse zurückgehen, Praktiken der Bilderfindung, derer sich schon Jean du Tillet bedient hat, als er 1566 die gegenständlich gebundene Motivgestalt der Majestätssiegel (Abb. 115) in die Illusion aufwendig gerahmter Tafelbilder überführte (Abb. 125).⁶³⁷ Erst in der posthumen Druckausgabe des *Recueil* wurde die nun als Rollwerkkartusche ausgeführte Rahmung wieder der Siegelform angenähert (Abb. 126).⁶³⁸

Ebenfalls dem unerschöpflichen Bestand der *Galerias historiques* verpflichtet sind einige der Ereignisbilder, die mit der Vorlage zur *Mort de Du Guesclin devant Châteauneuf-de-Randon*⁶³⁹ von 1777 sogar noch hinter jene Zäsur zurückgreifen,

635 Siehe oben Anm. 617.

636 Diese soziale Neuausrichtung des Gedenkens hatte zur Folge, dass historische Gestalten wie die ›Bürger von Calais‹ (Moeglin 2002), Étienne Marcel (Amalvi 1988, S. 205–309), der ›Grand Ferré‹ (Colette Beaune: *Le Grand Ferré. Premier héros paysan*, Paris 2013) oder Jeanne d'Arc (s. oben Anm. 155) in den Rang nationaler Heroen aufsteigen konnten; s. den Wandel im Überblick bei Amalvi 1979 und 2011; zu dem wesentlich von Augustin Thierry und Jules Michelet geprägten Narrativ einer Geschichte ›von unten‹ s. Carqué 2004[a], S. 20–23 (mit Anm. 11) und 164f.

637 *PHILIPPES DE VALOYS*, in: Jean du Tillet: *Recueil des Roys de France*, gegen 1566, Gouache auf Pergament, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2848, URL: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc492956>, fol. 124^r, Seitenmaß: ca. 345 × 265 mm. – Zu den Werken Jean du Tillet's s. oben Anm. 528.

638 *PHILIPVS VALESIVS*, in: Jean du Tillet: *Recueil des Roys de France, leurs Couronne et Maison, Ensemble, le rens des grands de France*, Paris: Jacques du Puys, 1580, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb320648916>, S. 138.

639 Wie oben Anm. 619.



Abb. 125 PHELIPPES DE VALOIS, in: Jean du Tillet d. Ältere, *Recueil des Roys de France*, Gouache auf Pergament, gegen 1566. Paris, BnF, ms. fr. 2848, fol. 124^r



Abb. 126 PHILIPVS VALESIVS, in: Jean du Tillet, *Recueil des Roys de France*, 1580, S. 138

die – wie oben skizziert – im Gefolge von Revolution und Kaiserreich neue, strengere Standards historischer Authentizität und Wirklichkeitsnähe hervorgebracht hat.⁶⁴⁰ Seitdem nahm die Historienmalerei im engen Austausch mit den verschiedenen Zweigen der Realienkunde und Sachkulturforschung eine stärker objektbezogene Perspektive ein. Mehrheitlich sind die »grandes compositions tirées en noir« der Froissart-Ausgabe also einer Entwicklung geschuldet, in deren Verlauf sich mit der Historienmalerei der Julimonarchie und der zur selben Zeit erstarkenden »histoire de la civilisation« die bildkünstlerische Imagination und der historiographische Quellenbezug, Fiktionalität und Faktualität gleichermaßen am Fixpunkt der materiellen Überlieferung ausgerichtet haben. In beiderlei Hinsicht galt das Augenmerk nun vermehrt den vielgestaltigen Erscheinungsformen einer mittelalterlichen Sachkultur, die nach ersten Ansätzen in Nicolas-Xavier Willemins *Monuments français*

640 Vgl. dazu oben Anm. 488–491.

inédits (1806–1839) spätestens mit *Le Moyen Age et la Renaissance* (1848–1851) von Paul Lacroix und Ferdinand Seré oder dem *Dictionnaire raisonné du mobilier français* (1858–1875) von Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc eine nie dagewesene ikonische Präsenz erlebte.⁶⁴¹ Beide Traditionstränge – der einer artefaktisch beglaubigten Historienmalerei (Abb. 119) und der einer bildlichen Dokumentation der Artefakte (Abb. 56 und 57) – treffen in der Froissart-Ausgabe aufeinander und tragen maßgeblich zur wechselseitigen Authentifizierung bei.

Von der überragenden Autorität materieller Relikte zeigt sich schließlich auch der Blick auf historisch belangvolle Stätten geleitet. Dem epistemischen Ideal positivistischer Objektivität ist er überall dort verpflichtet, wo die photographische Erfassung der Bauten und Orte ihrer Vergegenwärtigung im Holzstich vorausging und ein Höchstmaß an Originaltreue gewährleisten sollte (Abb. 53 und 117). Daneben treten freilich auch druckgraphische Instanzen der Vermittlung in Erscheinung. In diesen Fällen weist der Bilddiskurs der Froissart-Ausgabe seine größte Tiefenerstreckung auf, denn hier reicht er zurück bis zu den bahnbrechenden Topographien und Ansichtswerken des frühen 17. Jahrhunderts – zu Christophe Tassins *Plans et Profils* von 1634 oder Claude Chastillons *Topographie française* in der posthumen Erstausgabe des Jahres 1641.⁶⁴² Letzterer wurde die Vorlage zum Stadtpanorama von La Charité-sur-Loire entnommen (Abb. 127),⁶⁴³ die der Holzstich in konsequent naturalistischer Überformung adaptiert (Abb. 118), um dem Leser der *Chroniques* einen suggestiven, vorgeblich authentischen Einblick in die Vormoderne zu gewähren: »Pour les retrouver [les vues de villes et de châteaux, B. C.], nous avons fait appel aux estampes les plus anciennes, et surtout aux précieux recueils de Chastillon et de Tassin, gravés à une époque où les nouveaux systèmes de fortification n’avaient pas encore modifié l’aspect de nos cités et de nos forteresses.«⁶⁴⁴

In engem Austausch mit den Tiefenschichten des Bildgedächtnisses steht die Froissart-Ausgabe der Madame de Witt demnach nicht allein über Praktiken der Bilderzeugung, über thematische Präferenzen oder privilegierte Referenzobjekte, sondern auch und vor allem über Phänomene der Bildwanderung und der Kopierbeziehung, durch die bestimmte Bilder mitunter jahrhundertlang weitergetragen

641 Willemin/Pottier 1839; Lacroix/Seré 1848–1851 (zu den Bearbeitungen s. oben Anm. 553); Viollet-le-Duc 1858–1875.

642 Christophe Tassin: *Les Plans et Profils de toutes les principales Villes et Lieux considerables de France. Ensemble les Cartes generales de chacune Prouince: & les particulieres de chaque Gouuernement d’icelles*, 2 Tle., Paris: Melchior Tavernier, 1634; Chastillon 1641 und 1655.

643 Jacques Poinssart nach einer um 1600 geschaffenen Vorlage von Claude Chastillon: *LA VILLE CHASTEAV ET REMARQVABLE PRIORE DE LA CHARITE SVR LOIRE*, in: Chastillon 1641, fols. 221–222, Nr. 349, Bildmaß: 160 × 292 mm.

644 Witt 1881, S. VI f.



Abb. 127 Jacques Poinssart nach Claude Chastillon, *LA VILLE CHASTEAV ET REMARQVABLE PRIORE DE LA CHARITE SVR LOIRE*, in: Claude Chastillon, *Topographie françoise*, 1641, Nr. 349

und in wechselnden Zusammenhängen aktualisiert wurden. Solche Zirkulationsprozesse dürfen als elementares Strukturprinzip und Funktionsmerkmal des mediävistischen Bildgedächtnisses gelten, das schon in Abel Hugos *France historique et monumentale* (1836–1843) oder unter den *Planches du Dictionnaire encyclopédique de l'Histoire de France* (1845) von Augustin-François Lemaître ähnlich ausgeprägt zum Vorschein kam, weil dort der Anteil originärer Bilderfindungen gegenüber Zitaten, Exzerpten oder Adaptionen ebenfalls verschwindend gering ausgefallen war. Eine Bildgeschichte der Visualisierungen des Mittelalters und seiner materiellen Relikte hat es also vielfach gleichsam mit ikonischen Zeitkapseln zu tun, die jene Sicht- und Verständnisweisen, die einst federführend an der Hervorbringung der Bilder beteiligt waren, in andere Kontexte und Medien übertragen, wo sie auf dem Wege der Affirmation, der Konfrontation oder der Transformation erneut Wirkung entfalten und die Wahrnehmung der betreffenden Objekte prägen.

Diesem Umstand ist die fundamentale Bedeutung geschuldet, die der gedächtnisgeschichtlichen Perspektive für die Frage nach dem Bildwissen vom Mittelalter erwächst. Aus dieser Perspektive gerät nicht nur die Geschichte stetig sich wandelnder Sichtbarmachungen, mithin die Dynamik historisch veränderlicher Denkweisen und Darstellungsstile in den Blick. Vielmehr richtet sich das Augenmerk auch auf Prozesse der Wiederholung, Verstetigung und Kanonbildung. Solche Verlaufsformen des Fortwirkens und der Neuausrichtung, der Kontinuität und des Wandels

rücken in den nachfolgenden Kapiteln in das Gesichtsfeld einer Gedächtnisgeschichte, die mit ihrer Darstellung ausgewählter Wegmarken um 1600 einsetzt – mithin in einer Phase tiefgreifender Erschütterungen und Umwälzungen durch die Religionskriege, in die das Bildwissen von 1881 gerade noch zurückreicht und in der, wie im Einleitungskapitel dargelegt, Phänomene wie die Ansicht der Reimser Westfassade von Nicolas de Son (Abb. 1) mit ihren verblüffenden Inkommensurabilitäten zutage treten.

3 »Antiquitez Gauloises et Françoises«. Spuren des Mittelalters um 1600

»[D]epuis soixante ou quatre vingts ans ont esté bastis plusieurs autres beaux & riches edifices, où ils se sont mieulx aimez: occasion que ce Chasteau peu hanté, & quasi du tout delaisné, s'en va fort ruinant.« Mit dieser lapidaren Bemerkung deutet Jacques Androuet du Cerceau 1576 gegenüber seinen Lesern, insbesondere aber gegenüber der Königmutter Katharina von Medici, der die *Plus excellents Bastiments de France* gewidmet sind, den beklagenswerten Zustand eines Bauwerks an, das sich im zugehörigen Bild dann freilich auf überraschend andere Weise darstellt – als eine gänzlich makellose, bis in die Einzelheiten der Wehrgänge, Zinnenkränze oder Schornsteinköpfe durchweg intakte Burganlage des Mittelalters nämlich (Abb. 128),⁶⁴⁵ die sich in solch idealer Unversehrtheit und Ebenmäßigkeit nicht von Bauten der jüngsten Vergangenheit unterscheidet: Auch das gerade erst errichtete Renaissanceschloss in Fontainebleau zeigt sich dem Modus perfektionierender Repräsentation unterworfen (Abb. 129).⁶⁴⁶

Fünfundsiebzig Jahre später bietet das Schloss von Vincennes einen grundverschiedenen Anblick. Auf einer Radierung des Israël Silvestre gibt es sich als ein heterogenes

645 Jacques Androuet du Cerceau: *VINCENNES DESIGNATIO ANTIQVI ÆDIFICII CASTELLI*, in: Androuet du Cerceau 1576, ungezählte Taf. [11], Maß der Doppelseite: ca. 428 × 620 mm. – Zu Androuet du Cerceau zuletzt Guillaume/Fuhring 2010; Françoise Boudon/Claude Mignot: *Jacques Androuet du Cerceau. Les dessins des plus excellents bâtiments de France*, Paris 2010; Sylvie Deswarte-Rosa/Daniel Régner-Roux: *Le recueil de Lyon. Jacques I^{er} Androuet du Cerceau et son entourage*, Saint-Étienne 2010; Monika Melters: »Das ›Architekturporträt‹ im Modellbuch. Jacques Androuet Du Cerceau: Plus Excellents Bastiments de France, 1576, 1579«, in: Dietrich Erben (Hg.): *Das Buch als Entwurf*, Paderborn 2019, S. 132–155.

646 Jacques Androuet du Cerceau: *FONTAINEBLEAV CONSPECTVS ÆDIFICII A LATERE STAGNI*, in: Androuet du Cerceau 1579, ungezählte Taf. [11], Maß der Doppelseite: ca. 428 × 620 mm. – Wie stark auch die idealisierende Darstellung der Schlossanlage in Fontainebleau von der faktischen Baugestalt der siebziger Jahre des 16. Jahrhunderts abweicht, zeigt Sabine Frommel: »Les relevés de Jacques Androuet du Cerceau: entre approche rationnelle et imagination«, in: François de Mazières/Mireille Grubert (Hg.): *Le relevé en architecture ou l'éternelle quête du vrai*, Lyon 2011, S. 12–34, hier S. 20–24; zur Bildgeschichte von Fontainebleau im Überblick Vincent Cochet (Hg.): *Fontainebleau. Portraits d'un château*, Paris/Fontainebleau 2023.

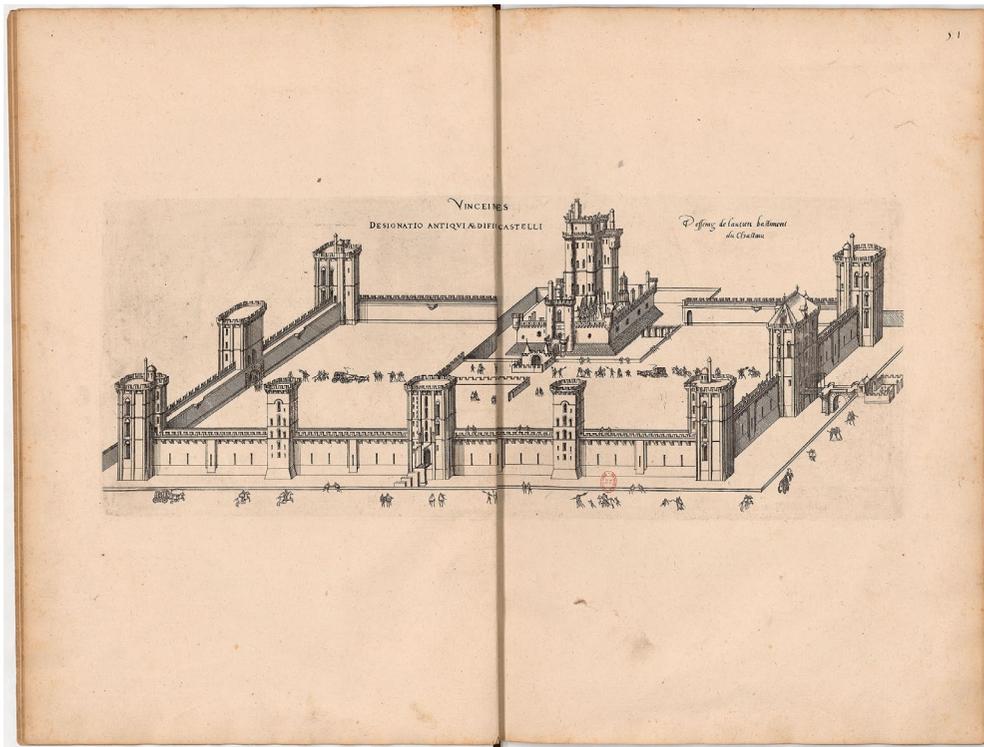


Abb. 128 Jacques Androuet du Cerceau, *VINCEINNES DESIGNATIO ANTIQVI AEDIFICII CASTELLI*, in: ders., *Le premier volume des plus excellents Bastiments de France*, 1576

Ensemble zu erkennen, dessen Gestalt von Bauten unterschiedlichen Alters und Erhaltungszustands geformt wird (Abb. 130).⁶⁴⁷ Hier erst wird die teils ruinöse Verfassung der weitläufigen Anlage, von der bei Androuet du Cerceau die Rede ist, tatsächlich sinnfällig, hier erst tritt die vielförmige Bebauung im Binnenraum der turmbewehrten Umfassungsmauer bildlich in Erscheinung, die in den *Plus excellents Bastiments* ausdrücklich zugunsten eines idealtypisch imaginierten Ursprungsbaus

⁶⁴⁷ Israël Silvestre: *Veüe et Perspectiue du Chasteau de Vincennes, commencé l'an 1337 par Philippe de Valois; esleué par le Roy Iean son fils en l'année 1361. et acheué par Charles V. fils de Iean, qui en 1379 y fonda vne sainte Chapelle, deseruie par 15 Ecclesiastiques. La peinture des vitres est des plus belles de l'Europe; et a esté faite sur les desseins de Raphael d'Vrbain.*, 1651, Radierung, Plattenmaß: 133 × 246 mm. – Louis-Étienne Fauchaux: *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre d'Israël Silvestre, précédé d'une notice sur sa vie*, Paris 1857, Kat.-Nr. 62/6 und 320/3; zu Silvestre s. auch Édouard de Silvestre: *Renseignements sur quelques peintres et graveurs des XVII^e et XVIII^e siècles. Israël Silvestre et ses descendants*, Paris ²1869, S. 7–31; Bénédicte Gady/Juliette Trey (Hg.): *La France vue du Grand siècle. Dessins d'Israël Silvestre (1621–1691)*, Paris 2018.

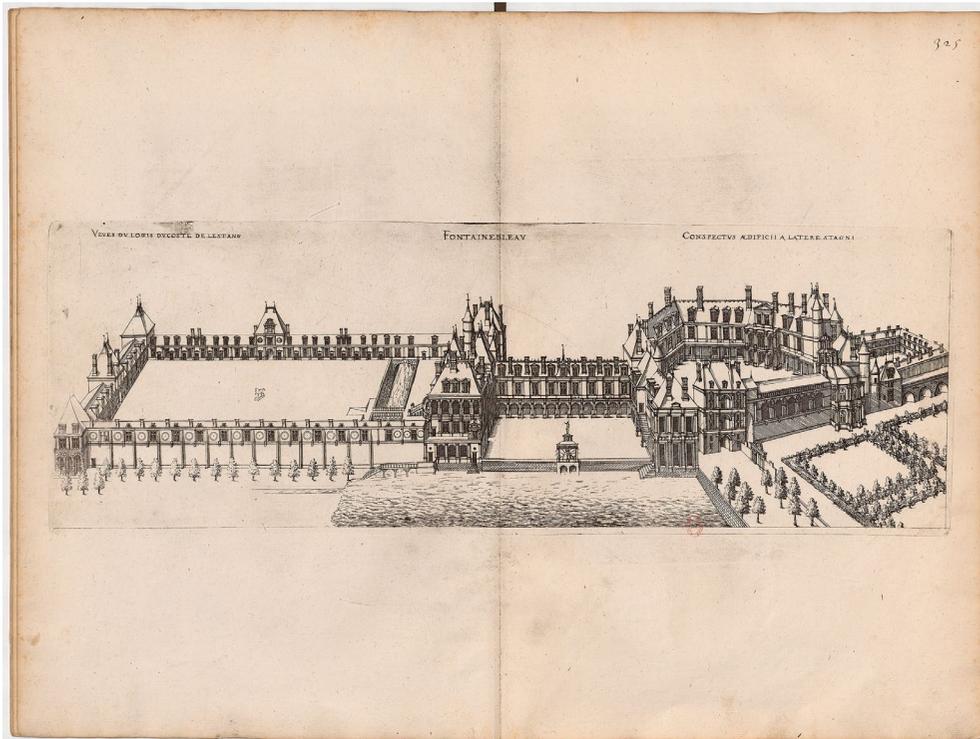


Abb. 129 Jacques Androuet du Cerceau, *FONTAINEBLEAV CONSPECTVS AEDIFICII A LATERE STAGNI*, in: ders., *Le second volume des plus excellents Bastiments de France*, 1579

unterschlagen wurde.⁶⁴⁸ In der irrigen Annahme, es ausschließlich mit rezenten Veränderungen zu tun zu haben, hat Androuet du Cerceau neben dem in der Tat erst unter Ludwig XI. errichteten und von Franz I. erneuerten Pavillon in der Südwestecke des Mauergevierts auch die schon um 1400 weitgehend ausgeführte, nach längerer Unterbrechung jedoch erst 1552 vollendete Sainte-Chapelle sowie vor allem die kontinuierlich in Gebrauch stehenden Überreste jenes kapetingischen *manoir* ausgeblendet, der dem kastellartigen, durch Karl V. angelegten Gebäudekomplex aus separat befestigtem Donjon, Ringmauer, Eck- und Flankentürmen vorausgegangen war.⁶⁴⁹

648 Androuet du Cerceau 1576, fol. 3^v: »Vray est qu'oultre les pauillons on y a fait dresser certains bastimens, mesmes vne Chapelle, à la semblance de celle qui est au Palais à Paris. Mais d'outa[n]t que ces modernes edifices faicts deda[n]s l'enclos, & oultre le Iarbe & masse du Chasteau, ne respondent en qualité d'estoffe & structure au dit Iarbe, ains sont de matiere commune, sans ordre, & seuleme[n]t pour la commodité de logis, & qu'il deffigure beaucoup la beauté d'iceluy, ie ne les ay comprins en ce dessein, m'estant contenté du plan & eleuation simplement.«

649 Über die Bau- und Funktionsgeschichte von Vincennes orientieren vor allem Uwe Albrecht: *Von der Burg zum Schloß. Französische Schloßbaukunst im Spätmittelalter*, Worms 1986, bes.



Abb. 130 Israël Silvestre, *Veüë et Perspective du Chasteau de Vincennes*. Radierung, 1651

Wo Jacques Androuet du Cerceau das Bauwerk seiner Materialität und Zeitlichkeit enthebt, indem er in umrissbetonender Abstraktion die Verluste an Bausubstanz kaschiert und durch selektive Rekonstruktion Abweichungen der Zeitstellung unterdrückt, wo er Vergangenheit und Gegenwart, das mittelalterliche Vincennes und das Fontainebleau Franz' I. durch die gleichartig idealisierende Überformung der Monumente im Bild über jede zeitliche Distanz hinweg zueinander in Beziehung setzt – dort ist es Israël Silvestre um die nachdrückliche Historisierung seiner Bildgegenstände durch den Stil ihrer Darstellung zu tun. Er schildert Vincennes in detailreicher Zuständlichkeit als ein inhomogenes, stellenweise verfallenes und im Lauf der Jahrhunderte mannigfach verändertes Ensemble, das unter dem unruhigen, oft nur flüchtig andeutenden Strich der freihändig geführten Radiernadel hier und da im Unbestimmten verbleibt. Ein und dasselbe Objekt zeigt sich dadurch auf grundverschiedene Weise historisch codiert: Mal scheint es in idealer Gegenwartigkeit dem Zeitverlauf enthoben, mal in unaufhebbarer Geschichtlichkeit der Vergangenheit zugehörig. Vermöge der jeweils eingesetzten Bildmittel haben hier die diametralen Imaginarien der Überzeitlichkeit und der Zeitgebundenheit sinnlich

S. 34–40; Mary Whiteley: »La grosse tour du bois de Vincennes. Rencontre de la résidence et de la défense«, in: *Bulletin monumental* 152 (1994), S. 313–335; Jean Chapelot: *Le château de Vincennes*, Paris 1994; ders./Elisabeth Lalou u. a.: *Vincennes aux origines de l'État moderne*, Paris 1996; Heinrichs-Schreiber 1997; *Vincennes. Du manoir capétien à la résidence de Charles V* [= *Dossiers d'Archéologie* 289 (2003/2004)]; Luce Gaume/Emmanuel Pénicaut (Hg.): *Le château de Vincennes, une histoire militaire*, Paris 2008.



Abb. 131 Nicolas Perelle nach Israël Silvestre, *Veüe du Louure, et de la Porte de Nesle*. Radierung, vor 1661

erfahrbare Gestalt angenommen, stehen sich ein nomothetischer und ein idiographischer Darstellungsstil gegenüber.

Ebensolche Unterschiede konnten im Einleitungskapitel auch zwischen Nicolas de Son und der klassisch geprägten Ästhetik zeitgenössischer Bauaufnahmen und Architekturtraktate namhaft gemacht werden.⁶⁵⁰ Denn sie markieren den Abstand, der dessen Ansicht der Reimser Westfassade (Abb. 1) von ikonischen Gepflogenheiten trennt, wie sie sich von Jacques Androuet du Cerceau über Philibert de L'Orme bis zu Sebastiano Serlio, der 1542 in die Dienste Franz' I. berufen worden war,⁶⁵¹ zurückverfolgen lassen. Dass es sich bei Silvestre – wie schon bei de Son – nicht etwa um ein stilgeschichtliches Phänomen, nämlich um historisch sich wandelnde Darstellungs-konventionen, sondern um Parallelscheinungen und folglich um ein Phänomen der bewussten Stilwahl handelt, vermag ein Beispiel zu unterstreichen, das beide Modi

650 Siehe dazu im Kapitel »Frontispiz« die Einleitung sowie die Abschnitte »1625 und 2000. Kaleidoskopische Brechungen« und »Visuelle Transformationen in gedächtnisgeschichtlicher Perspektive«.

651 Zu den publizistischen Spuren Serlios gerade auch in Frankreich s. William Bell Dinsmoor: »The Literary Remains of Sebastiano Serlio«, in: *The Art Bulletin* 24 (1942), S. 55–91 und 115–154; Sylvie Deswarte-Rosa (Hg.): *Le traité d'architecture de Sebastiano Serlio. Une grande entreprise éditoriale au XVI^e siècle*, Lyon 2004; Magali Vène: *Bibliographia serliana. Catalogue des éditions imprimées des livres du traité d'architecture de Sebastiano Serlio (1537–1681)*, Paris 2007; grundlegend zu Serlio s. Sabine Frommel: *Sebastiano Serlio architetto*, Milano 1998.

weder zeitversetzt noch von verschiedenen Händen, sondern auf ein und demselben Blatt zu erkennen gibt. Darauf hat nach einer Zeichnung Israël Silvestres der Maler und Stecher Nicolas Perelle eine Ansicht des Louvre zur Darstellung gebracht, welche die königliche Residenz im Stadium des Übergangs zeigt (Abb. 131).⁶⁵² Während nach Westen hin der 1546 von Franz I. begonnene Neubau bereits weit fortgeschritten ist, sind an der östlichen Flanke des Gebäudekomplexes noch die letzten, bis 1661 verbliebenen Überreste des seit 1528 Stück um Stück beseitigten Vorgängerbaus auszumachen – ein von Ecktürmen flankierter Trakt der unter Philipp II. Augustus angelegten und letztmals durch Karl V. ausgebauten Vierflügelanlage.⁶⁵³

Nicht nur die gegenständliche Motivgestalt lässt Alt und Neu – Werksteinmauern und Putzarchitektur, Rundtürme und Eckpavillon, schmucklose Mauerschlitze und eingefasste Fenster – auseinandertreten. Vergangenheit und Gegenwart unterscheiden sich auch im je eigenen Modus ihrer Sichtbarmachung. Während der Neubau durch die an der Reißschiene geführte Nadel in gleichmäßiger Bestimmtheit seiner Formerscheinung vor Augen tritt, wird kraft der skizzenhaften Unbestimmtheit des freihändigen Strichs der ruinöse Zustand der mittelalterlichen Baubsubstanz hervorgekehrt und ihr unaufhaltsames Verschwinden durch die Auflösung gestaltprägender Umrisse gleichsam vorweggenommen. Wie stark die Merkmale des Darstellungsstils von Silvestre und Perelle auf ebendiesen Gegensatz zugespitzt wurden, zeigt der Vergleich mit einer Radierung des Jacques Callot, der den Louvre 1629/1630 vom Pont-Neuf aus in den Blick genommen und dabei Alt und Neu durch eine gleichermaßen verhaltene Helldunkelmodellierung und die insgesamt freiere Linienführung weitgehend einander angenähert hat.⁶⁵⁴

652 Nicolas Perelle nach Israël Silvestre: *Veüe du Louvre, et de la Porte de Nesle, du costé du Fauxbourg S^t Germain*, vor 1661, Radierung, Blattmaß: 194 × 337 mm. – Faucheux 1857, Kat.-Nr. 57/2 und 115/1; Jean-Pierre Babelon: *Israël Silvestre. Vues de Paris*, Paris 1977, Nr. 129.

653 Neben den oben in Anm. 567 aufgeführten Pionierwerken des 19. Jahrhunderts s. zur Baugeschichte auch Louis Hautecœur: *Histoire du Louvre. Le château, le palais, le musée des origines à nos jours, 1200–1928*, Paris 1928; Albrecht 1986, bes. S. 43 ff.; *Le Louvre des rois. Les fouilles de la Cour Carrée* [= *Archéologia. Dossiers Histoire et archéologie* 110 (1986)]; Pierre Quoniam/Laurent Guinamard: *Le palais du Louvre*, Paris 1988; Michel Fleury/Venceslas Kruta: *Le château du Louvre*, Paris 1989; dies. (Hg.): *Le Louvre des Rois. De la forteresse de Philippe Auguste au palais-musée de Louis XVI*, Dijon 1995; *Le Louvre des rois. De Philippe Auguste à François I^{er}* [= *Dossiers d'Archéologie* 192 (1994)]; Wolfram Prinz/Ronald G. Kecks: *Das französische Schloß der Renaissance*, Berlin ²1994, S. 465–479; Geneviève Bresc-Bautier (Hg.): *Le quartier du Louvre au XVII^e siècle*, Paris 2001; Alain Salamagne: »Le Louvre de Charles V«, in: ders. (Hg.): *Le palais et son décor au temps de Jean de Berry*, Tours, 2010, p. 73–138; Georges Poisson: *La grande histoire du Louvre*, Paris 2013; Geneviève Bresc-Bautier u. a.: »Le Louvre au Moyen Âge«, in: dies. (Hg.): *Histoire du Louvre*, Bd. 1, Paris 2016, S. 48–117; dies. u. a.: »Le Louvre et les Tuilleries à la Renaissance«, in: ebd., S. 118–225.

654 Jacques Callot: *Vue du Louvre, 1629/1630*, Radierung, Plattenmaß: 169 × 339 mm. – Roger-Armand Weigert: *Bibliothèque nationale, Département des estampes. Inventaire du fonds français*,

Angesichts dieser Beobachtungen besteht Grund zu der Annahme, dass die von Silvestre und Perelle ins Werk gesetzten Abweichungen einer visuellen Konzeptualisierung der Monumente in epochaler Hinsicht dienten. Handelt es sich doch nicht nur um graduelle, sondern um prinzipielle Unterschiede, die als solche auf das bildlich artikulierte Bewusstsein einer Epochenscheide hindeuten. Und in der Tat hat schon um 1600 Claude Chastillon für das Projekt einer *Topographie françoise* Monumente nicht nur mit genuin bildnerischen Mitteln entsprechend rubriziert, sondern sie zugleich beischriftlich auf den historischen Begriff gebracht. Hier zeichnen sich erstmals in aller Deutlichkeit frühneuzeitliche Übergänge von der kontinuierlich stiftenden Tradierung zur distanzschaffenden Historisierung mittelalterlicher Monumente ab – und just bis hierhin reicht auch, wie die Momentaufnahme der Froissart-Edition im vorausgegangenen Kapitel zu erkennen gab, das mediävistische Bildgedächtnis des späten 19. Jahrhunderts zurück (Abb. 118).

Topographie: Spuren vaterländischer Vergangenheit im Raum

Erstmals 1641 durch den Verleger Jean Boisseau posthum ediert, umfasste die *Topographie françoise* des Claude Chastillon anfänglich knapp 400 Darstellungen von Städten und Festungen, Kirchen und Klöstern, Burgen, Schlössern und Herrenhäusern, die teils von Chastillon selbst, teils von anderen Kräften um und nach 1600 gestochen und radiert worden waren – vermutlich auf der Grundlage von Zeichnungen, die der königliche Topograph und Artillerieingenieur angefertigt hatte, als er die Truppen Heinrichs IV. auf den Schlachtfeldern der Religionskriege und des Kriegs gegen Spanien begleitete.⁶⁵⁵ Woran im Fall des Architekturtheoretikers Jacques Androuet du Cerceau die Widmung der *Plus excellents Bastiments* an Katharina von Medici keinen

graveurs du XVII^e siècle, Bd. 1, Paris 1951, Nr. 667; Choné 1992, Kat.-Nr. 436 (Daniel Ternois).

655 Chastillon 1641; in den Ausgaben von 1648 und 1655 steigt die Zahl der Ansichten auf zuletzt über 500. – Ihrer eminenten historischen Bedeutung zum Trotz ist die *Topographie françoise* bislang erst in Ansätzen erschlossen. Neben der katalogisierenden Literatur (Pastoureau 1984, ferner Roger-Armand Weigert: *Bibliothèque nationale, Département des estampes. Inventaire du fonds français, graveurs du XVII^e siècle*, Bd. 2, Paris 1951, S. 307–381) s. vor allem Marie Hermerenault: »Claude Chastillon et sa *Topographie française*«, in: *Bulletin monumental* 139 (1981), S. 141–163; Jean Blécon/Françoise Boudon u. a.: *L'archéologie du paysage du 17^{ème} siècle. LA TOPOGRAPHIE FRANÇAISE de Claude Chastillon*, Paris 1984; Françoise Boudon: »La *Topographie française* de Claude Chastillon. Proposition pour une grille d'analyse des gravures«, in: *Les Cahiers de la recherche architecturale* 18 (1985), S. 54–65; Josette Proust-Perrault: »Claude Chastillon, ingénieur et topographe du Roi (v. 1559–1616). Notice biographique et étude de sa bibliothèque Parisienne«, in: *Cahiers de la Rotonde* 19 (1997), S. 115–144; Jean-Pierre Ravaux: *Claude Chastillon (vers 1560–1616) et sa »Topographie française*«, Châlons-en-Champagne

Zweifel lässt,⁶⁵⁶ darf bei Chastillon aus gutem Grund angenommen werden: dass es die Erfahrung der massiven Verheerungen des Landes gewesen ist, die den Anstoß zur bildlichen Dokumentationsarbeit gegeben hat. Denn geleitet wurde die visuelle Bestandsaufnahme zuvörderst vom geschulten Blick des Experten, dem die fatalen Folgen wehrtechnisch veralteter Stadtmauern ebensowenig verborgen geblieben sind wie der beträchtliche fortifikatorische Nutzen moderner Bastionen.⁶⁵⁷ Doch auch jenseits des Themenkreises fachkundig taxierter Befestigungsanlagen galt das Augenmerk Chastillons bevorzugt der aktuellen Beschaffenheit von Werken der Baukunst.

Insbesondere herrscherliche und sakrale Monumente rücken ins Gesichtsfeld der Darstellung und formen dort, da sie in allen Stadien des Verfalls und der Zerstörung geschildert werden, ein umfängliches Corpus an Ruinenbildern, das den weithin desolaten Zustand der hoch- und spätmittelalterlichen Architektur zum bestimmenden Merkmal des Landes wie seiner Städte werden lässt (Abb. 132).⁶⁵⁸ Daneben finden sich jedoch auch vereinzelt Ansichten jüngst erst aufgeführter oder noch im Entstehen begriffener Bauten – etwa des vergleichsweise bescheidenen Schlosses der

1998; David Buisseret: *Ingénieurs et fortifications avant Vauban. L'organisation d'un service royal aux XVI^e–XVII^e siècles*, Paris 2002, bes. S. 69–73; ders.: »French Cartography: The *ingénieurs du roi*, 1500–1650«, in: David Woodward (Hg.): *The History of Cartography*, Bd. 3: *Cartography in the European Renaissance*, 2 Tle., Chicago/London 2007, hier Tl. 2, S. 1504–1521 passim; Bernd Carqué: »Bauten des Mittelalters in frühneuzeitlicher Wahrnehmung. Französische Architekturdarstellungen der Dezennien um 1600«, in: Olaf Wagener (Hg.): *Symbole der Macht? Aspekte mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Architektur*, Frankfurt a. M./Berlin u. a. 2012, S. 269–288, hier S. 277–287.

656 Veröffentlicht habe er »ce premier Liure des Bastimens exquis de ce Royaume« in der Hoffnung, »que nos pauvres François (és yeux & ente[n]demens desquels ne se presente maintenant autre chose que desolations, ruines & saccagemens, que nous ont apporté les guerres passees) prendront, peult estre, en respirant, quelque plaisir & contentement, à contempler icy vne partie des plus beaux & excelle[n]s edifices, dont la France est encores pour le iourd'huy enrichie.« Androuet du Cerceau 1576, fol. 2^r.

657 Chastillon 1641, Nr. 153 oder 272: die unter Artilleriebeschuss schwer beschädigten Stadtmauern von Épernay und Argent-sur-Sauldre, respektive Nr. 377: das von Bastionen umwehrte La Fère während der Belagerung durch Heinrich IV. 1595, bei der die spanischen Besatzer nicht durch die Kanonade, sondern erst durch gezielte Überflutungen zur Kapitulation gezwungen werden konnten [die Nummern hier und im Folgenden nach dem maßgeblichen Katalog bei Pastoureau 1984]. Unterstrichen wird der einschlägige Sachverstand Chastillons nicht zuletzt durch knapp zwanzig Buchtitel der Themenfelder Festungsbau und Kriegskunst, die im Nachlassinventar von 1617 erfasst sind; die Aufstellung des Bibliotheksbestandes publiziert bei Proust-Perrault 1997, S. 129–144. – Allgemein zum bellizistischen Blickwinkel kartographischer und topographischer Werke s. John Hale: »Warfare and Cartography, ca. 1450 to ca. 1640«, in: Woodward 2007, Tl. 1, S. 719–737.

658 Chastillon 1641, Nr. 281: *LA VILLE ET ANTIAN CHASTEAV DE LVSIGNAN EN POICTOV* (oben), *MESLE PETITE VILLE ET ANTIAN CHASTEAV AV PAIS DE POICTOV* (unten), Bildmaß: 168 × 385 mm.



Abb. 132 Claude Chastillon, *LA VILLE ET ANTIAN CHASTEAV DE LVSIGNAN EN POICTOV* (oben) und *MESLE PETITE VILLE ET ANTIAN CHASTEAV AV PAIS DE POICTOV* (unten), in: ders., *Topographie françoise*, 1641, Nr. 281

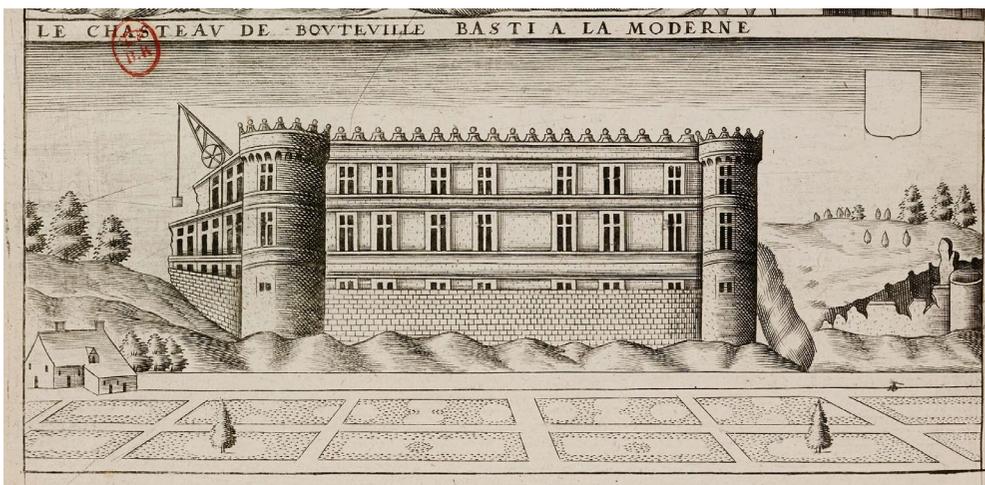


Abb. 133 Claude Chastillon, *LE CHASTEAV DE BOVTEVILLE BASTI A LA MODERNE*, in: ders., *Topographie françoise*, 1641, Nr. 190

Seigneurie Bouteville, das durch den im Bild gezeigten Baukran und den Titulus als »BASTI A LA MODERNE« ausgewiesen ist (Abb. 133),⁶⁵⁹ oder aber – in Gestalt der Kathedrale Sainte-Croix zu Orléans – des mit Abstand bedeutendsten unter jenen Kirchenbauten, deren Wiedererrichtung nach den Verheerungen der

659 Ebd., Nr. 190: *LE CHASTEAV DE BOVTEVILLE BASTI A LA MODERNE*, Bildmaß: 87 × 190 mm.

Religionskriege umgehend in Angriff genommen wurde.⁶⁶⁰ Solchermaßen kündigt sich im Bild die allmählich wiederkehrende Prosperität des kriegsversehrten Landes an, zeichnet sich der von Heinrich IV. begonnene und unter Ludwig XIII. weiter vorangetriebene Wiederaufbau Frankreichs ab.⁶⁶¹

Gleichwohl darf der offenkundige Detailreichtum der Darstellungen nicht dazu verleiten, diese als durchweg wirklichkeitsgetreue Abbilder misszuverstehen und ihnen den leitenden Anspruch empirisch fundierter Objektivität zu unterstellen.⁶⁶² Zwar lassen die vielerorts in den Motivbestand aufgenommenen Majuskeln, die nicht nur auf den Stadtveduten markante Bauten kennzeichnen, sondern im Fall einzelner Gebäude auch deren Bestandteile differenzieren (Abb. 134 und 135),⁶⁶³ den Eindruck des minutiösen okularen Studiums der Monumente wie den ihres detaillierten Abgleichs mit der bildlichen Repräsentation entstehen. Wie der von Chastillon intendierte Umfang und Zuschnitt der *Topographie française*, so muss freilich auch die Auflösung dieser innerbildlichen Markierungen weitgehend im Dunklen bleiben, denn von wenigen Ausnahmen abgesehen lassen sich entsprechende Legenden weder im Druck noch archivalisch nachweisen.

Vor allem aber fördert schon ein Vergleich der Bilder untereinander und mit den Befunden beträchtliche Abweichungen zutage, die schwerlich mit wirklichkeitsgesättigter Konsistenz in Einklang zu bringen sind. So zeigen Stadtprospekt und Architekturvedute die herzogliche Burg des 15. Jahrhunderts am Isthmus von Saint-Malo in je verschiedener Gestalt, während die jüngere, zur Landbrücke hin ausgerichtete Bastion, die sich in der kartographischen Übersicht verzeichnet findet, auf keiner der beiden Ansichten auszumachen ist.⁶⁶⁴ Und an der in unmittelbarer

660 Ebd., Nr. 98. – Georges Chenesseau: *Sainte-Croix d'Orléans. Histoire d'une cathédrale gothique réédifiée par les Bourbons 1599–1829*, 3 Bde., Paris 1921; Hesse 1984, S. 21–24 und 185–193; Rousteau-Chambon 2003, passim; François Maury: »La reconstruction de la cathédrale Sainte-Croix d'Orléans«, in: *Art sacré* 23 (2007), S. 58–95.

661 Dazu im Überblick Hauteceœur 1943–1957, Bd. I/2: *L'architecture sous Henri IV et Louis XIII*, Paris 1943; *Henri IV et la reconstruction du royaume*, Paris 1989; *Henri IV. Le roi et la reconstruction du royaume*, Pau-Nérac 1990.

662 In diesem positivistischen Sinn wird die *Topographie française* seit der Mitte des 19. Jahrhunderts immer wieder als ausschlaggebende Referenz für die Rekonstruktion verlorener Bauten angeführt; zur komplexen Frage ihres Quellenwerts s. auch Carqué 2012.

663 Chastillon 1641, Nr. 23: *LE BOVRC ET CHASTEAV DE MONTHELLRY PASSAIGE NOTABLE* (oben), *MONTHELLRY EN SON ASPEQ MERIDIONAL* (unten), Bildmaß: 116 × 172 mm; ebd., Nr. 62: *LE CHASTEAV ET ANTIANNI RVISNE DE MONTHELLRY*, Bildmaß: 118 × 177 mm. – Zu Monthéry s. Jeannine Gaugué-Bourdu: »Monthéry sous Henri IV, d'après Claude Chastillon«, in: *Bulletin monumental* 139 (1981), S. 165–179, sowie oben Anm. 549.

664 Chastillon 1641, Nr. 346, 345 und 412. – Zu Saint-Malo s. Philippe Petout: »Saint-Malo par les gravures«, in: *Société d'Histoire et d'Archéologie de l'Arrondissement de Saint-Malo. Annales*, 2003, S. 187–213.

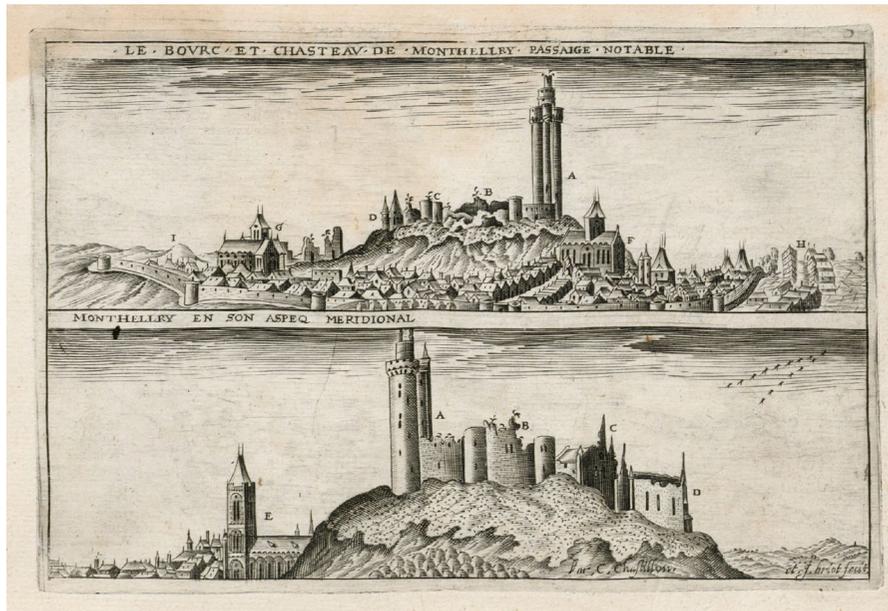


Abb. 134 Claude Chastillon, *LE BOVRC ET CHASTEAV DE MONTHELLRY PASSAIGE NOTABLE* (oben) und *MONTHELLRY EN SON ASPEQ MERIDIONAL* (unten), in: ders., *Topographie françoise*, 1641, Nr. 23



Abb. 135 Claude Chastillon, *LE CHASTEAV ET ANTIANNI RVISNE DE MONTHELLRY*, in: ders., *Topographie françoise*, 1641, Nr. 62

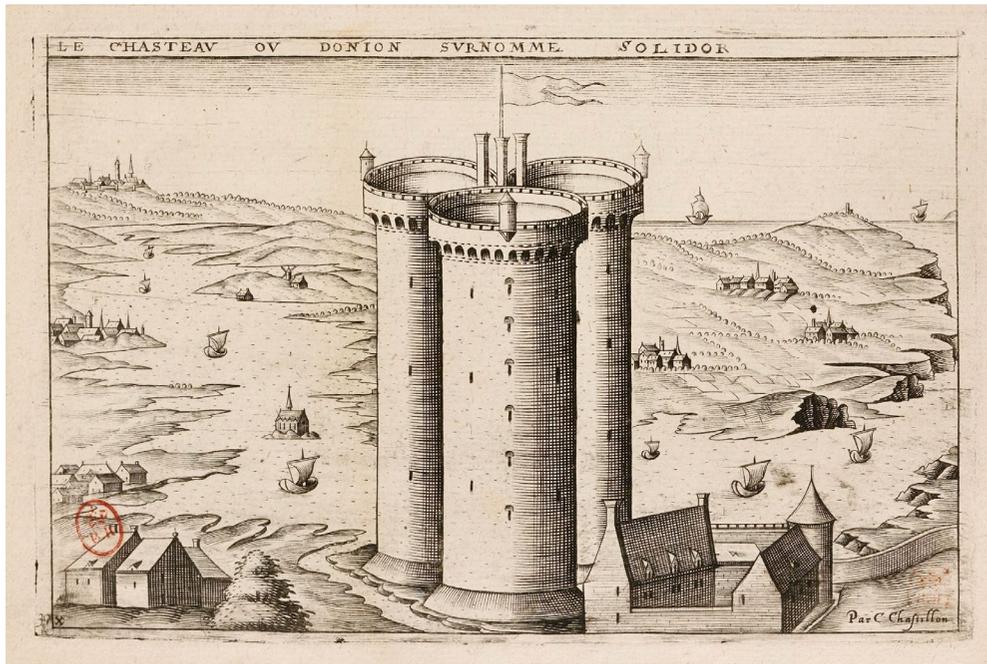


Abb. 136 Claude Chastillon, *LE CHASTEAV OV DONION SVRNOMME SOLIDOR*, in: ders., *Topographie françoise*, 1641, Nr. 95

Nachbarschaft gelegenen Tour Solidor (Abb. 136) – einem seltenen Dreiturmdonjon des späten 14. Jahrhunderts – wurden die Mauerabschnitte des Kernbaus zwischen den Ecktürmen unterschlagen, wodurch sich das Bauwerk ikonisch zu einem über dreipassförmigem Grundriss hoch aufragenden Turmbündel verdichtet.⁶⁶⁵ Offenbar war Chastillon besonders an diesem markanten visuellen Eindruck gelegen, weshalb sich im Bild eine spezifische Weise des Sehens und Verstehens manifestiert, die sich ihrem Gegenstand nicht mimetisch, sondern fokussierend und interpretativ überformend nähert.

Auch Merkmale der Blickführung und Betrachterlenkung sind kaum dazu angetan, die uneingeschränkte Vorherrschaft der positivistischen Faktensicherung zu belegen. Zwar erwecken Mehrfachansichten den Eindruck ortsgebundener okularer Erschließung, indem sie einen sich nähernden und das betreffende Monument umschreitenden Augenzeugen fingieren, der etwa den von Resten einer mächtigen Höhenburg überragten Marktflücken Montlhéry aus Norden kommend zunächst in der Totalen überschaute (Abb. 134 oben), sodann den Burghügel aus mittlerer

⁶⁶⁵ Chastillon 1641, Nr. 95: *LE CHASTEAV OV DONION SVRNOMME SOLIDOR*, Bildmaß: 117 × 179 mm.

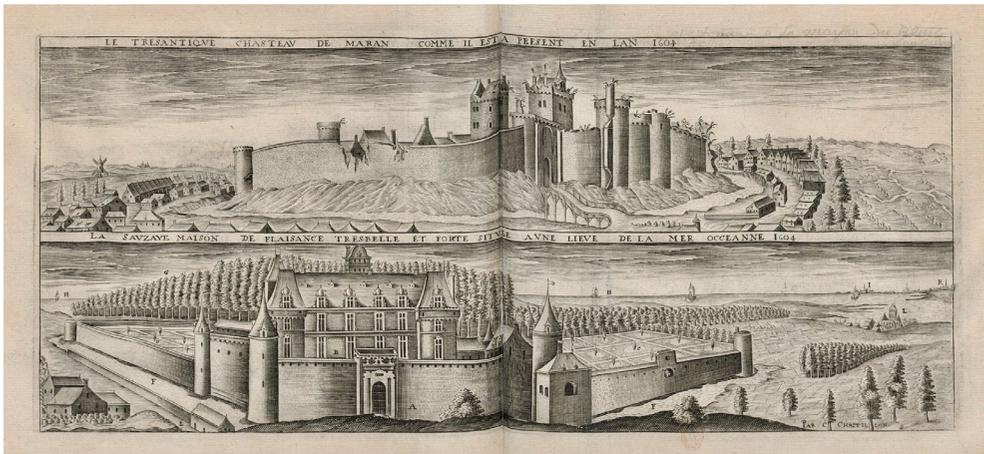


Abb. 137 Claude Chastillon, *LE TRESANTIQVE CHASTEAV DE MARAN COMME IL EST A PRESENT EN LAN 1604* (oben) und *LA SAVZAYE MAISON DE PLAISANCE TRESBELLE ET FORTE SITVEE A VNE LIEVE DE LA MER OCCEANNE 1604* (unten), in: ders., *Topographie françoise*, 1641, Nr. 108

Distanz von Süden her in den Blick nimmt (Abb. 134 unten), um schließlich wiederum von Norden nah an die nun bildfüllend präsentierte Ruine heranzuzoomen (Abb. 135). Doch handelt es sich bei dieser Art der Blickregie⁶⁶⁶ zugleich um ein probates Mittel, die Komplexität, ja Unübersichtlichkeit vierteiliger Ensembles herauszustreichen und deren über Jahrhunderte gewachsene bauliche Heterogenität zu betonen. Insofern hat hier nicht die Strategie mimetischer Wiedergabe, sondern die einer deutenden Aneignung Gestalt angenommen.

Wie entschieden Claude Chastillon das in visuellen Transformationen sich entfaltende Deutungspotential der Bilder auf die epochale Charakteristik der Architektur ausgerichtet hat, wird im Vergleich von Repräsentationen zeitgenössischer mit solchen älterer Monumente ersichtlich. Während rezente Bauten nebst ihren raumgreifenden Gartenanlagen gewöhnlich in bildparalleler Überschaubarkeit zu Füßen eines von erhöhter Warte hinabschauenden Betrachters ausgebreitet werden, kommen ältere Gebäudekomplexe bevorzugt aus leichter Untersicht in den Blick und entziehen sich einer frontalen oder zentrierenden Erfassung, weshalb sie in ihrer Struktur meist unergründlich bleiben (Abb. 137).⁶⁶⁷ Vehemente Helldunkelkontraste

⁶⁶⁶ Vgl. ähnlich auch ebd., Nr. 104 (Stadt und Schloss Châteaudun), 273 (Burg von Le Châtelet) oder 382 (Burg und Stadt Clermont).

⁶⁶⁷ Ebd., Nr. 108: *LE TRESANTIQVE CHASTEAV DE MARAN COMME IL EST A PRESENT EN LAN 1604* (oben), *LA SAVZAYE MAISON DE PLAISANCE TRESBELLE ET FORTE SITVEE A VNE LIEVE DE LA MER OCCEANNE 1604* (unten), Bildmaß: 166 × 385 mm.

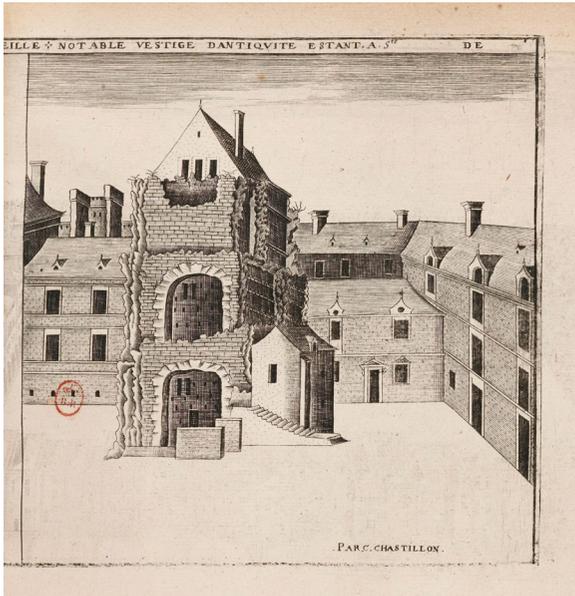


Abb. 138 Claude Chastillon, *NOTABLE VESTIGE DANTIQVITE ESTANT A S^{te} [MARIE] DE [METZ]*, in: ders., *Topographie françoise*, 1641, Nr. 196

bleiben überwiegend der Architektur des Mittelalters vorbehalten, an der sie die besondere Wichtigkeit von Baukörpern hervorkehren, die gerne übereck und angeschnitten ins Bild gesetzt werden.⁶⁶⁸ Besagter Modus der Darstellung neuzeitlicher Bauten rührt von Stichwerken her, welche die königlichen Schlösser oder die Stadtpalais, *maisons de plaisance* und *manoirs* des Adels mit dezidiert repräsentativem Anspruch dokumentieren und sich dafür vor allem der respektinflößenden Frontalität oder aber einer Kavalierverspektive bedienen, welche die raumordnende Weitläufigkeit der Liegenschaften unterstreicht.⁶⁶⁹ In der Nahaufnahme der Überreste der Vergangenheit sind es schließlich kleinteilig ausgearbeitete Oberflächentexturen, welche die materielle und bautechnische Beschaffenheit samt ihren Alterungsspuren betonen und so etwa ein Bauwerk römischen Ursprungs in Metz von seiner neuzeitlichen Umbauung unterscheiden (Abb. 138).⁶⁷⁰

668 Siehe etwa ebd., Nr. 294 (Donjon von Montereau-Fault-Yonne) oder 328 (Burg von Angoulême) im Unterschied zu Nr. 17 (Schloss von Meudon), 31 (Schloss von Fresnes-sur-Marne), 173 (Herrenhaus von La Barre) oder 293 (Gut Misery bei Vert-le-Grand).

669 Paradigmatisch hierfür stehen – neben Androuet du Cerceau 1576/1579 – insbesondere der *Petit* wie der *Grand Marot*; zu letzteren s. oben Anm. 101; die Gattung im Überblick bei Michaela Völkel: *Das Bild vom Schloß. Darstellung und Selbstdarstellung deutscher Höfe in Architekturstichserien 1600–1800*, München/Berlin 2001, hier zu Frankreich bes. S. 29–34 und 65–76; zu Paris auch David Thomson: *Renaissance Paris. Architecture and Growth 1475–1600*, Berkeley/Los Angeles u. a. 1984.

670 Chastillon 1641, Nr. 196: *NOTABLE VESTIGE DANTIQVITE ESTANT A S^{te} [MARIE] DE [METZ]*, Bildmaß: 169 × 163 mm. – Zu Metz s. Julien Léonard/Julien Trapp u. a.: »Représenter

Im Unterschied zu den abweichenden Stilen der Vergegenwärtigung bei Israël Silvestre und Nicolas Perelle geht hier nun freilich mit der visuellen eine begriffliche Klassifizierung einher, die keinen Zweifel mehr lässt an der Stoßrichtung einer Bedeutungszuweisung mit bildnerischen Mitteln: Sie zielt auf die historische Konzeptualisierung der Monumente unter epochalen Vorzeichen, denn in den Tituli der Bilder stehen sich zwei Wortfelder gegenüber, die das Alte kategorial vom Neuen unterscheiden. Als »ANTIQVE VILLE« ausgewiesen ist beispielsweise das von einer mittelalterlichen Stadtmauer umwehrte Jouy-le-Châtel, während das in Bastionen eingebettete Gravelines als »VILLE MODERNE« qualifiziert wird; beide Merkmale wiederum vereint Melun – »VILLE ANTIQVE FORTIFIE MODERNEMENT« –, wo den überkommenen Mauerzügen rezente Bastionen vorgelagert sind.⁶⁷¹

In substantivischer Prägung als »ANTIQVITE« oder »ANTIQVITES«, adjektivisch als »ANCIEN« oder »ANTIQUE«, komparativ entsprechend als »TRESANCIEN« oder »TRESANTIQUE« bezeichnet, bildet das Alte eine epochal nicht näher differenzierte Gruppe von Bauten beziehungsweise »RVINES«, »VESTIGES«, »RESTES« oder »MARQVES«, die römische Amphitheater ebenso umfasst wie romanische Donjons oder gotische Kirchen. Folgerichtig werden »LES ANTIQVES« als historische Subjekte für die römische Arena von Poitiers (Abb. 139 oben) ebenso verantwortlich gemacht wie für einen sichtlich gotischen Sakralbau bei Tonny-Charente (Abb. 140).⁶⁷² Nur in einem Fall ist der Versuch zu erkennen, die unspezifischen »SIECLES PASSE«⁶⁷³ anhand stilistischer Kriterien nuancierter zu erfassen: Aus Metz werden »PLVSIEVRS FRAGMENT DE PIERRES« mitgeteilt, die zunächst wie gewöhnlich als »OVVRAIGES DES ANTIQVES«, angesichts ihrer Ornamentik dann freilich auch und genauer als römische Überreste eingestuft werden – »ENRICHIES A LA MODE DES PREMIER SIECLES«.⁶⁷⁴ Bei alledem

Metz au XVII^e siècle. Le travail de Claude Chastillon«, in: *Les Chabiers lorrains* 1 (2021), S. 70–79, 2 (2021), S. 45–58, und 1 (2022), S. 60–71; speziell zum nachantiken Bestand römischer Monumente in Metz, auf den sich Chastillon vergleichsweise häufig bezieht, s. Lukas Clemens: *Tempore Romanorum constructa. Zur Nutzung und Wahrnehmung antiker Überreste nördlich der Alpen während des Mittelalters*, Stuttgart 2003, S. 21–31 und passim; zu Chastillon im Kontext einer Rezeptionsgeschichte der gallo-römischen Architektur s. Frédérique Lemerle: *La Renaissance et les antiquités de la Gaule. L'architecture gallo-romaine vue par les architectes, antiquaires et voyageurs des guerres d'Italie à la Fronde*, Turnhout 2005, bes. S. 77 ff. und 124 f.

671 Chastillon 1641, Nr. 158, 364 und 47.

672 Ebd., Nr. 300: *LES VESTIGES ET RVINES DV GRAND ET MAGNIFIQVE AMPHITHEASTRE CONSTRVICT PAR LES ANTIQVES AV PLVS HAVLT ET ESMINENT LIEV DE LA VILLE DE POTIERS* (oben), Bildgröße: 116 × 385 mm; ebd., Nr. 314: *MARQVE SEGNALEE DVN TEMPLE DES ANTIQVES PRES LA VILLE DE TONNET*, Bildgröße: 119 × 178 mm

673 Ebd., Nr. 331 (Donjon von Pons).

674 Ebd., Nr. 201.



Abb. 139 Claude Chastillon, *LES VESTIGES ET RVINES DV GRAND ET MAGNIFIQVE AMPHITHEASTRE CONSTRVICT PAR LES ANTIQVES AV PLUS HAVLT ET ESMINENT LIEV DE LA VILLE DE POTIERS* (oben), in: ders., *Topographie françoise*, 1641, Nr. 300



Abb. 140 Claude Chastillon, *MARQUE SEGNALEE DVN TEMPLE DES ANTIQVES PRES LA VILLE DE TONNET*, in: ders., *Topographie françoise*, 1641, Nr. 314

zeichnet sich als Epochenscheide die Zeit um 1500 ab, denn das älteste schon als »BASTI A LA MODERNE« qualifizierte Monument ist mit dem Schloss von Dissay die unter Pierre III. d'Amboise erbaute und 1493 in Gebrauch genommene Residenz des Bischofs von Poitiers (s. unten Abb. 176).⁶⁷⁵

Auf dieser bildlich entfalteten und begrifflich sekundierten Konzeptualisierung materieller Relikte beruht der weithin inkommensurable, den Vorläufern, Zeitgenossen und Nachfolgern gleichermaßen entthobene Rang der *Topographie française*. Von den Protagonisten der älteren kosmographischen und topographischen (Bild-) Tradition in Frankreich – einem André Thevet oder François de Belleforest – ist Chastillon unverkennbar abgerückt.⁶⁷⁶ Beschränkt sich die Objektwiedergabe der *Cosmographie universelle* (1575) des Reiseschriftstellers und königlichen Kosmographen Thevet auf numismatische und epigraphische Denkmäler,⁶⁷⁷ so hat der Autor und Übersetzer Belleforest mit seiner Bearbeitung der *Cosmographiae uniuersalis Lib[ri] VI* (1544/1550) des Sebastian Münster den überkommenen, maßgeblich von Hartmann Schedels *Liber cronicarum* (1493) abgesteckten Rahmen spätmittelalterlicher Stadtansichten kaum je verlassen,⁶⁷⁸ während er Ansichten einzelner Bauten

675 Ebd., Nr. 276.

676 Den betreffenden Vergleichshorizont umreißen Pastoureau 1984; Monique Pelletier: »Representations of Territory by Painters, Engineers, and Land Surveyors in France during the Renaissance«, in: Woodward 2007, Tl. 2, S. 1522–1537. Nachweisbar sind in der Bibliothek Chastillons (Proust-Perrault 1997, S. 129–144) Schlüsselwerke der kosmographischen wie der kartographischen Tradition: Sebastian Münsters *Cosmographia* (Nr. 33 und 42) oder die *Cosmographie universelle* des François de Belleforest (Nr. 23 und 66), das *Theatrum Orbis Terrarum* des Abraham Ortelius (Nr. 64 und 78) oder *Le Theatre Francois* von Maurice Bouguereau (Nr. 80).

677 Thevet 1575; die oben in Anm. 457 erwähnte Abbildung des Reiterstandbilds von Notre-Dame stellt eine Ausnahme dar. – Zu Autor und Werk s. Pastoureau 1984, S. 481–495; Frank Lestringant: *André Thevet. Cosmographe des derniers Valois*, Genève 1991; ders.: *Sous la leçon des vents. Le monde d'André Thevet, cosmographe de la Renaissance*, Paris 2003.

678 François de Belleforest: *La Cosmographie universelle de tout le Monde. En laquelle, suiuant les auteurs plus dignes de foy, sont au vray descriptes toutes les parties habitables, & non habitables de la Terre, & de la Mer, [...] puis la description & peinture Topographique des regions [...]. Et encore l'origine, noms ou appellations tant modernes qu'anciennes, & description de plusieurs villes, citez & Isles, avec leurs plantz, & pourtraictz, & sur tout de la FRANCE, non encor iusques à present veus ny imprimez. [...] Auteur en partie MVNSTER, mais beaucoup plus augmentée, ornée & enrichie, par FRANCOIS DE BELLE-FOREST [...]*, 2 Tle. in 3 Bdn., Paris: Michel Sonnius, 1575; ein vergleichbarer Fall ist Antoine Du Pinet: *Plantz, pourtraictz et descriptions de plusieurs villes et forteresses, tant de l'Europe, Asie, & Afrique, que des Indes, & terres neuues: Leurs fondations, antiquitez, & manieres de viure: Avec plusieurs Cartes generales & particulieres, seruans à la Cosmographie [...]*, Lyon: Jean d'Ogerolles, 1564. – Zu Belleforest und der *Cosmographie* s. Pastoureau 1984, S. 55–64; Michel Simonin: *Vivre de sa plume au XVI^e siècle, ou La carrière de François de Belleforest*, Genève 1992; Pierre Deboffe: *François de Belleforest 1530–1583*, Samatan 1995; zu Sebastian Münster und der *Cosmographia* s. Karl Heinz Burmeister: *Sebastian Münster*, Basel/Stuttgart 21969; Günther Wessel: *Von einem, der daheim blieb, die Welt zu entdecken. Die »Cosmographia« des Sebastian*

nach Werken des antiquarischen Antikenstudiums, etwa nach dem *Discours historique de l'antique et illustre cité de Nîmes* (1559) des Jean Poldo d'Albenas wiederholen ließ.⁶⁷⁹ Daher zeigen sich die zur Repräsentation der Städte aufgebotenen bildnerischen Mittel weitgehend indifferent gegenüber Kriterien des Alters oder der materiellen Beschaffenheit und nur dort überformend wirksam, wo Proportionen nicht an der Wirklichkeitserfahrung ausgerichtet, sondern nach dem je spezifischen Sinn der Bildgegenstände bemessen, Größenverhältnisse also als Bedeutungsträger eingesetzt wurden. Die Architekturporträts wiederum sind offenkundig von der Ästhetik antiquarischer Bauaufnahmen und der Traktatliteratur geprägt und daher nicht veristisch daraufhin angelegt, Merkmale der Stofflichkeit und der geschichtlich erwachsenen Zuständlichkeit hervorzukehren.

Unter den wenigen zeitgenössischen Beispielen einer topographischen Landesbeschreibung reichen auch die sogenannten *Albums de Croÿ* nicht an das markante Profil der *Topographie française* heran, denn ihre Darstellungsabsicht ist eine andere. Im Auftrag von Charles III. de Croÿ, Herzog von Aarschot, zwischen 1598 und 1611 entstanden, zeigen sie als Gouachen auf Pergament über 2.500 aufwendig gerahmte Ansichten der fürstlichen Liegenschaften, insbesondere ihrer Städte, Dörfer und Weiler, aber auch der Schlösser und Herrenhäuser.⁶⁸⁰ Da es in diesen unikalenen,

Münster oder Wie man sich vor 500 Jahren die Welt vorstellte, Frankfurt a. M. 2004; Matthew McLean: *The »Cosmographia« of Sebastian Münster*, Aldershot/Burlington 2007; das Paradigma der Schedelschen Weltchronik bei Ingeborg Ramseger: *Die Städtebilder der Schedelschen Weltchronik*, Berlin 1943; Elisabeth Rücker: *Hartmann Schedels Weltchronik*, München 1988; Stephan Füssel (Hg.): *500 Jahre Schedelsche Weltchronik*, Nürnberg 1994; ders.: *Die Welt im Buch. Buchkünstlerischer und humanistischer Kontext der Schedelschen Weltchronik von 1493*, Mainz 1996; Christoph Reske: *Die Produktion der Schedelschen Weltchronik in Nürnberg*, Wiesbaden 2000; Bernd Posselt: *Konzeption und Kompilation der Schedelschen Weltchronik*, Wiesbaden 2015, bes. S. 232–265; zur Stadtansicht im Kreis zentraler Bildmedien der Weltbeschreibung an der Schwelle zur Neuzeit s. Ferdinand Opll (Hg.): *Bild und Wahrnehmung der Stadt*, Linz 2004; Jürg Glauser/Christian Kiening (Hg.): *Text – Bild – Karte. Kartographien der Vormoderne*, Freiburg 2007; Jasper van Putten: *Networked Nation. Mapping German Cities in Sebastian Münster's »Cosmographia«*, Leiden/Boston 2018.

679 Belleforest 1575, Bd. 1, ungezählte Doppeltafeln nach S. 354 (*Pont du Gard* sowie Amphitheater von Nîmes), wohl unter Zweitverwendung der Druckstöcke zu Jean Poldo d'Albenas: *Discours historique de l'antique et illustre cité de Nîmes, En la Gaule Narbonoise, Avec les portraitz des plus antiques & insignes bastimens dudit lieu, reduitz à leur vraye mesure & proportion, ensemble de l'antique & moderne ville*, Lyon: Gvillavme Roville, 1559, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb44729407b>, ungezählte Doppeltafeln nach S. 88 (*Pont du Gard*) und 120 (Arena); zu Poldo d'Albenas s. unten Anm. 696 und Abb. 142.

680 Jean-Marie Duvosquel (Hg.): *Albums de Croÿ*, 25 Bde., Bruxelles 1985–1990; dazu als Bd. 26: *Recueil d'études suivi d'une table générale et d'un index de la collection des Albums*, Bruxelles 1996 [dieser identisch auch als Jean-Marie Duvosquel/Renaud Gahide (Hg.): *Villes et villages de la Belgique espagnole (1596–1612)*]; darin speziell zu den etwa 600 Ansichten von Schlössern und Herrenhäusern Michel de Waha: »Les châteaux dans les Albums de Croÿ, une première approche«,

als Medien höfischer Repräsentation angelegten Bilderhandschriften zuallererst die schiere Fülle und Weitläufigkeit der Besitzungen zu erfassen galt, ist die Werkstatt um den Miniaturmaler Adrien de Montigny eher typisierend denn individualisierend, nicht idiographisch, sondern nomothetisch vorgegangen und hat die Vielgestalt der Bauten und Ensembles einem seriellen Gleichmaß unterworfen.

Der exzeptionelle Stellenwert der *Topographie françoise* erweist sich schließlich auch im Blick auf Chastillons Nachfolger, deren Werke unverkennbar epigonale Züge tragen. Noch bevor 1641 die erste Ausgabe durch den Verleger Jean Boisseau auf den Markt gebracht wurde, hatte sich der *geographe ordinaire de sa Majesté* Christophe Tassin aus dem Fundus der Zeichnungen und Radierungen des 1616 verstorbenen Chastillon bedient und etliche Stadtprospekte für seine *Plans et Profils* von 1634 kopiert.⁶⁸¹ Zwar verschränkt dieser in siebzehn Kapitel gegliederte Atlas der Provinzen Frankreichs die kartographische mit der topographischen Tradition und ergänzt den 1594 von Maurice Bouguereau epochemachend eingeschlagenen Weg nationaler Atlanten⁶⁸² durch Pläne und Ansichten der Städte, doch dringt er im Unterschied zur *Topographie françoise* nirgendwo auch nur in die Nähe einzelner Gebäude vor und sieht im summarischen Überblick außerdem von einer differenzierten Charakterisierung baulicher Zustände ab. Mit der *Topographia Galliae* des Caspar Merian nahm 1655–1661 schließlich ein Querschnitt durch die Bildproduktion der vorausgegangenen Jahrzehnte Gestalt an, der überwiegend die eingeführten Darstellungen eines Chastillon, Tassin, Silvestre, Perelle oder Marot in oberflächlicher motivischer Anverwandlung wiederholte.⁶⁸³

Kurzum, der in Chastillons *Topographie* erreichte Grad der Durchdringung des Denkmalbestands blieb ebenso unerreicht wie die Breite seiner Erschließung – ganz

S. 245–286; zur Darstellung religiöser Institutionen Jean-Jacques Bolly/Jean-Baptiste Lefèvre u. a. (Hg.): *Monastères bénédictins et cisterciens dans les albums de Croÿ (1596–1611)*, Bruxelles 1990; zum weiteren Umfeld der *Albums* s. Cornelis Koeman/Marco van Egmond: »Surveying and Official Mapping in the Low Countries, 1500 – ca. 1670«, in: Woodward 2007, Tl. 2, S. 1246–1295.

681 Tassin 1634. – Dazu Pastoureau 1984, S. 437–468; Buisseret 2007, S. 1517–1521; Monique Pelletier: »National and Regional Mapping in France to About 1650«, in: Woodward 2007, Tl. 2, S. 1480–1503, hier S. 1493–1497.

682 Maurice Bouguereau: *Le Theatre Francois, ou sont comprises les chartes generales et particulieres de la France. A chascune desquelles auons adjousté l'Origine de la Province, & de ceux qui y ont commandé, de leur Antiquité, & choses remarquables [...]*, Tours: Maurice Bouguereau, 1594. – François de Dainville: »Le premier atlas de France: Le Théâtre François de M. Bouguereau – 1594«, in: *Actes du 85^e Congrès national des sociétés savantes, Chambéry-Annecy, 1960. Section de géographie*, Paris 1961, S. 3–50; Pastoureau 1984, S. 81–83; Tom Conley: *The Self-Made Map. Cartographic Writing in Early Modern France*, Minneapolis 1996, S. 202–247.

683 Merian/Zeiller 1655–1661. – Wüthrich 1996, S. 479–604, hier S. 484 f., 513 ff. und passim zu den Kopierbeziehungen.

zu schweigen vom eigenständigen historischen Profil, das den Monumenten mit genuin bildnerischen Mitteln verliehen wurde. Auch der vergleichende Blick etwa nach England ist kaum dazu angetan, den Sonderstatus der *Topographie française* zu relativieren. Denn dort bestätigen die Modi, die ein Wenceslaus Hollar aufgeboten hat, um für den Antiquar und Historiker William Dugdale mal die Bauten kirchlicher Institutionen im *Monasticon Anglicanum* (1655–1673), mal Burgen und Herrenhäuser in den *Antiquities of Warwickshire* (1656) bildlich zu vergegenwärtigen,⁶⁸⁴ erneut die gleichermaßen von den Usancen der Bauaufnahme wie von denen der Architekturvedute abweichenden Wege, die Chastillon eingeschlagen hat, um die »ANTIQUITES« gegenüber den Monumenten der Neuzeit unverwechselbar herauszustellen. Befeißigte sich Hollar bei den Ansichten und Schnitten des *Monasticon* bevorzugt eines idealtypisch zurichtenden Stils der Freistellung und Vervollkommnung, so legt er in den *Antiquities* eine stupende Akribie an den Tag: Landschaftsprospekte wie Gebäudeansichten wurden geradezu pedantisch ausgearbeitet, Vagheiten oder Fokussierungen durch die gleichmäßige Bestimmtheit der Formerscheinung sorgsam vermieden, Überschaubarkeit, maßstäbliche Plausibilität und plastische Ausgewogenheit systematisch angestrebt (Abb. 141).⁶⁸⁵

Die nicht zuletzt in dieser Hinsicht offenkundige Inkommensurabilität der *Topographie française* dürfte wesentlich darauf zurückzuführen sein, dass sich Claude Chastillon zwar am topographischen (Bild-)Diskurs seiner Zeit beteiligte, ihn jedoch mit einem genuin historischen Diskurs verschränkte, der bis dahin nicht mit ikonischen Mitteln geführt worden war und daher nicht im Medium des Bildes in Erscheinung getreten ist. Nur so erklärt sich auch, weshalb Antike und Mittelalter durch die Begrifflichkeit der Tituli wie durch den Modus der Darstellung ohne weiteres einander zugeordnet und gemeinsam von der Neuzeit abgegrenzt werden konnten. Verwundern muss dies nämlich nur, solange das Mittelalter mit den geläufigen Verdikten in Verbindung gebracht wird, die aus humanistischer wie aus ästhetisch-normativer Perspektive über eine Epoche gefällt wurden, die der Antike ebenso fernstand wie einer Gegenwart, welche ebendieser Antike zu neuer Geltung und Wirkung verhelfen wollte.⁶⁸⁶ Anstelle eines Grundmusters epochaler

684 Dodsworth/Dugdale 1655–1673; William Dugdale: *The Antiquities of Warwickshire Illustrated; From Records, Leiger-Books, Manuscripts, Charters, Evidences, Tombs, and Armes: Beautified With Maps, Prospects and Portraictures*, London: Thomas Warren, 1656. – Zu Hollar und dem *Monasticon* s. oben Anm. 9 und 11; speziell zu den *Antiquities* außerdem Roberts 2002, S. 18–45; Christopher Dyer/Catherine Richardson (Hg.): *William Dugdale, Historian, 1605–1686*, Woodbridge 2009.

685 Wenceslaus Hollar: *The Prospect of Kenilworth-Castle*, in: Dugdale 1656, ungezählte doppelseitige Taf. nach S. 160, Bildmaß: 194 × 288 mm. – Pennington 1982, Kat.-Nr. 986.

686 Dieses zweifache Verdikt im Überblick bei Frankl 1960, S. 237–328; Voss 1972, S. 22–30 und 101–104.

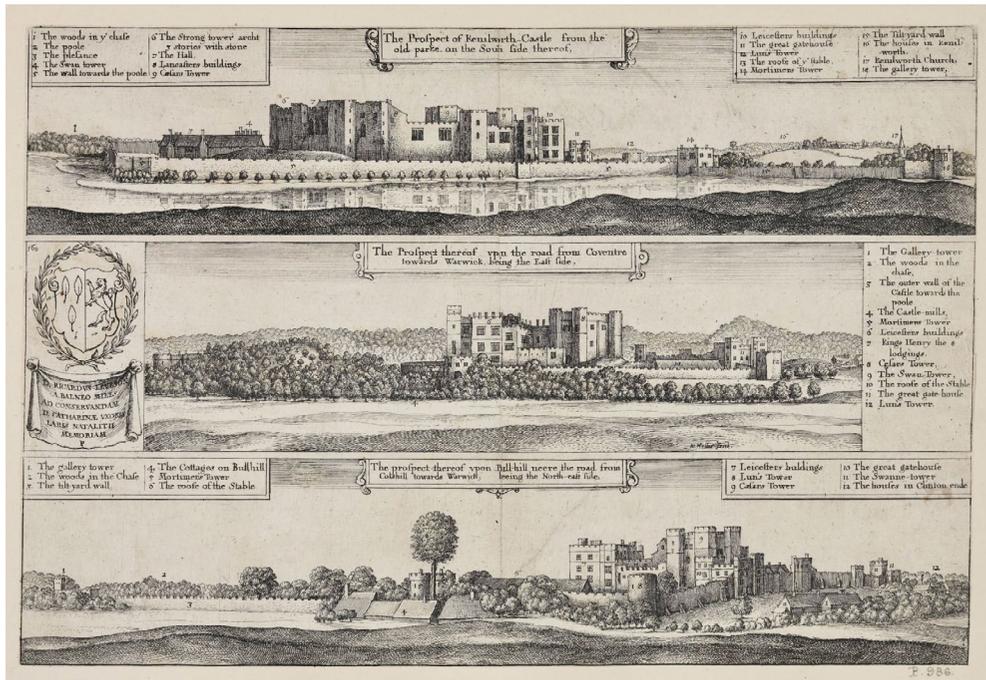


Abb. 141 Wenceslaus Hollar, *The Prospect of Kenilworth-Castle*, in: William Dugdale, *The Antiquities of Warwickshire Illustrated*, 1656, Taf. nach S. 160

Periodisierung und Charakterisierung, das auf der polaren Spannung zwischen der Antike und dem von dort hergeleiteten Ideal kultureller wie künstlerischer Überlegenheit einerseits und einem defizitären Mittelalter andererseits beruht, ist bei Chastillon ein Deutungsmuster in Betracht zu ziehen, das die Vergangenheit einer abweichenden geschichtlichen Ordnung unterwirft und grundverschiedene Wertungen vornimmt.

Maßgebend für das in der *Topographie française* entfaltete historische Imaginarium scheint eine patriotisch motivierte Sicht auf die Geschichte gewesen zu sein, die all das, was auf französischem Boden vor jener Epochenzäsur entstanden war, die Franz I. durch die radikale Hinwendung zur Renaissance herbeigeführt hatte, als Kontinuum genuin nationaler Vergangenheit begriff.⁶⁸⁷ Ein Bewusstsein für das Auseinanderklaffen von Vergangenheit und Gegenwart – indigenem Altertum und heteronom bestimmter Renaissance – hatte sich schon im frühen 16. Jahrhundert mit dem wachsenden antiquarischen Interesse insbesondere an stadt- und regionalgeschichtlichen

⁶⁸⁷ Zusammenfassend Voss 1972, S. 29 f., 72 ff. und 105–111.

Altertümern zu artikulieren begonnen,⁶⁸⁸ bevor es durch die ostinaten Kriegserfahrungen der zweiten Jahrhunderthälfte, durch konfessionelle Konflikte und Probleme der Verfassung in nationalen Dimensionen geschärft wurde⁶⁸⁹ und sich um 1600 schließlich auch im historisierenden Blickwinkel Chastillons niederschlug. Marksteine auf dem Weg einer nationalgeschichtlichen Selbstwahrnehmung und Selbstvergewisserung waren zunächst die vielfach neu aufgelegten Pionierwerke der Guidenliteratur und Stadtgeschichte des Autors und Verlegers Gilles Corrozet,⁶⁹⁰ sodann die vaterländisch gesinnten Abhandlungen des Juristen Étienne Pasquier⁶⁹¹

688 Myriam Yardeni: »Histoires de villes, histoires de provinces et naissance d'une identité française au XVI^e siècle« [zuerst 1993], in: dies.: *Enquêtes sur l'identité de la «nation France» de la Renaissance aux Lumières*, Paris 2005, S. 22–42.

689 Myriam Yardeni: *La Conscience nationale en France pendant les guerres de Religion (1559–1598)*, Louvain/Paris 1971, bes. S. 57–73 zu den historiographischen Spuren des sich formierenden Nationalbewusstseins; dies.: »Idée de progrès et sentiment national en France au XVI^e siècle. Bodin, Le Roy et Pasquier« [zuerst 1972], in: Yardeni 2005, S. 43–58; Marc Fumaroli: »Aux origines de la connaissance historique du Moyen Age: Humanisme, Réforme et Gallicanisme au XVI^e siècle«, in: *XVII^e siècle* 115 (1977), S. 5–29; unter methodengeschichtlichen Gesichtspunkten auch Claude-Gilbert Dubois: *La conception de l'histoire en France au XVI^e siècle (1560–1610)*, Paris 1977.

690 Gilles Corrozet: *La Fleur des Antiquitez, Singularitez, & excellences de la plusque noble & triumpante ville & cite de Paris capitale du Royaulme de France. Avec ce la genealogie du Roy Francoys premier de ce nom*, Paris: Denys Ianot, 1532; ders.: *Les Anticqvcs erections des Gavles. Compendieuse & briefve description des fondations de la pluspart des Villes & Citez assises es trois Gaules, cest assavoir Celticque, Belgicque & Aquitaine*, Paris: Gilles Corrozet, Denys Ianot, 1535; ders.: *Les Antiquitez, Histoires et Singularitez de Paris, ville capitale du Royaume de France*, Paris: Gilles Corrozet, 1550; ders.: *Les Antiquitez, Chroniques, et Singularitez de Paris, ville capitale du Royaume de France, avec les fondations & bastimens des lieux: les sepulchres & epitaphes des Princes, Princesses & autres personnes illustres: Corrigées & augmentées, pour la seconde edition*, Paris: Gilles Corrozet, 1561. – Alfred Bonnardot: *Gilles Corrozet et Germain Brice*, Paris 1880, S. 1–36; Maurice Dumolin: »Notes sur les vieux guides de Paris«, in: *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France* 47 (1924), S. 209–285, hier S. 209–223; Chantal Liaroutzos: *Le pays et la mémoire. Pratiques et représentation de l'espace français chez Gilles Corrozet et Charles Estienne*, Paris 1998, S. 21–136; Cynthia Skenazi: *Le poète architecte en France. Constructions d'un imaginaire monarchique*, Paris 2003, S. 117–166; Tom Conley: »A Topographer's Eye. From Gilles Corrozet to Pieter Apian«, in: Walter S. Melion/Lee Plamer Wandel (Hg.): *Early Modern Eyes*, Leiden/Boston 2010, S. 55–79.

691 Étienne Pasquier: *Des Recherches de la France Livre premier. Plus, vn pour parler du Prince*, Paris: Vincent Sertenas [auch: Jean Longis, Robert Le Mangnier], 1560; bis zur Ausgabe letzter Hand wuchsen die *Recherches* auf sieben Bücher an: ders.: *Les Recherches de la France. Augmentees par l'Autheur en ceste derniere Edition, de plusieurs beaux placards & passages, & de dix Chapitres entiers [...]*, Paris: Lavrent Sonnius, 1611; vollständig publiziert wurden sie schließlich posthum in zehn Büchern: ders.: *Les Recherches de la France. Augmentees en ceste derniere edition de trois Liures entiers, outre plusieurs Chapitres entrelassez en chacun des autres Liures, tirez de la Bibliothèque de l'Autheur*, Paris: Laurens Sonnius, 1621. – George Huppert: »Naissance de l'histoire de France: Les Recherches d'Estienne Pasquier«, in: *Annales ESC* 23 (1968), S. 69–105; ders.: *The Idea of Perfect History. Historical Erudition and Historical Philosophy in Renaissance*

oder des Historikers und Antiquars Claude Fauchet⁶⁹² sowie zuletzt – und bereits zeitgleich mit den Arbeiten Chastillons an der *Topographie françoise* – die frühen Werke des nachmaligen königlichen Geographen und *historiographe de France* André Du Chesne,⁶⁹³ die zwischen monarchisch und monumental ausgerichteter Sicht auf die Vergangenheit einen komplementären Zusammenhang bezeugen, den das folgende Kapitel näher in Augenschein nimmt.

Dieser anhaltende patriotische Diskurs wird Chastillon kaum entgangen sein, denn in seiner Bibliothek, die immerhin zu mehr als einem Viertel aus Geschichtswerken bestand, war Gilles Corrozet ebenso vertreten wie Claude Fauchet oder André Du Chesne.⁶⁹⁴ Namentlich diese Autoren hatten ebenso energisch wie programmatisch die Hinwendung zu jenen »antiquitez« vollzogen, die fortan nicht nur in den Titeln der Bücher leitmotivisch wiederkehrten. Erschlossen wurden die »Antiquitez Gavloises et Françoises« (Claude Fauchet) – geschichtliche Ursprünge,

-
- France, Urbana/Chicago u. a. 1970, bes. S. 28–71; Donald R. Kelley: *Foundations of Modern Historical Scholarship. Language, Law, and History in the French Renaissance*, New York 1970, bes. S. 271–300; Voss 1972, S. 105–108; Dorothy Thickett: *Estienne Pasquier (1529–1615). The Versatile Barrister of 16th-century France*, London/New York 1979; Corrado Vivanti: »Les Recherches de la France d'Étienne Pasquier. L'invention des Gaulois« [zuerst 1986], in: Nora [1984–1992] 1997, S. 759–786; Étienne Pasquier et ses »Recherches de la France« [= *Cahiers V.L. Saulnier* 8 (1991)]; Paul Bouteiller: »Étienne Pasquier et l'histoire de France au XVI^e siècle«, in: Bercé/Contamine 1994, S. 137–148; Paul Bouteiller: *Étienne Pasquier, 1529–1615*, Paris 2001; James H. Dahlinger: *Étienne Pasquier on Ethics and History*, New York/Washington u. a. 2007.
- 692 Claude Fauchet: *Recueil des Antiquitez Gavloises et Françoises*, Paris: Jacques du Puys, 1579. – Janet Girvan Espiner-Scott: *Claude Fauchet*, Paris 1938; dies.: *Documents concernant la vie et les œuvres de Claude Fauchet*, Paris 1938; Voss 1972, S. 108 ff.
- 693 André Du Chesne: *Les Antiquitez et Recherches de la Grandevr et Maiesté des Roys de France. Divisees en trois livres [...] A Monseigneur le Dauphin*, Paris: Iean Petit-Pas, 1609; ders.: *Les Antiquitez et Recherches des Villes, Chasteaux et Places plus remarquables de toute la France. Divisees en huict livres. Selon l'ordre et ressort des huict Parlemens. Oeuvre enrichi tant des Fondations, Situations, & Singularitez desdites Villes & Places: que de plusieurs choses notables concernantes les Parlemens, Jurisdictiones, Eglises, & Polices d'icelles*, Paris: Iean Petit-Pas, 1609. – Emmanuel Bury: »Le »Père de l'Histoire de France«. André Duchesne (1584–1640)«, in: *Littératures classiques* 30 (1997), S. 121–131; zur Titulatur s. die oben in Anm. 367 aufgeführte Literatur.
- 694 Proust-Perrault 1997, Nr. 114, 117, 129 und 143; ebenfalls dieser diskursiven Formation zuzurechnen sind Nr. 85 (Jacques Du Breul: *Les Antiquitez et Choses plus remarquables de Paris, Recueillies par M. Pierre Bonfons, Contr'oolleur au Grenier & Magazin à Sel de Pontoise. Augmentees, par frere Jacques du Breul, Religieux octogenaire de l'Abbaye de Saint Germain des Prez, lez Paris*, Paris: Nicolas Bonfons, 1608, beziehungsweise ders.: *Le Theatre des Antiquitez de Paris. Où est traicté de la fondation des Eglises & Chapelles de la Cité, Vniuersité, Ville, & Diocese de Paris: comme aussi de l'institution du Parlement, fondation de l'Vniuersité & Colleges, & autres choses remarquables. Divisé en quatre Livres*, Paris: Clavde de la Tovr [auch: Pierre Chevalier], 1612) oder Nr. 97 und 140 (Guillaume Du Bellay: *Epitome de L'Antiquite des Gavles et de France. Avec ce, vn prologue ou preface sus toute son histoire, & le catalogue des liures alleguez en ses liures de l'antiquité des Gaules, & de France [...]*, Paris: Vincent Sertenas, 1556).

politische Institutionen und gesellschaftliche Strukturen, Recht und Herkommen, Bau- und Sprachdenkmäler – nicht in Frontstellung zur griechisch-römischen Antike, sondern zuvörderst in der Absicht, ihre Ebenbürtigkeit aufzuweisen: Neben dem klassischen Altertum des Humanismus und der Renaissance sollte unabhängig und gleichrangig eine indigene, von den gallischen Ureinwohnern Frankreichs begründete und getragene Kultur Gestalt annehmen. Dieses Narrativ trat in Konkurrenz zu älteren Herkunftsmythen wie der trojanischen Abstammung und war anfänglich sogar geeignet, auch die fränkischen Eroberer des römischen Galliens in entfernte Nachkommen der Gallier zu verwandeln, bevor später im absolutistisch aufgeheizten Klima der Debatte gallisch-keltische und fränkisch-germanische Imaginarien in politisch unversöhnlichem Widerstreit auseinandertraten.⁶⁹⁵

Die im patriotischen Antike-Diskurs des 16. Jahrhunderts angelegte Gleichstellung klassischer und indigener Altertümer hat sich Chastillon nicht nur begrifflich, nämlich in den Tituli der Bilder, sondern in diesen selbst auch visuell zu eigen gemacht, indem er das bei antiquarischen Bauaufnahmen wie in der Traktatliteratur erprobte Verfahren, durch ruinenartig stilisierte Schnitte Einblick in de facto intakte Monumente zu gewähren, auf Bauten des Mittelalters anwandte. Wie der Jurist Jean Poldo d’Albenas in seiner Abhandlung zu den gallo-römischen Altertümern in Nîmes den sogenannten *Temple de la Fontaine*, der den Benediktinerinnen von Saint-Sauveur de la Fontaine bis zur weitgehenden Zerstörung des Klosters im Jahr 1563 als Abteikirche diente, gleichsam zum Betrachter hin aufbrechen ließ

695 Die Geschichte dieses Narrativs grundlegend bei Claude-Gilbert Dubois: *Celtes et Gaulois au XVI^e siècle. Le développement littéraire d’un mythe nationaliste*, Paris 1972; zu den mittelalterlichen Ausprägungen der betreffenden Imaginarien vgl. im Überblick Colette Beaune: *Naissance de la nation France*, Paris 1985; s. außerdem die oben in Anm. 689–692 genannte Literatur sowie Rosamond McKitterick: »The Study of Frankish History in France and Germany in the Sixteenth and Seventeenth Centuries«, in: *Francia* 8 (1980), S. 556–572; Ronald E. Asher: *National Myths in Renaissance France. Francus, Samothés and the Druids*, Edinburgh 1993; Ludivine Péchoux (Hg.): *Les Gaulois et leurs représentations*, Paris 2011; zum weiteren Verlauf der Debatte insbesondere seit dem frühen 18. Jahrhundert vgl. u. a. Paul Viallaneix/Jean Ehrard (Hg.): *Nos ancêtres les Gaulois*, Clermont-Ferrand 1982; Krzysztof Pomian: »Francs et Gaulois« [zuerst 1992], in: Nora [1984–1992] 1997, S. 2245–2300; Claude Nicolet: *La fabrique d’une nation. La France entre Rome et les Germains*, Paris 2003; André Burguière: »L’historiographie des origines de la France. Genèse d’un imaginaire national«, in: *Annales HSS* 58 (2003), S. 41–62; Sabine Rieckhoff (Hg.): *Celtes et Gaulois. L’archéologie face à l’histoire I: Celtes et Gaulois dans l’histoire, l’historiographie et l’idéologie moderne*, Glux-en-Glenn 2006; Agnès Graceffa: »Antiquité barbare, l’autre Antiquité: l’impossible réception des historiens français (1800–1950)«, in: *Anabases* 8 (2008), S. 83–104; dies.: *Les historiens et la question franque. Le peuplement franc et les Mérovingiens dans l’historiographie française et allemande des XIX^e–XX^e siècles*, Turnhout 2009; Sylvain Venayre: *Les origines de la France. Quand les historiens racontaient la nation*, Paris 2013; Oriane Hébert/Ludivine Péchoux (Hg.): *Gaulois. Images, usages & stéréotypes*, Autun 2017; Laurent Olivier: *Le pays des Celtes. Mémoires de la Gaule*, Paris 2021.

(Abb. 142),⁶⁹⁶ präsentiert Chastillon das Langhaus der Abteikirche Saint-Faron zu Meaux im Querschnitt geöffnet und im Vordergrund samt dem Kreuzgang bis auf einen schematischen Grundriss hinab abgetragen (Abb. 143).⁶⁹⁷ Derartige Anleihen bei den um höchste Präzision bemühten Bauaufnahmen sind freilich nur vereinzelt zu beobachten, denn die ihm wohlvertraute Ästhetik der Architekturtraktate⁶⁹⁸ hat Chastillon kaum je als Darstellungsoption in Betracht gezogen. Stattdessen überwiegt ein Modus der Repräsentation, der sich unverkennbar an jener Ausprägung topographischer Antikenveduten orientiert, welche die monumentalen Überreste der Vergangenheit unter den motivischen Vorzeichen der Ruinenlandschaft zur Anschauung bringt.

In diesem Modus forcierter Zuständlichkeit, der vor allem über das antiquarische Studium römischer Ruinen europaweit Verbreitung fand,⁶⁹⁹ hat in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts unter der Regie französischer Stecher, Drucker und Verleger das

696 *Figure du temple de la Fontaine*, in: Poldo d'Albenas 1559, ungezählte Taf. nach S. 84, Maß der Doppelseite: 335 × 446 mm; ein Exemplar des *Discours historial* ist für die Bibliothek Chastillons belegt: Proust-Perrault 1997, Nr. 56. – Zu Poldo d'Albenas s. Margaret M. McGowan: *The Vision of Rome in Late Renaissance France*, New Haven/London 2000, S. 256f.; Frédérique Lemerle: »Jean Poldo d'Albenas (1512–1563), un antiquaire ›studieux d'architecture‹«, in: *Bulletin monumental* 160 (2002), S. 163–172; Lemerle 2005, S. 84–89 und passim; zum Kontext auch Véronique Krings/François Pugnière (Hg.): *Nîmes et ses antiquités. Un passé présent, XVI^e–XIX^e siècle*, Bordeaux 2013.

697 Chastillon 1641, Nr. 41: *PLACE NOTABLES ESTANT A LABAIE DE ST FARONA MEAVX*, Bildmaß: 117 × 176 mm.

698 Neben zahlreichen Titeln zur Geometrie, Perspektive und Vermessung barg seine Bibliothek einen breitgefächerten Querschnitt durch die frühneuzeitliche Traktatliteratur von Leon Battista Alberti und Sebastiano Serlio über Philibert de L'Orme und Pietro Cataneo bis zu Jacques Androuet du Cerceau, Andrea Palladio oder Hans Vredeman de Vries. Zur Gattung s. oben Anm. 12.

699 Vgl. zuletzt u. a. McGowan 2000; Heenes 2003, S. 51–94; Rebecca Zorach (Hg.): *The Virtual Tourist in Renaissance Rome. Printing and Collecting the Speculum Romanae Magnificentiae*, Chicago 2008; Hans-Rudolf Meier: »Visuelle Konzeptionen der antiken Stadt Rom in der Frühen Neuzeit: Ruinenlandschaften versus Rekonstruktionen – ein Überblick«, in: Cain/Haug 2011, S. 139–157; Tatjana Bartsch/Peter Seiler (Hg.): *Rom zeichnen. Maarten van Heemskerck 1532–1536/37*, Berlin 2012; Joris Van Grieken/Ger Luijten u. a.: *Hieronymus Cock*, Brüssel/New Haven u. a. 2013, s. hier bes. den Beitrag von Krista De Jonge (»Hieronymus Cock's Antiquity«, S. 42–51) sowie Kat.-Nr. 9–10 und 12 (Peter Fuhring); Florian Köhler: *Hieronymus Cocks Serie der römischen Ruinen*, Wien 2013; Martin Disselkamp: »Nichts ist, Rom, dir gleich.« *Topographien und Gegenbilder aus dem mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Europa*, Wiesbaden 2013; Arnold Nesselrath: *Der Zeichner und sein Buch. Die Darstellung der antiken Architektur im 15. und 16. Jahrhundert*, Mainz/Ruhpolding 2014; Marco Folin/Monica Preti (Hg.): *Les villes détruites de Maarten van Heemskerck. Images de ruines et conflits religieux dans les Pays-Bas au XVI^e siècle*, Paris 2015; Tschudi 2017; Tatjana Bartsch: *Maarten van Heemskerck. Römische Studien zwischen Sachlichkeit und Imagination*, München 2019; Arthur J. DiFuria: *Maarten van Heemskerck's Rome. Antiquity, Memory, and the Cult of Ruins*, Leiden/Boston 2019.

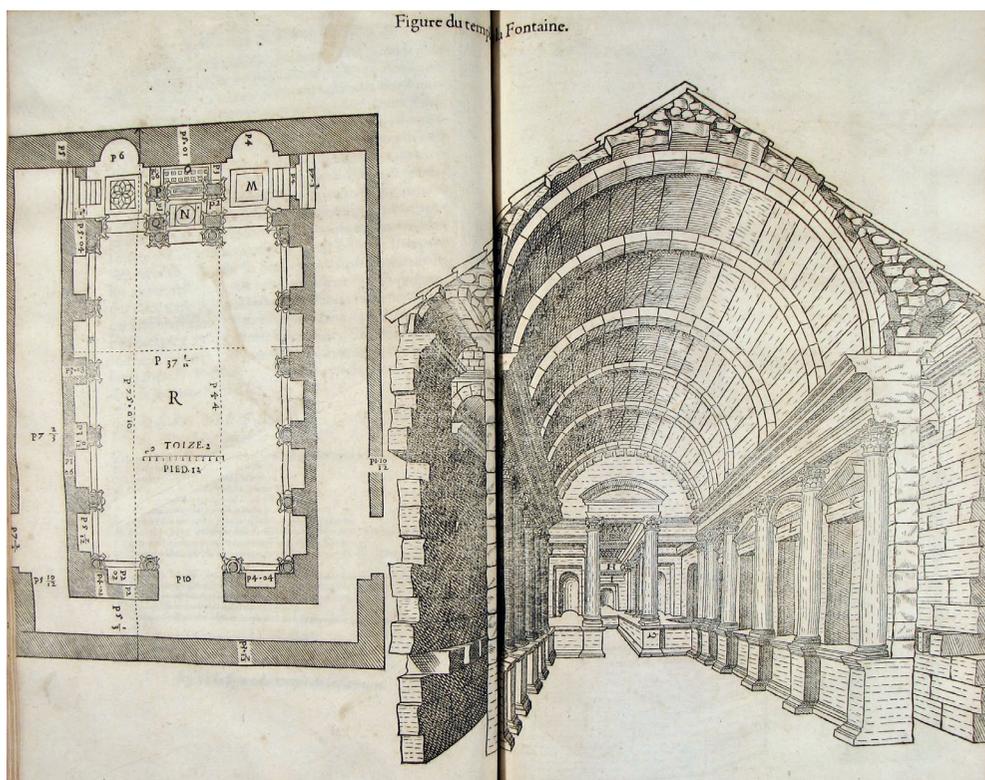


Abb. 142 *Figure du temple de la Fontaine*, in: Jean Poldo d'Albenas, *Discovrs historial de l'antique et illustre cité de Nismes*, 1559, Taf. nach S. 84



Abb. 143 Claude Chastillon, *PLACE NOTABLES ESTANT A LABAIE DE ST FARON A MEAVX*, in: ders., *Topographie françoise*, 1641, Nr. 41

Bild Roms ebenso Gestalt angenommen wie das der antiken Überreste auf französischem Boden. So brachte Antoine Lafréry 1573–1577 unter dem Titel *Speculum Romanae Magnificentiae* eine bis in die vierziger Jahre zurückreichende Zusammenschau von Blättern der römischen Altertumskunde auf den Markt,⁷⁰⁰ legte der als Stecher maßgeblich daran beteiligte Étienne Du Pérac mit den *Vestigi dell'antichità di Roma* eine eigene Folge von Radierungen vor, nahm Élie Vinet wiederum die Altertümer von Bordeaux in den Blick – wobei namentlich Du Pérac (Abb. 144)⁷⁰¹ und Vinet (Abb. 145)⁷⁰² das Moment der Nachträglichkeit als notwendige und unaufhebbare

- 700 Antoine Lafréry: *Speculum Romanae Magnificentiae. Omnia fere quaecunq[ue] in Vrbe monumenta extant, partim iuxta antiquam, partim iuxta hodiernam formam accuratiss[ime] delineata repraesentans*, Rom: Antonius Lafreri, [ca. 1573–1577], URL: <https://doi.org/10.11588/digitlit.22291>, Plattenmaß des Kupfertitels: 445 × 295 mm. – Christian Hülsen: »Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafreri«, in: *Collectanea variae doctrinae. Leoni S. Olschki bibliopolae Florentino sexagenario obtulerunt Ludwig Bertalot, Giulio Bertoni [u. a.]*, München 1921, S. 121–170; François Roland: *Un Franc-Comtois éditeur et marchand d'estampes à Rome au XVI^e siècle: Antoine Lafréry (1512–1577)*, Besançon 1911; Peter Parshall: »Antonio Lafreri's Speculum Romanae Magnificentiae«, in: *Print Quarterly* 23 (2006), S. 3–28; Rebecca Zorach: »Rome virtuelle? Présence et absence de la Ville éternelle dans les estampes du XVI^e siècle«, in: Henri Zerner/Marc Bayard (Hg.): *¿Renaissance en France, renaissance française?*, Rom/Paris 2009, S. 61–78, hier S. 63–68; Richard Cooper: *Roman Antiquities in Renaissance France, 1515–65*, Farnham 2013, S. 193–209; Birte Rubach: *Ant. Lafreri formis Romae. Der Verleger Antonio Lafreri und seine Druckgraphikproduktion*, Berlin 2016; Elizabeth Miller: »Antonio Lafreri's Architecture and Ornament Volumes«, in: *Renaissance Studies* 33 (2019), S. 761–788.
- 701 Étienne Du Pérac: *Vestigij et parte del monte Palatino della parte uerso leuanante che riguarda il monte Coelio [...]*, in: ders.: *I Vestigi dell'antichità di Roma raccolti et ritratti in prospettiva [...]*, Roma: Lorenzo della Vaccheria, 1575, URL: <https://doi.org/10.11588/digitlit.4018>, Taf. 10, Radierung, Plattenmaß: 214 × 382 mm. – Henri Zerner: »Observations on Dupérac and the ›Disegni de la ruine di Roma e come anticamente erono‹«, in: *The Art Bulletin* 47 (1965), S. 507–512; Emmanuel Lurin: »Un homme entre deux mondes: Étienne Dupérac, peintre, graveur et architecte, en Italie et en France (c. 1535?–1604)«, in: Zerner/Bayard 2009, S. 37–59; Emmanuel Lurin: »La culture monumentale d'un romaniste français, Étienne Dupérac (vers 1535–1604)«, in: Jollet/Massu 2012, S. 167–188; ders.: »Paysage, documents ou vedute? Les vues gravées d'Étienne Dupérac et leurs fonctions à Rome au XVI^e siècle«, in: *Studiolo* 11 (2014), S. 160–187 und 303; Cooper 2013, S. 209–212. – Stilistisch aufs engste verwandt sind die Ruinenbilder, die der Kupferstecher Battista Pittoni nach Hieronymus Cock sowie für den Architekten und Architekturtheoretiker Vincenzo Scamozzi radiert hat; Battista Pittoni: *Præcipua aliquot Romanae antiquitatis rvinarvm monimenta, vivis prospectibus, ad veri imitationem affabre designata*, Venetia: Battista Pittoni, 1561 [zuerst Antuerpia: Hi[e]ro[nymus] Coc[k], 1551]; Vi[n]cenzo Scamozzi: *Discorsi sopra l'Antichità di Roma. Con XL Tauole in Rame*, Venetia: Francesco Ziletti, 1582.
- 702 *L'AMPHITHEATRE DE BOVRDEAVS*, in: Élie Vinet: *L'Antiquité de Bovrdeavs, Et de BOVRG, présentée au Roi Charle neusiesme, le treziesme tour du mois d'Auril, l'an mille cinq cens soixante & cinq, a Bourdeavs, & lhors premierement publiée, mais depuis reueuë, & augmentée, & a ceste autre imprejion enrichie de plusieurs figures*, Bordeaux: Simon Millanges, 1574, URL: <https://bibliothèque-numerique.inha.fr/idurl/1/13434>, ungezählte Taf. nach §18. – Louis Desgraves: *Élie Vinet, humaniste de Bordeaux (1509–1587). Vie, bibliographie, correspondance, bibliothèque*, Genève 1977; Marie-Madeleine Fontaine: »L'identité antique de Bordeaux sous le regard d'Élie



Abb. 144 Étienne Du Pérac, *Vestigij et parte del monte Palatino*, in: ders., *I Vestigij dell'antichità di Roma*, 1575, Taf. 10



Abb. 145 *L'AMPHITHEATRE DE BOVRDEAVS*, in: Élie Vinet, *L'Antiquité de Bourdeaux*, 1574, Taf. nach § 18

Bedingung der Möglichkeit von Geschichtserkenntnis sinnfällig werden lassen, da sie die Monumente nicht in idealen Rekonstruktionen, sondern allein im Ruinenbild vor Augen führen, das die letzten, dem unaufhaltsamen Verfall preisgegebenen Spuren ihrer einstigen Pracht und Erhabenheit erfasst.

Ebendiesen Modus aber hat Chastillon aufgegriffen und ihn ganz im Sinne nationalgeschichtlicher Kontinuität gewissermaßen bis an die Schwelle zur Neuzeit verlängert, um darin nun auch die monumentalen Überreste des Mittelalters darzustellen. Eingetaucht in das lebhaftes Wechselspiel von Licht und Schatten, in Struktur und Größe kaum je zur Gänze überschaubar, weil oft nur ausschnittweise dargeboten, hier und da schon der vordringenden Natur ununterscheidbar anverwandelt, erscheint bei ihm die mittelalterliche Vergangenheit als Teil eines umfassend gedachten Altertums – als der klassischen Antike ebenbürtig ausgewiesen durch ein und denselben Modus bildlicher Repräsentation.

Allerdings betrifft dies allein Werke der Baukunst, denn den nicht nur im *Speculum Romanae Magnificentiae* zahlreich vertretenen Darstellungen von Werken bevorzugt der Bildhauerkunst steht im Umkreis Chastillons nichts auch nur annähernd Vergleichbares gegenüber. Zwar werden die Bildkünste als Teil der »Antiquitez Gavloises et Françoises« in der Guidenliteratur wie in den altertumskundlichen Traktaten vielfach erwähnt, doch bleibt ihre visuelle Präsenz an einen gesonderten Diskurs zurückgebunden: Bildlich vergegenwärtigt treten sie nicht unter patriotischen, sondern unter monarchischen Vorzeichen gleichsam als Vergegenständlichung genealogischer Kontinuität in Erscheinung. Dem humanistisch gefärbten Verdikt über die universelle historische Zäsur und Regression des Mittelalters steht hier nicht ein nationalgeschichtlicher Zusammenhang, sondern zuvörderst die ungebrochene Herrscherfolge entgegen. Darin wird ein Rezeptionsphänomen greifbar, wie es für den neuzeitlichen Umgang mit Spuren der Antike eingehend erschlossen wurde –⁷⁰³ der Umstand nämlich, dass es wesentlich vom jeweiligen Kontext der Sichtbarmachung, von deren spezifischen Interessenlagen abhängt, welche Aspekte und Materialschichten der Vergangenheit auf welche Weise zur Anschauung kommen, welche Gestalt also eine polyvalente Epoche von Fall zu Fall annimmt. Für die frühneuzeitliche Sichtbarkeit der Bildkünste des Mittelalters ist in Frankreich das Kontinuitätsnarrativ monarchischen Fortbestands entscheidend.

Vinet (1539–1587)«, in: Howard Burns/Mauro Mussolin (Hg.): *Architettura e identità locali II*, Florenz 2013, S. 353–374; Jean-Pierre Bost: »Élie Vinet, historien du Bordeaux antique«, in: *Revue historique de Bordeaux* 21 (2015), S. 31–39.

703 Aus der Fülle einschlägiger Literatur sei hierzu lediglich auf zwei paradigmatische Arbeiten – einen umfassenden Sammelband und eine klassische Monographie – verwiesen: Ulrich Heinen (Hg.): *Welche Antike? Konkurrierende Rezeptionen des Altertums im Barock*, 2 Bde., Wiesbaden 2011; Chantal Grell: *Le Dix-huitième siècle et l'antiquité en France, 1680–1789*, 2 Bde., Oxford 1995.

Genealogie: Spuren des Königtums durch die Zeit

Ins Blickfeld des historischen Interesses sind Bildwerke zuerst als Wegmarken auf dem genealogisch orientierten Gang durch die Zeit geraten. Bevor dies allerdings seinen ikonischen Niederschlag in altertumskundlichen Publikationen finden konnte, bedurfte es eines radikalen Bruchs mit denjenigen Bildstrategien, die in Gebrauch standen, um die Vergangenheit auch physiognomisch zu vergegenwärtigen. Wie die dem prosopographischen Konzept der *viri illustres* gehorchenden Porträtsammlungen – etwa die *Vrais Povrtraits* (1584) des königlichen Kosmographen André Thevet –,⁷⁰⁴ so beruhen auch Bildnisreihen, die Herrschergenealogien oder Amtssukzessionen bis in die Tiefen der Mythen und Legenden zurückverlängern,⁷⁰⁵ im Wesentlichen auf freien Bilderfindungen, die zur Authentifizierung den Augenschein behaupten, indem sie – wie besonders kühn die *Vrais Portraits des Rois de France* (1634) oder die *France Metallique* (1636) des Jacques de Bie –⁷⁰⁶ mitunter sogar ihre Rückbindung an historische Objekte fingieren.

Überwiegend noch dem Herkommen hoch- und spätmittelalterlicher *Grandes Chroniques*-Handschriften⁷⁰⁷ verpflichtet, konzentriert sich die Ausstattung einschlägiger Druckwerke des 16. Jahrhunderts auf bildliche Elemente zur Hervorhebung der Kapitelanfänge, an denen die Aufeinanderfolge der Herrscher, mithin ein genealogisch geformter Geschichtsverlauf abzulesen ist. Der Markierung dienen nun in der Regel schlichte Medaillons, deren kaum variierte und teils mehrfach wiederholte Bildformeln ins Dreiviertelprofil gewandte Büsten oder frontal ausgerichtete Halbfiguren zeigen. Solchen Standards historiographischer Illustration sind die seit 1525 im Druck

704 André Thevet: *Les vrais Povrtraits et vies des hommes illustres Grecz, Latins, et Payens Recueilliz de Leurs Tableaux Liures, Medalles antiques, & Modernes*, 2 Bde., Paris: Iacques Keruert, Guillaume Chaudiere, 1584. – Zu Thevet s. oben Anm. 677; zum Sammlungstypus vgl. die oben in Anm. 617 genannte Literatur.

705 Mediale Erscheinungsformen dieser geschichtlichen Ordnungsvorstellungen behandeln beispielsweise Harald Keller: »Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters«, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 3 (1939), S. 227–354, hier bes. S. 250 ff.; Julian Gardner: »S. Paolo fuori le mura, Nicholas III and Pietro Cavallini«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 34 (1971), S. 240–248; Ursula Nilgen: »Amtsgenealogie und Amtsheiligkeit. Königs- und Bischofsreihen in der Kunstpropaganda des Hochmittelalters«, in: Katharina Bierbrauer/Peter K. Klein (Hg.): *Studien zur mittelalterlichen Kunst 800–1250*, München 1985, S. 217–234; Truus van Bueren/Otto Gerhard Oexle: »Die Darstellung der Sukzession. Über Sukzessionsbilder und ihren Kontext«, in: Truus van Bueren/Andrea van Leerdaam (Hg.): *Care for the Here and the Hereafter: Memoria, Art and Ritual in the Middle Ages*, Turnhout 2005, S. 55–77; Naïma Ghermani: *Le Prince et son portrait. Incarner le pouvoir dans l'Allemagne du XVI^e siècle*, Rennes 2009, bes. S. 201–242; Volker Bauer: *Wurzel, Stamm, Krone. Fürstliche Genealogie in frühneuzeitlichen Druckwerken*, Wolfenbüttel 2013.

706 Bie [1634] ²1636 und 1636; s. oben Anm. 431 und 450.

707 Vgl. oben Anm. 459.

vielfach neu aufgelegten Annalen des 1503 verstorbenen königlichen Notars und Sekretärs Nicole Gilles⁷⁰⁸ ebenso verpflichtet wie die *Chronique des Roys de France* (1550) von Jean du Tillet d. J.⁷⁰⁹, die *Grandes Annales et histoire generale de France* des François de Belleforest⁷¹⁰ aus dem Jahr 1579 ebenso wie die *Biographie, et prosopographie des Roys de France* (1583) von Antoine Du Verdier⁷¹¹. In enger motivischer Verwandtschaft zu den verbreiteten Bildnismedaillons präsentiert derweil der 1553 in einer französischen, lateinischen und italienischen Ausgabe erschienene *Promptuaire des medalles* des Druckers und Verlegers Guillaume Rouillé jenen Typus der Objektfiktion,⁷¹² mit dessen vorgeblichem Zeugniswert noch Jacques de Bie argumentieren sollte.

Besagter Bruch mit diesen Traditionen wurde von Jean du Tillet d. Ä., Sieur de La Bussière, vollzogen, der als königlicher Sekretär und Kanzleibeamter am obersten Gerichtshof der Krone aus deren Registraturen und Archiven einen *Recueil des Roys de France* zusammengestellt hat.⁷¹³ Darin erweist er sich als ein juristisch versierter

708 Siehe beispielsweise die Ausgabe Nicole Gilles: *Les treselégantes & copieuses Annales, des treschrestiens & excellens moderateurs des belliqueuses Gaules. Depuis la triste desolation de la tresinclyte & fameuse cité de Troye, iusques au regne du tresvertueux roy Francois*, Paris: Jehan de Roigny, 1547.

709 Während die lateinische Ausgabe von 1548 ohne Illustrationen auf den Markt gebracht wurde, ist die erweiterte französische Ausgabe mit Bildnismedaillons ausgestattet; Jean du Tillet [d. Jüngere]: *La Chronique des Roys de France, puis Pharamond iusques au Roy Henry, second du nom, selon la computation des ans, iusques en l'an mil cinq cens quarante & neuf*, Paris: Galiot du Pré, 1550 [auch Rouen: Martin Le Mégissier, 1551].

710 François de Belleforest: *Les grandes annales et histoire generale de France, des la venue des Francs an Gaule, iusques au regne du Roy Tres-Chrestien Henry III [...]*, 2 Bde. [Bd. 2 mit abweichendem Untertitel], Paris: Gabriel Buon, 1579. – Zu Belleforest s. oben Anm. 678.

711 Antoine Du Verdier: *La biographie, et prosopographie des Roys de France: Où leurs vies sont briefvement descrites & narrees en beaux, graues, & elegans vers françoys [...]. Plus y sont figurez & pourtraits tous iceux, au plus vif & naïf naturel qu'il nous a esté possible les représenter en leurs ornemens Royaux, & selon les temps*, Paris: Leon Cauellat, 1583.

712 Guillaume Rouillé: *La premiere partie du promptuaire des medalles des plus renommées personnes qui ont esté depuis le commencement du monde: avec brieue description de leurs vies & faits, recueillie des bons auteurs/La seconde partie du promptuaire des medalles, commençant à la natiuite de nostre Sauueur IESVSCHRIST, & continuant iusques au Treschrestien Roy de France HENRI II. du nom, à present eureusement regnant*, Lyon: Gvillavme Roville, 1553. – Zu Rouillé im Kontext s. Natalie Zemon Davis: »Publisher Guillaume Rouille, Businessman and Humanist«, in: Richard J. Schoeck (Hg.): *Editing Sixteenth Century Texts*, Toronto 1966, S. 72–112; Haskell 1993, S. 26–36; Stephen Perkinson: »From an Art de Memoire to the Art of Portraiture: Printed Effigy Books of the Sixteenth Century«, in: *The Sixteenth Century Journal* 33 (2002), S. 687–723; Ilaria Andreoli: »La storia in soldoni: il Promptuaire des medailles di Guillaume Rouillé«, in: Ugo Rozzo/Mino Gabriele (Hg.): *Storia per parole e per immagini*, Udine 2006, S. 235–266.

713 Zu Jean du Tillet und dem *Recueil des Roys de France* s. oben Anm. 528 sowie Henri Leclercq: s. v. »Monuments de la monarchie française«, in: Fernand Cabrol/ders. (Hg.): *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Bd. XI/2, Paris 1934, col. 2708–2748, hier col. 2709 f.; Donald R. Kelley: »Jean du Tillet, Archivist and Antiquary«, in: *The Journal of Modern History* 38 (1966), S. 337–354; Kelley 1970, S. 215–238; Elizabeth A. R. Brown: *Jean du Tillet and the French*

Verfechter des politischen Gallikanismus, der die unvergleichliche und eigenständige Größe des französischen Königtums rechts- und institutionengeschichtlich aus der Tiefe seiner Traditionen, insbesondere aber von jenem unverrückbaren Fundament der *Lex Salica* herleitet, das die Thronfolge allein im Mannesstamm gelten lässt und dadurch die Kontinuität der agnatischen Herrschergenealogie gewährleistet. Im Druck fand dieser *Recveil* erst ein Jahrzehnt nach dem Tod seines Verfassers, nämlich ab 1580 Verbreitung – erweitert um eine *Chronique abregee des Roys de France* des jüngeren der beiden Tillet-Brüder.⁷¹⁴ Einer repräsentativen, höfischen Öffentlichkeit stand er dagegen schon 1566 als unikales Dedikationsexemplar an Karl IX. vor Augen, dessen Ahnenreihe er in 30 ganzseitigen, von figürlich durchsetzten Rollwerkrahmen eingefassten Miniaturen entfaltet, die dem Betrachter die teils thronenden, teils stehenden Könige seit Chlodwig zur Anschauung bringen. Erstmals hat mit dieser Galerie eine genealogische Folge von Bildnissen Gestalt angenommen, die nicht zuvörderst der künstlerischen Einbildungskraft, sondern historischen Bildzeugnissen geschuldet ist.

Die für Jean du Tillet tätigen Buchmaler beziehen sich ziemlich direkt und weitgehend auf Vorlagen, die ihnen unter den königlichen Grabmälern und Siegeln benannt oder von dort medial übermittelt wurden. Als Konzepteur wird man daher den »Protenotaire & Secretaire du Roy, Greffier de son Parlement« vermuten dürfen, der im Widmungstext seines Werkes an Karl IX. die aufwendigen Nachforschungen in den Kirchen des Reiches und den Archiven der Krone eigens hervorhebt: »Ayant à tres-grands labeur & despense visité depuis mon institutio[n] en mon office l’infinité des registres de vostre Parleme[n]t, recherché les librairies & tiltres de plusieurs Eglises de vostre Royaume, & par permission du feu Roy vostre Pere (que Dieu absolue) eu l’entrée du tresor de voz chartres [...]«⁷¹⁵ Namentlich bei den für zwölf Könige herangezogenen Majestätssiegeln⁷¹⁶ handelt es sich um Bildmedien eingeschränkter Öffentlichkeit, deren genaue Kenntnis den Zugang zu einschlägigen Archivbeständen voraussetzt.

Bei der Umsetzung ihrer Vorbilder legt die mit der Ausstattung des *Recveil* betraute Werkstatt einen geradezu archäologisch geschärften Sinn für die Gestalteigenschaften und Formqualitäten der Objekte an den Tag. Zurichtende Transformationen

Wars of Religion, Binghamton 1994; dies.: »The Trojan Origins of the French and the Brothers Jean du Tillet«, in: Alexander Callander Murray (Hg.): *After Rome’s Fall. Narrators and Sources of Early Medieval History*, Toronto/Buffalo u. a. 1998, S. 348–384.

714 In Tillet [d. Ä.] 1580 wurde nach S. [498] eine *Chronique abregee des faits et gestes politiques et militaires des Roys de France* aufgenommen, die – im Textbestand geringfügig erweitert und ohne die Bildnismedaillons – den Abschnitt *Chronique des Roys de France* aus Tillet [d. J.] 1550 wiederholt.

715 Tillet [d. Ä.] 1580, unpaginierte »Epistre av Roy«, S. [2].

716 Während die Objektbezüge der Miniaturen durchweg identifiziert wurden (vgl. Brown/Orth 1997, S. 8 f. mit Anm. 20 und S. 23 f., sowie zuletzt Maxence 2022/23), sind Art und Umfang der visuellen Transformationen sowie vor allem ihr altertumskundlicher Stellenwert weitgehend unbestimmt geblieben.

Abb. 146 *PHELIPPES AVGVSTE*, in: Jean du Tillet d. Ältere, *Recueil des Roys de France*, Gouache auf Pergament, gegen 1566. Paris, BnF, ms. fr. 2848, fol. 83^r



betreffen vor allem die porträthaft freigestellte Präsentation der Figuren,⁷¹⁷ ihre maßstäbliche Angleichung und die koloristische Vereinheitlichung. Stilistische Überformungen machen sich dagegen nur verhalten bemerkbar – so in der Tendenz, auch die noch überwiegend graphisch-lineare Gewandauffassung des mittleren und späten 12. Jahrhunderts in einen plastisch modellierten Faltenwurf zu übersetzen und die ehemals geschlossenen Wülste nun mit den ösenförmig eingetieften Mulden des weiter fortgeschrittenen Mittelalters zu versehen. Gleichwohl bleibt im Vergleich der Gouachen beispielsweise zu Philipp II. Augustus (Abb. 146)⁷¹⁸

⁷¹⁷ Zu den zeitgenössischen Standards der Gattung s. beispielsweise Louis Dimier: *Histoire de la peinture de portrait en France au XVI^e siècle*, 3 Bde. und *Supplément*, Paris/Bruxelles 1924–1927; Eichel-Lojkine 2001; Alexandra Zvereva: *Portraits dessinés de la cour des Valois. Les Clouet de Catherine de Médicis*, Paris 2011; dies./Nicole Garnier-Pelle: *Le cabinet des Clouet au château de Chantilly. Renaissance et portrait de cour en France*, Paris 2011.

⁷¹⁸ *PHELIPPES AVGVSTE*, in: Jean du Tillet: *Recueil des Roys de France*, gegen 1566, Gouache auf Pergament, Paris, BnF, ms. fr. 2848, fol. 83^r, Seitenmaß: ca. 345 × 265 mm.



Abb. 147 *LOTHAIRE
FILZ DE LOYS
DOVLTREMER*, in:
Jean du Tillet d. Ältere,
Recueil des Roys de France,
Gouache auf Pergament,
gegen 1566. Paris, BnF,
ms. fr. 2848, fol. 50^v

und Philipp VI. von Valois (Abb. 125)⁷¹⁹ abzulesen, dass zwischen den betreffenden Majestätssiegeln knapp anderthalb Jahrhunderte liegen,⁷²⁰ denn die strikt gleichlaufenden Faltenzüge im einen Fall zeigen sich nicht weniger sorgsam gewahrt als das unregelmäßige, von lebhaft geschwungenen Saumlinien durchzogene Oberflächenrelief im anderen.

Ein solches Maß an Originaltreue ist bei den Miniaturen nach Siegeln, die ihre Motivreferenz auf annähernd das Doppelte vergrößern, ebenso festzustellen wie bei den Miniaturen nach Grabmälern, die ihre Vorlagen auf ein Bruchteil der

⁷¹⁹ Siehe oben Anm. 637.

⁷²⁰ Martine Dalas: *Corpus des sceaux français du Moyen Âge*, Bd. II: *Les sceaux des rois et de régence*, Paris 1991, Kat.-Nr. 70 (erstes Majestätssiegel Philipps II. Augustus, belegt von 1180 bis 1209) und Kat.-Nr. 111 (Majestätssiegel Philipps VI., belegt von 1328 bis 1350).

Abb. 148 LOUIS D'OUTREMER | LOTAIRE | LOUIS V., in: Bernard de Montfaucon, *Les Monumens de la Monarchie françoise*, 1729–1733, Bd. 1, Taf. XXX

tatsächlichen Größe verkleinern. Wo sich die betreffenden Bildwerke ganz oder in Teilen erhalten haben, frapieren die Anverwandlungen des *Recueil* durch ihre Genauigkeit – so im Fall jener um 1140 geschaffenen Sitzstatuen, die ursprünglich an den Gräbern der westfränkischen Könige Ludwig IV. Transmarinus und Lothar im Chor der Abteikirche Saint-Remi in Reims aufgestellt waren: Hier geben die Beinpartie Ludwigs und der Kopf des Lothar zu erkennen, dass die Originale detailgenau beobachtet und minutiös umgesetzt wurden (Abb. 147).⁷²¹ Diesen Eindruck bestätigt der Vergleich mit den jüngeren Darstellungen der Figuren in Montfaucons *Monumens de la Monarchie françoise* (Abb. 148)⁷²², wo sich erhebliche motivische und formale Unschärfen eingestellt haben, weil etwa die streng geometrische Stilisierung von Haartracht, Bärten und Gewandung unterdrückt wurde oder das markant graphische Faltenrelief einer diffus weichen Formensprache gewichen ist.

Noch mehr erstaunt die für Jean du Tillet tätige Werkstatt freilich mit ihrer das Typenspektrum der Herrscherreihe sprengenden Verwandlung des gegen 1163



⁷²¹ LOTAIRE FILZ DE LOYS DOVLTREMER, in: Jean du Tillet: *Recueil des Roys de France*, gegen 1566, Gouache auf Pergament, Paris, BnF, ms. fr. 2848, fol. 50^v, Seitenmaß: ca. 345 × 265 mm; außerdem ebd., fol. 48^r: LOYS DOVLTREMER. – Zu den Skulpturen s. Sauerländer 1970, Nr. 28 (Kopf des Lothar); Erlande-Brandenburg 1975, Kat.-Nr. 64 (Ludwig IV.) und 66 (Lothar).

⁷²² LOUIS D'OUTREMER | LOTAIRE | LOUIS V., in: Montfaucon 1729–1733, Bd. 1, Taf. XXX, Seitenmaß: 395 × 255 mm.

entstandenen Grabmals der Fredegund in ein ganzfiguriges Bildnis (Abb. 149).⁷²³ Dabei wurde gar nicht erst versucht, die ungewöhnliche materielle Beschaffenheit der inkrustierten Kalksteinplatte durch koloristische oder naturalistische Überformungen dem Erscheinungsbild der übrigen Figuren anzunähern. Zwar hat der Buchmaler die 1566 vermutlich schon verlorenen Inkarnatpartien ergänzt, darüber hinaus jedoch mit großer mimetischer Sorgfalt die motivbezeichnenden Kalksteinstege nebst dem von ornamentalen Kupferbändern durchsetzten Gemenge aus Porphyry, Marmor und Serpentin zur Darstellung gebracht. Kurzum, die medialen und künstlerischen Möglichkeiten der Gouachemalerei wurden hier einer genealogischen Repräsentation dienstbar gemacht, die sich auf bemerkenswert nachdrückliche Weise als objektbezogen zu erkennen gibt.

In derartigen Transformationen kommt ein Verständnis materieller Relikte zum Ausdruck, das charakteristisch ist für eine Altertumskunde, welche die textliche und monumentale Überlieferung, althergebrachte Institutionen und Rechte, Sitten und Gebräuche gleichermaßen in den Rang von Geschichtszeugnissen erhoben hat und diesen Materialschichten mit ausgeprägt kritischem Sinn für ihre Glaubwürdigkeit und Aussagekraft begegnet. Ob unter nationalgeschichtlichen Vorzeichen den »Antiquitez Gavloises et Françaises« zugewandt oder in genealogischer Hinsicht am Werdegang des Königtums interessiert, ist ihr die forcierte Suche nach originären Überlieferungsträgern ebenso eigentümlich wie deren empirisch geleitete Erschließung. Paradigmatisch für die konsequente Wendung *ad fontes* in den Dezennien um 1600 ist die exorbitante Fülle der Notate, die der Universalgelehrte Nicolas-Claude Fabri de Peiresc zusammengetragen hat, um neben Überresten der Antike auch schriftliche und bildkünstlerische Spuren der mittelalterlichen Vergangenheit zu erfassen.⁷²⁴ Unter den zahlreichen Zeichnungen – nach

723 *LE ROY CHILPERIC | LA ROYNE FREDEGONDE SA FEMME*, in: Jean du Tillet: *Recueil des Roys de France*, gegen 1566, Gouache auf Pergament, Paris, BnF, ms. fr. 2848, fol. 24^r, Seitenmaß: ca. 345 × 265 mm. – Die gegen 1163 posthum entstandenen Grabmäler Chilperichs I. und seiner dritten Gemahlin Fredegund in Saint-Germain-des-Prés bei Erlande-Brandenburg 1975, Kat.-Nr. 14 und 15.

724 Speziell die mediävistischen Arbeiten des Fabri de Peiresc behandeln Auguste Longnon: *Documents parisiens sur l'iconographie de S. Louis publiés [...] d'après un manuscrit de Peiresc conservé à la bibliothèque de Carpentras*, Paris 1882; Maurice Prou: »Fabri de Peiresc et la numismatique mérovingienne«, in: *Annales du Midi* 2 (1890), S. 137–169; Jean Schopfer: »Documents relatifs à l'art du Moyen Âge contenus dans les manuscrits de N.-C. Fabri de Peiresc à la bibliothèque de la ville de Carpentras«, in: *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques* (1899), S. 330–399; Georges Huard: »Peiresc et les monnaies Gauloises«, in: *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques* (1943–1945), S. 491–502; Herklotz 1997, S. 58–64; Braesel 2009, S. 79–91; Peter N. Miller: *Peiresc's »History of Provence«*. *Antiquarianism and the Discovery of a Medieval Mediterranean* [= *Transactions of the American Philosophical Society* 101/3 (2011)]; zur methodischen

merowingischen Münzen, Bildzeugnissen Ludwigs des Heiligen oder Grabmonumenten der Anjou – findet sich eine Repräsentation des Grabmals der Fredegund (Abb. 150),⁷²⁵ die in ihrer Detailgenauigkeit wie in den Proportionen der zuerst von Ruinart, später auch von Montfaucon (Abb. 95) im Druck verbreiteten Version bei weitem überlegen ist.⁷²⁶ Wie die Mehrzahl der Bild- und Textdokumente des Fabri de Peiresc, so blieb freilich auch diese Zeichnung unpubliziert, wohingegen die Erben Jean du Tillet für die Druckausgabe des *Recueil des Roys de France* (1580) Holzschnittmedaillons nach den Miniaturen des Dedikationsexemplars hatten anfertigen lassen (Abb. 126), bei denen allerdings erhebliche Qualitätseinbußen und manche Entstellungen in Kauf genommen wurden.

Nichtsdestotrotz entwickelte sich die getreue Visualisierung der Artefaktüberlieferung im Druck zu einem wiederkehrenden und rasch sich perfektionierenden Phänomen, dem insbesondere Sphragistik und Numismatik grundlegende Objekt- und Bildcorpora verdanken. So hat Philippe de Lauthier 1619 für den Verleger Jean-Baptiste Hautin eine Auswahl an Münzen und Siegeln von den Karolingern bis zu Heinrich II. zusammengestellt,⁷²⁷ sodann 1666 Claude Bouterouë eine Einführung in die Numismatik nebst einer weitläufigen Sammlung kritisch erörterter Belegstücke

und epistemologischen Ausrichtung siehe u. a. David Jaffé: »Peiresc and New Attitudes to Authenticity in the Seventeenth Century«, in: Mark Jones (Hg.): *Why Fakes Matter. Essays on Problems of Authenticity*, London 1992, S. 157–173; Peter N. Miller: »Why Study the Past? Antiquarianism and Neo-stoicism in the Circle of Fabri de Peiresc, 1580–1637«, in: *Wissenschaftskolleg zu Berlin. Jahrbuch* 1997/1998, S. 248–260; ders.: »Introduction: Peiresc and History«, in: ders. (Hg.): *Peiresc's Orient*, Farnham/Burlington 2012, S. 1–36; unter den zahlreichen übergreifenden Darstellungen vgl. etwa Léopold Delisle: »Fabri de Peiresc. Un grand amateur français du dix-septième siècle«, in: *Annales du Midi* 1 (1889), S. 16–34; Joseph Guibert: *Les dessins du cabinet Peiresc au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale. Antiquité – Moyen-Âge – Renaissance*, Paris 1910; Leclercq 1934, col. 2710–2723; ders.: s. v. »Peiresc«, in: Fernand Cabrol/ders. (Hg.): *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Bd. XIV/1, Paris 1939, col. 1–39; Jacqueline Hellin: *Nicolas-Claude Fabri de Peiresc 1580–1637*, Bruxelles 1980; Schnapper 1988, S. 237–247 und passim; Schnapp 1993, bes. S. 156–165; Herklotz 1999, S. 38 ff. und passim; Peter N. Miller: *Peiresc's Europe*, New Haven/London 2000; Jean Dhombres/Agnès Bresson (Hg.): *Peiresc (1604–2004)*, Turnhout 2006; Marc Fumaroli (Hg.): *Peiresc et l'Italie*, Paris 2009; Elena Vaiani: »Un correspondant du passé. Les manuscrits de Nicolas-Fabri de Peiresc«, in: Véronique Krings (Hg.): »L'Antiquité expliquée et représentée en figures« de Bernard de Montfaucon. *Histoire d'un livre*, 2 Bde., Bordeaux 2021, Bd. 1, S. 151–189.

725 *Grabmal der Fredegund*, in: *Papiers et correspondance de Nicolas-Claude Fabri de Peiresc*, um 1620–1630, Bleistift- und Federzeichnung, Paris, BnF, ms. fr. 9530, fol. 187^r, Seitenmaß: ca. 356 × 236 mm.

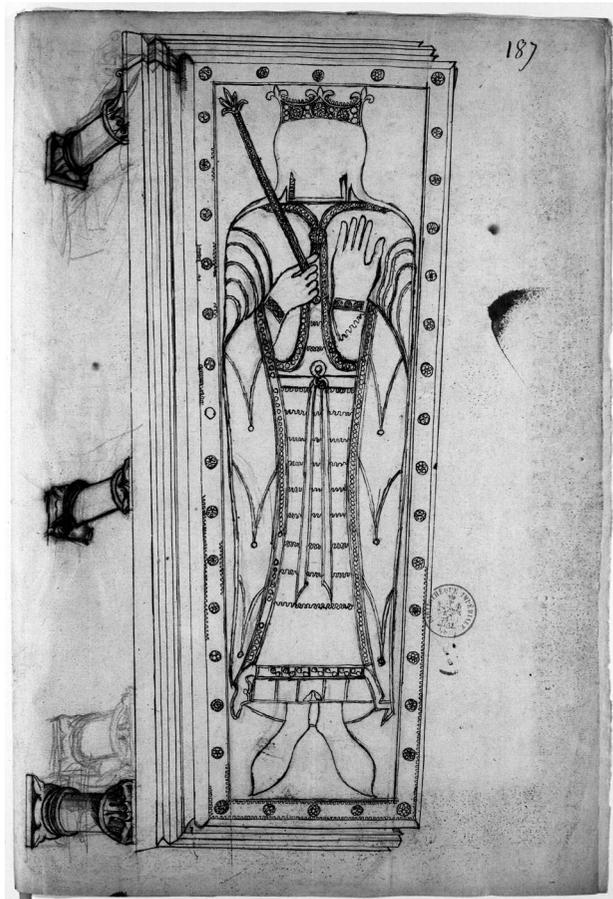
726 Zu dieser Version s. oben Anm. 525 (Ruinart), 526–527 (Mabillon, Daniel, Limiers und Bouillart) und 519 (Montfaucon).

727 Philippe de Lauthier: *Figures des monnoyes de France*, [Paris: Jean-Baptiste Hautin,] 1619.



Abb. 149 *LE ROY CHILPERIC | LA ROYNE FREDEGONDE SA FEMME*, in: Jean du Tillet d. Ältere, *Recueil des Roys de France*, Gouache auf Pergament, gegen 1566. Paris, BnF, ms. fr. 2848, fol. 24^r

Abb. 150 Grabmal der Fredegund, in: *Papiers et correspondance de Nicolas-Claude Fabri de Peiresc*, Bleistift- und Federzeichnung, um 1620–30. Paris, BnF, ms. fr. 9530, fol. 187^r



der merowingischen Münzprägung auf den Markt gebracht⁷²⁸ und schließlich François Le Blanc 1690 das erste umfassende Handbuch zur französischen Münzgeschichte⁷²⁹ vorgelegt. Noch vor den Siegeln und Münzen erlebte indes die Gattung des Grabbildes, die ebenfalls schon von Jean du Tillet als personenbezogene

728 Claude Bouterouë: *Recherches curieuses des monoyes de France depuis le commencement de la monarchie*, Paris: Sebastien Cramoisy, Sebastien Mabre-Cramoisy, 1666.

729 François Le Blanc: *Traité Historique des Monnoyes de France, Avec leurs figures, depuis le commencement de la Monarchie jusqu'à present. Augmenté d'une Dissertation Historique sur quelques Monnoyes de Charlemagne, de Louïs le Debonnaire, de Lothaire, & de leurs Successeurs, frappées dans Rome*, Amsterdam: Pierre Mortier, 1692 [der *Traité* zuerst 1690, die *Dissertation* zuerst 1689]. – Zu Le Blanc im wissenschaftsgeschichtlichen Zusammenhang vgl. Marc Bompaire/Françoise Dumas: *Numismatique médiévale. Monnaies et documents d'origine française*, Turnhout 2000, S. 25 ff.; Thomas Vogtherr: »Von der Münzbelustigung zur akademischen Disziplin. Anmerkungen zum Verhältnis von Numismatik und Geschichtswissenschaft«, in: *Abhandlungen der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft* 53 (2003), S. 13–31.

Geschichtsquelle für den *Recueil des Roys de France* ausgeschöpft worden war, ihren ersten, spektakulären Auftritt im Druck. Am Schnittpunkt stadtgeschichtlicher und genealogischer, patriotischer und monarchischer Interessen, außerdem von anti-protestantischen Impulsen getragen, trat sie im Rahmen einer erweiterten Neuauflage, die der Verleger Nicolas Bonfons in den Jahren 1586 und 1588 von den *Antiquitez* des 1568 verstorbenen Gilles Corrozet⁷³⁰ besorgt hatte, unübersehbar in Erscheinung: Von unbekannter Hand nach den Zeichnungen des Jean (II.) Rabel⁷³¹ in Holz geschnitten, repräsentieren 55 der 56 Illustrationen des zweiten Bandes Grabmäler und Epitaphien »des Roys, & Roynes de France, Princes, Princesses & autres perso[n]nes illustres« in den Abteien Sainte-Geneviève, Saint-Germain-des-Prés, Saint-Denis sowie an weiteren Begräbnisstätten.⁷³²

Bereits mit der bahnbrechenden *Fleuvr des Antiquitez* von 1532 hatte Gilles Corrozet die Gattung des Stadt- mit der des Herrscherlobes verschränkt und die französische Königsgenealogie zur Pariser Stadtgeschichte in Beziehung gesetzt. Grundsätzlicher noch sollte André Du Chesne 1609 die Komplementarität von Königtum und Königreich, genealogischer und monumentaler Verkörperung, Institutionen- und Landesgeschichte durch die konzertierte Veröffentlichung der *Antiquitez et Recherches de la Grandevr et Maiesté des Roys de France* und der *Antiquitez et Recherches des Villes, Chasteaux et Places plus remarquables de toute la France* herausstreichen.⁷³³ Auch Nicolas Bonfons kehrt 1586/1588 die einzigartige monarchische Prägung der Hauptstadt hervor und betont darüber hinaus die staatstragende Bedeutung einer historiographischen Erschließung der Vergangenheit. Die Stabilität des Staats wie des Gemeinwesens gründe, so führt er im Widmungsschreiben »Avx nobles et illvstres familles de Paris« des zweiten Bandes aus, nicht zuletzt auf »l'entiere & parfaite congnoissance de l'histoire & antiquité.«⁷³⁴ Als elementare Praktik historischer

730 Siehe oben Anm. 690.

731 Marianne Grivel: »Au sieur Rabel, parangon de la pourtraicture. Nouvelles recherches sur les peintres-graveurs français de la fin du XVI^e siècle: l'exemple de Jean Rabel«, in: Zerner/Bayard 2009, S. 227–292, hier S. 246 und Kat.-Nr. 61–116.

732 Gilles Corrozet: *Les Antiquitez croniques et singularitez de Paris, Ville Capitale du Royaume de France. Avec les fondations & bastiments des lieux: les Sepulchres & Epitaphes des Princes, Princesses, & autres personnes illustres. Par Gilles Corrozet, Parisien, & depuis augmentees, Par N. B. Parisien*, Paris: Nicolas Bonfons, 1586; *Les Antiquitez et singularitez de Paris. Livre second. De la Sepulture des Roys, & Roynes de France, Princes, Princesses & autres perso[n]nes illustres: Representez par figures ainsi qu'ils se voyent encores a prese[n]t es Eglises ou ils so[n]t inhumez. Recueillis par Iean Rabel, M. peintre*, Paris: Nicolas Bonfons, 1588; URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb30274116s>. – Zu den Neuauflagen Dumolin 1924, S. 225–233; zum konfessionellen Spannungsfeld, in dem sie auf den Markt gebracht wurden, Jean-Marie Le Gall: *Le mythe de saint Denis entre Renaissance et Révolution*, Seyssel 2007, S. 148–183 und 442–445.

733 Siehe oben Anm. 693.

734 Corrozet 1588, Aij recto.

Vergewisserung wird das Totengedenken namhaft gemacht, dessen materiale Objektivierungen der Band vor Augen führen will:

[M]on desir est de vous représenter par figures, les observations antiques, sepultures de noz tres Chrestiens Roys de France, des Roynes, Princes, & Princesses, qu'außi de quelques personnes illustres, tant des anciens que des modernes, lesquels viua[n]s ont surpassé les Romains non seulement aux armes conquestes & batailles, mais principalement en la Religion Chrestie[n]ne, qui est le puissant lien qui vnit & maintient les volonte[z] des peuples, conserue l'Estat en paix & concorde les Citez [...].⁷³⁵

Grabmäler wie Epitaphien werden in Bild und Text als Garanten der Memoria jener die antiken Herrscher übertrumpfenden »Roys tres Catholiques« aufgeboten, die seit Chlodwig »la Religion Catholique Apostolique & Romaine« schützen und verteidigen.⁷³⁶ Solcherart redete Bonfons 1588 inmitten der Bürgerkriegswirren einer Orthodoxie das Wort, deren ligistischer Radikalisierung im Jahr darauf Heinrich III. zum Opfer fallen sollte.

In den Illustrationen der *Antiquitez et singularitez de Paris* manifestiert sich unterdessen ein ausgeprägtes Verständnis für die Gestalteigenschaften der Grabdenkmäler und die Formqualitäten ihrer Liegefiguren – allerdings nur dort, wo die okulare Erfassung der Objekte vor Ort auch auf deren Repräsentation im Holzschnitt einzuwirken vermochte. Offenbar wurden nämlich bis zur abschließenden Übertragung in den Druck unterschiedliche Vermittlungswege eingeschlagen, denn während etwa die Darstellungen der Grabmäler in Saint-Germain-des-Prés erheblich von den Befunden abweichen, stehen die Monumente aus Saint-Denis in weitgehend verlässlichen Wiedergaben vor Augen: Sichtlich ohne Rückversicherung ist aus der für Chilperich I. belegten Reliefplatte⁷³⁷ eine Kastentumba mit annähernd vollplastischer Liegefigur geworden (Abb. 151),⁷³⁸ wohingegen sich der Holzschnitt zu Philipp III. (Abb. 152)⁷³⁹ eng an dem größtenteils erhaltenen Gisant (Abb. 153)⁷⁴⁰

735 Ebd., Aij recto-verso.

736 Ebd., Aij verso.

737 Erlande-Brandenburg 1975, Kat.-Nr. 14.

738 Holzschnitt nach Jean Rabel: *Sepulture & effigie de Chliperic quatriesme Roy de France*, in: Corrozet 1588, fol. 17^r, Seitenmaß: 172 × 112 mm.

739 Holzschnitt nach Jean Rabel, *Sepulture du Roy Philippe, fils de Sainct Loys*, in: ebd., fol. 32^v, Seitenmaß: 172 × 112 mm.

740 *Gisant Philipps III.*, 1298–1307, Marmor, Saint-Denis, ehem. Abteikirche. – Zum Grabmal s. Erlande-Brandenburg 1975, Kat.-Nr. 100; *L'Art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils, 1285–1328*, Paris 1998, Kat.-Nr. 28 (Françoise Baron); speziell zu den Stilmerkmalen



Abb. 151 Holzschnitt nach Jean Rabel, *Sepulture & effigie de Chliperic quatriesme Roy de France*, in: Gilles Corrozet, *Les Antiquitez et singularitez de Paris. Livre second*, 1588, fol. 17^r

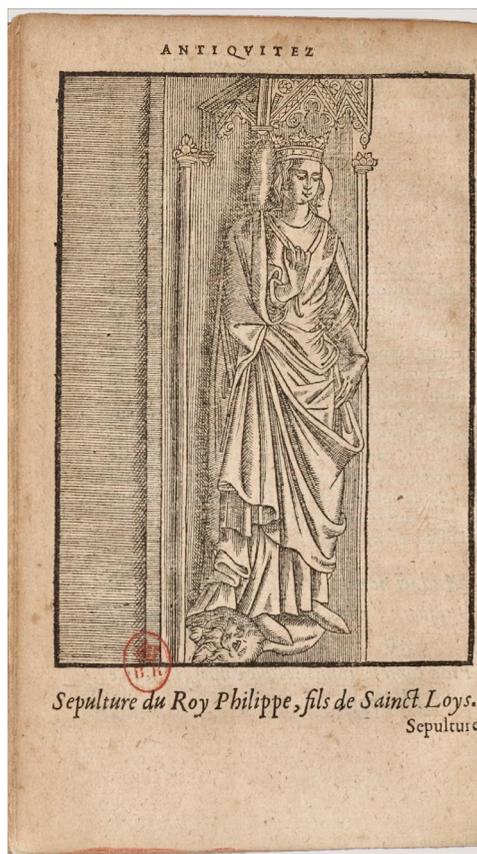


Abb. 152 Holzschnitt nach Jean Rabel, *Sepulture du Roy Philippe, fils de Saint Loys*, in: Gilles Corrozet, *Les Antiquitez et singularitez de Paris. Livre second*, 1588, fol. 32^v

wie vermutlich auch an der heute nur mehr bildlich überlieferten Tumba (Abb. 154)⁷⁴¹ orientiert, auf deren Deckplatte die Figur einst von einer filigranen Blendarchitektur mit erhabenem Baldachin eingefasst wurde. In diesem Fall zeigt sich besonders der

der Liegefigur auch Bernd Carqué: »Begnadete Künstler, verfluchte Könige? Fragen an die Hofkunst Philipps IV. von Frankreich«, in: Andrea von Hülsen-Esch/Jean-Claude Schmitt (Hg.): *Die Methodik der Bildinterpretation – Les méthodes de l'interprétation de l'image*, 2 Bde., Göttingen 2002, Bd. 1, S. 69–116, hier S. 80–88.

⁷⁴¹ Louis Boudan: *TOMBEAU de marbre a droite dans le Chœur de l'Eglise de l'Abbaye de S^t Denis. Il est de PHILIPES III. Roy de France surnommé le Hardy fils du Roy S^t Louis mort l'an 1285, um 1690–1710, aquarellierte Bleistift- und Federzeichnung*, in: Oxford, Bodleian Library,



Abb. 153 *Gisant Philipps III.*, Marmor, 1298–1307. Saint-Denis, ehem. Abteikirche



Abb. 154 Louis Boudan, *TOMBEAU [...] de PHILIPES III. Roy de France surnommé le Hardy*, aquarellierte Federzeichnung auf Papier, um 1690–1710. Oxford, Bodleian Library, MS. Gough Drawings Gaignières 2, fol. 32^r

Faltenwurf mit großer Aufmerksamkeit bedacht, denn noch an der spiegelverkehrt aus dem Druck hervorgegangenen Figur zeichnen sich unverkennbar jene Kontraste ab, die der Bildhauer zwischen der in flacher Schichtung und ornamentalen Saumschlingen endenden Mantelkaskade einerseits und den weit vorkragenden und dabei spitz umbrechenden Graten der um Rumpf und Spielbein gezogenen

MS. Gough Drawings Gaignières 2, URL: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/17fc19da-984d-414e-8475-2225eb3d041b/>, hier fol. 32^r, Seitenmaß: 475 × 320 mm. – Zu den etwa 1.900 Zeichnungen der Sammlung Gaignières in Oxford s. Elizabeth A. R. Brown: *The Oxford Collection of the Drawings of Roger de Gaignières and the Royal Tombs of Saint-Denis*, Philadelphia 1988.



Abb. 155 *Rex Chilpericus hoc tegitur lapide*, in: Jacques Du Breul, *Le Theatre des Antiquitez de Paris*, 1612, S. 302

Haarnadelfalten andererseits angelegt hat. Durch die bildnerisch anspruchsvolle Schrägansicht von oben kommt die plastische Beschaffenheit des Gisant auf eine äußerst nuancierte Weise zur Geltung, gegenüber der die kursorische, schwach modellierte Frontalansicht der Sammlung Gaignières merklich abfällt.

Für seine Neubearbeitung der *Antiquitez*-Ausgabe des Nicolas Bonfons ließ der Prior von Saint-Germain-des-Prés, Jacques Du Breul, die Holzschnitte nach Jean Rabel anno 1608 zweitverwenden. Einzig die »sepulture & effigie« des Klostergründers Childebert I. musste einer Darstellung weichen, die anstelle einer Tumba mit Liegefigur nun tatsächlich das vor Ort überkommene Flachrelief zeigt.⁷⁴² Im *Theatre des Antiquitez de Paris* von 1612 brachte Du Breul dagegen neben dem Grabmal

⁷⁴² Du Breul 1608, fol. 33^r anstelle von Corrozet 1588, fol. 14^r. – Zu Du Breul s. Antoine Le Roux de Lincy/Alexandre Bruel: »Notice historique et critique sur Dom Jacques Du Breul, prieur

Chlodwigs in Sainte-Geneviève nur noch Monumente aus Saint-Germain-des-Prés zur Anschauung. Dafür ließ er die Holzschnitte zu Chlodwig und Childebert von 1588 respektive 1608 ins Medium der Radierung übertragen, wobei die Motivgestalt präzise kopiert und lediglich im Detail naturalistischer aufgefasst wurde. Chilperich (Abb. 155)⁷⁴³ und Fredegund indes wurden neu gestochen, um sie – wie schon Childebert für die *Antiquitez et Choses plus remarquables de Paris* von 1608 – dem Erscheinungsbild der Referenzobjekte weitestmöglich anzunähern. Über knapp ein Vierteljahrhundert hinweg wurde demnach zur Wiedergabe der königlichen Grabmäler der Weg einer steten Perfektionierung nach Maßgabe des Augenscheins beschritten, dessen Ziel – eine den visuellen Befund wahrende Repräsentation – Jean du Tillet schon 1566 fernab der weiteren, nur über den Druck erreichbaren Öffentlichkeit angestrebt und im Gewand einer monarchischen Porträtgalerie antizipiert hatte.

»Au jugement de l'œil«. Nationale Altertümer im Zeichen der Empirie

Eine nachgerade archäologische, ganz dem Augenschein verpflichtete Hinwendung *ad fontes*, wie sie sich in stadt- und landesgeschichtlichen Abhandlungen der Dezennien um 1600 bemerkbar macht, vermochte weithin und selbst dort Wirkung zu entfalten, wo das Festhalten am Althergebrachten als historiographisches Grundprinzip zu gelten hat. In ihrer Fixierung auf die genealogische und institutionelle Kontinuität der Monarchie legen Werke der Hofhistorie gemeinhin ein ausgeprägtes inhaltliches wie methodisches Beharrungsvermögen an den Tag, das wesentlich auf kompilatorischer Tradierung und Fortschreibung beruht.⁷⁴⁴ Gleichwohl manifestiert sich auch hier im Gefolge einer neuartigen Quellenorientierung unübersehbar das Bemühen um Objekttreue, um die authentische Wiedergabe vor Ort erfasster Monumente.⁷⁴⁵ So ließ der königliche *Aumônier* und *Historiographe de France* Jean Le Laboureur für seine *Histoire de Charles VI* von 1663 nicht nur die zeitgenössische Chronistik, nämlich die *Chronique du Religieux de Saint-Denis* sowie die Chronik des Jean Lefèvre de Saint-Remy in bahnbrechenden Teilveröffentlichungen zu Wort

de Saint-Germain-des-Prés«, in: *Bibliothèque de l'École des chartes* 29 (1868), S. 36–72 und 479–512; Dumolin 1924, S. 232 ff.

743 *Rex Chilpericus hoc tegitur lapide*, in: Du Breul 1612, S. 302, Seitenmaß: 240 × 152 mm.

744 Zur Gattung, ihrer institutionellen Verankerung und Ämterhierarchie s. die oben in Anm. 367 genannte Literatur.

745 Zu einem vergleichbaren Fall der Jahre 1601–1615 in den Spanischen Niederlanden s. Micheline Comblen-Sonkes/Christiane Van den Bergen-Pantens: *Les Mémoires d'Antoine de Succa. Un contemporain de P.P. Rubens, dessins du XVII^e siècle*, 2 Bde., Brüssel 1977.



Abb. 156 *Icy gist le Roy Charles sixiesme tres aimé | Cy gist la Royne Ysabel de Bauiere, Espouse du Roy Charles VI. me*, in: Jean Le Laboureur, *Histoire de Charles VI. Roy de France*, 1663, Bd. 1, Frontispiz

kommen, sondern hat auch das Doppelgrabmal des Königspaares in Saint-Denis als figurliches und epigraphisches Zeugnis herangezogen (Abb. 156).⁷⁴⁶

Unter den souverän beherrschten Bedingungen perspektivischer Verkürzung erzielt die ganzseitige Darstellung unbekannter Hand, die den ersten Band des Werkes als Frontispiz begleitet, einen in der bildlichen Auseinandersetzung mit den materiellen Relikten des Mittelalters bis dahin kaum je erreichten Grad an Detailgenauigkeit. Um dem lebhaften genealogisch-heraldischen Interesse seiner Zeitgenossen zu genügen, bei denen zuallererst das Wappen als Ausweis sozialer Identität und als leitendes

⁷⁴⁶ *Icy gist le Roy Charles sixiesme tres aimé | Cy gist la Royne Ysabel de Bauiere, Espouse du Roy Charles VI. me*, in: Jean Le Laboureur: *Histoire de Charles VI. Roy de France* [...], 2 Bde., Paris: Louis Billaine, 1663, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb307827072>, Bd. 1, Frontispiz, Seitenmaß: 345 × 230 mm.

visuelles Element einer monarchisch zentrierten Erinnerungskultur Beachtung fand, hatte sich Le Laboureur in seinen *Tombeaux des Personnes Illvstres* (1642) noch auf Textabbildungen beschränkt, für die der Radierer Pierre Nolin die Wappenschilder der Grabmäler und Epitaphien im Cölestinerkonvent und weiteren Pariser Klöstern aufgegriffen und sie durch pseudo-heraldische Schildhalter, Wappenmäntel und andere Armaturmotive dem Typus des Prachtstücks anverwandelt hat.⁷⁴⁷ Im Gegensatz dazu bietet die *Histoire de Charles VI* nun eine Tafel auf, die ein konkretes Objekt mit dem Anspruch minutiöser Beobachtung und Erfassung des geschichtlich erwachsenen Zustands in seiner komplexen, auch von Beschädigungen und Substanzverlusten geprägten Gestalt monumental zur Anschauung bringt.

Darin fand ein quellenkritisch geschärfter Blick seinen bildlichen Niederschlag, der sich auch anderenorts artikulierte, ohne dabei freilich bis in die Öffentlichkeit der Druckwerke vorgedrungen zu sein. So bekundete Nicolas-Claude Fabri de Peiresc in einem Brief an Pierre Dupuy vom 31. Juli 1632 zwar seine grundsätzliche Bereitschaft, dem Jacques de Bie Objekte seiner Sammlung als Vorlage für dessen »édition des portraits au naturel de nos Roys de France« zur Verfügung zu stellen, fügte aber als Bedingung einschränkend hinzu:

[M]ais il faudroit qu'on prist la peine de les venir desseigner devant moy, aultrement il seroit fort malaisé de rien faire qui vaille à cause des advis que je puis donner au peintre pour suppléer aux manquements qui se trouvent souvent en telles pièces et pour ne rien faire sans fondement de bonne autorité et qui ne soit bien conforme aux divers usaiges selon la diversité des siècles, car je ne voudrois poinct, s'il estoit possible, que des choses si fidelles et legitimes, comme sont toutes celles que j'ay mises ensemble fussent meslées indifféremment avec celles que le dit de Bie a desjà gravées [...].⁷⁴⁸

Sammlerstolz und Sachverstand drangen hier nicht ohne Grund auf Distinktion, denn im Angesicht der 1634 erschienenen *Vrais Portraits*⁷⁴⁹ zeigte sich Fabri de Peiresc in einem Brief vom 23. Mai 1634 wiederum an Pierre Dupuy »fort scandalisé«: Der Quellenwert der »originaux légitimes« sei gänzlich zunichte gemacht durch die mangelnde Sorgfalt der Wiedergabe und die fahrlässige Verquickung mit rezenten Bilderfindungen.⁷⁵⁰ *Coram publico* wiederholte sich solcher Tadel knapp ein Jahrhundert später, als der königlich bestellte *Historiographe de France* Gabriel Daniel in

747 Jean Le Laboureur: *Les Tombeaux des Personnes Illvstres. Avec leurs Eloges, Genealogies, Armes & Devises*, Paris: Iean Le Bovc, 1642, URL: <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11021063>.

748 Zitiert nach Schopfer 1899, S. 342.

749 Bie [1634] ²1636; s. oben Anm. 431 sowie Abb. 72 und 103.

750 Wie Anm. 748.

der Ausgabe letzter Hand seiner *Histoire de France* von 1729 hart mit den »gravures d'imagination« ins Gericht gegangen ist, die sein wohl populärster Vorgänger im Amt, François Eudes de Mézeray, zur vorgeblich beweiskräftigen Illustration seiner *Histoire de France* (1643–1651) herangezogen hatte,⁷⁵¹ indem er die Kupferplatten der *Vrais Portraits* und der *France Metallique*⁷⁵² zweitverwenden ließ und dadurch den von Jacques de Bie fingierten Objektbezug »contre toutes les regles de la Critique« perpetuierte.⁷⁵³ Daniel selbst bemühte sich hingegen um den authentifizierenden Augenschein, indem er Objekte wie das Grabmonument der Brunichild (Abb. 98) in der Benediktinerabtei Saint-Martin in Autun eigens vor Ort zeichnerisch erfassen ließ.⁷⁵⁴

In derartigen Verwerfungen zwischen Jacques de Bie und Nicolas-Claude Fabri de Peiresc oder François Eudes de Mézeray und Gabriel Daniel zeichnen sich Bruchlinien der antiquarischen und historiographischen Visualisierungspraxis ab, die von einem epistemischen Kräftefeld zeugen, das der polaren Spannung zwischen Buch- und Erfahrungswissen geschuldet ist. Vermehrt musste sich die Bildüberlieferung dem Vergleich mit der Wirklichkeit historischer Überreste stellen und wurde, wie im Fall der Herrscherporträts des Jacques de Bie, ebendarum verworfen oder, wie im Fall der Grabmäler bei Jacques Du Breul, nach Maßgabe empirischer Befunde korrigiert. Vor allem aber galt es, die in materiellen Relikten gegenwärtige Vergangenheit zu weiten Teilen überhaupt erst zu erschließen, weil das druckgraphisch gespeicherte Bildwissen längst nicht mehr den veränderten, breiter gefächerten und anders ausgerichteten Interessenlagen zu genügen vermochte. So hatten im Zeichen eines neuartigen Patriotismus, der sich gegen den Renaissance-Humanismus italienischer Prägung und das kulturelle Primat der griechisch-römischen Antike wandte, die nationalen Altertümer seit der Mitte des 16. Jahrhunderts rasch an Bedeutung gewonnen – neben Institutionen, Recht und Sprache, Sitten und Gebräuchen insbesondere auch jene monumentalen Altertümer, deren Fortbestand durch die anhaltenden Kriegseinwirkungen akut gefährdet war.

Mit dem Nationalbewusstsein und den Religionskriegen sind leitende Impulse benannt, die den historiographischen Geltungsrang, den mittelalterliche Artefakte beanspruchen konnten, und die Art und Weise, in der ihre Autorität auf die Illustrationspraxis eingewirkt hat, tiefgreifend verändert haben. Abzulesen ist die Relevanz dieser Faktoren nicht zuletzt an den Phasenverschiebungen, von denen die Entwicklung der Altertumskunde beispielsweise in England bestimmt wird. Während Nicolas Bonfons die Tiefenerstreckung der Nationalgeschichte bereits 1588 entlang

751 Mézeray 1643–1651; s. oben Anm. 460 und 463.

752 Bie 1636; s. oben Anm. 450 und Abb. 78.

753 Wie oben Anm. 463.

754 Wie oben Anm. 523.

der königlichen Genealogie und ihrer sepulkralen Markierungen ausgelotet und Claude Chastillon wenig später die Spuren eines indigenen Altertums in Architekturgeden und Ruinenlandschaften festgehalten hat, treten vergleichbare Phänomene in der englischen Geschichtskultur merklich verzögert zutage. So blieb die 1586 erstveröffentlichte historisch-topographische Landesbeschreibung *Britannia* des entschieden patriotisch gesinnten Polyhistor William Camden trotz des immensen Erfolgs, dem sie mehrere, stets erweiterte Neuausgaben binnen eines halben Jahrhunderts verdankt, nur verhalten illustriert, denn zu den vermehrt aufgenommenen Umrisswiedergaben von Inschriften und Münzen traten mit der Wende zum 17. Jahrhundert lediglich in wachsender Anzahl Karten hinzu.⁷⁵⁵ Ein Pionierwerk des genealogisch und institutionengeschichtlich motivierten Interesses an Grabmälern wie John Weevers *Ancient funerall Monvments* erschien 1631 zwar als umfassende Bestandsaufnahme der Inschriften, jedoch nur mit wenigen, ganz auf die schematische Umrisszeichnung reduzierten Holzschnitten.⁷⁵⁶ Weder die topographische Wissbegier Camdens noch das prosopographische Erkenntnisinteresse Weevers vermochte demnach den Bau- und Bildwerken der Vergangenheit zu gesteigerter ikonischer Präsenz zu verhelfen.

Namentlich der durchgreifenden motivischen, stilistischen und begrifflichen Konzeptualisierung nationaler Altertümer, wie sie Claude Chastillon für die *Topographie françoise* betrieben hat, steht auf englischer Seite nichts auch nur annähernd Vergleichbares gegenüber. Eine gezielt den Spuren des monumentalen Mittelalters folgende Dokumentationsarbeit setzte dort überhaupt erst nach der Mitte des 17. Jahrhunderts mit den von Wenceslaus Hollar illustrierten Werken William

755 William Camden: *Britannia sive florentissimorum regnorum, Angliæ, Scotiæ, Hiberniæ, et insularum adiacentium ex intima antiquitate Chorographica descriptio*, London: Radulph Newbery, 1586; ders.: *Britain, or A chorographically description of the most flourishing Kingdomes, England, Scotland, and Ireland, and the Islands adjoining, out of the depth of Antiquitie: Beautified VVith Mappes Of The severall Shires of England*, London: Andrew Crooke [auch: Andrew Heb], 1637. – Thomas D. Kendrick: *British Antiquity*, London 1950, S. 134–167; Fred J. Levy: »The Making of Camden's *Britannia*«, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 26 (1964), S. 70–97; Hugh Trevor-Roper: *Queen Elizabeth's First Historian: William Camden and the Beginnings of English »Civil History«*, London 1971; Piggott 1976, S. 33–54; Stan A. Mendyk: »*Speculum Britanniae*«. *Regional Study, Antiquarianism, and Science in Britain to 1700*, Toronto 1989; Christiane Kunst: *Römische Tradition und englische Politik. Studien zur Geschichte der Britannienrezeption zwischen William Camden und John Speed*, Hildesheim/Zürich u. a. 1994; Parry 1995, S. 22–48; Wyman H. Herendeen: *William Camden*, Woodbridge 2007; Anne M. Myers: *Literature and Architecture in Early Modern England*, Baltimore 2013, S. 23–49; John Cramsie: *British Travellers and the Encounter with Britain, 1450–1700*, Woodbridge 2015.

756 John Weever: *Ancient funerall Monvments within the united Monarchie of Great Britaine, Ireland, and the Islands adiacent, with the dissolved Monasteries therein contained: their Founders, and what eminent Persons have bene in the same interred. As also the Death and burriall of certaine of the Bloud Royall; the Nobilitie and Gentry of these Kingdomes entombed in forraigne Nations*, London: Thomas Harper, Laurence Sadler, 1631. – Parry 1995, S. 190–216.

Dugdales ein und hat sich zunächst die angestammten Modi klassisch disziplinierter Architekturprospekte und Bauaufnahmen zu eigen gemacht.⁷⁵⁷ Offenbar entfaltete der reformatorische Bildersturm, der in den Jahren 1536–1541 mit der Unterdrückung der Ordensgemeinschaften und der Auflösung ihrer Niederlassungen durch Heinrich VIII. anhub, längst nicht eine derart durchschlagende Wirkung wie die wechselseitige Verschränkung und Potenzierung von Religionskrieg und Bildersturm in Frankreich.⁷⁵⁸ Erst die Bürgerkriegsdekade der vierziger Jahre des 17. Jahrhunderts ließ in England die Bestandsgefährdung allenthalben greifbar werden⁷⁵⁹ und verhalf einer antiquarischen Bewegung auf breiter Front zum Durchbruch.⁷⁶⁰ Die Erfassung der (garten-)architektonischen Gestalt des Landes sollte nach ihren Anfängen bei Dugdale erst 1707 mit der *Britannia Illustrata* von Johannes Kip und Leonard Knyff ein bildkünstlerisches Qualitätsniveau erreichen,⁷⁶¹ das den *Plus excellents Bastiments de France* des Androuet du Cerceau oder dem *Petit* und *Grand Marot* ebenbürtig war.⁷⁶² Und die Ruinen des von reformatorischen Liquidationen gezeichneten und von Bürgerkriegen verheerten Landes erlebten erst in den druckgraphischen Serien von Samuel und Nathaniel Buck⁷⁶³ ihre umfassende

757 Siehe oben Anm. 684–685 mit Abb. 141.

758 Aus katholisch-ligistischer Perspektive reflektiert diesen Zusammenhang auch im Medium der Buchmalerei die *Carmen de tristibus Galliae* (Lyon, Bibliothèque Municipale, ms. 156) aus dem Jahr 1577; s. dazu Sara Petrella: »Les Guerres de religion en images: le *De tristibus Galliae* et Jean Perrissin«, in: Frédéric Elsig (Hg.): *Peindre à Lyon au XVI^e siècle*, Milano 2014, S. 119–146; vgl. zur gleichzeitig erschienenen Druckgraphik Philip Benedict: *Graphic History. The »Wars, Massacres and Troubles« of Tortorel and Perrissin*, Genève 2007; grundlegend zum historischen Zusammenhang Olivier Christin: *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris 1991.

759 Norbert Schnitzler: *Ikonomasmus – Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*, München 1996, S. 149–162; Julie Spraggon: *Puritan Iconoclasm during the English Civil War*, Woodbridge 2003; Tabitha Barber/Stacy Boldrick (Hg.): *Art Under Attack. Histories of British Iconoclasm*, London 2013.

760 Speziell zum Wechselverhältnis von Reformation und Geschichtskultur s. David Gaimster/Roberta Gilchrist (Hg.): *The Archaeology of Reformation 1480–1580*, Leeds 2003; Daniel Woolf: *The Social Circulation of the Past. English Historical Culture 1500–1730*, Oxford/New York 2003; Phillip Lindley: *Tomb Destruction and Scholarship. Medieval Monuments in Early Modern England*, Donington 2007; zum weiteren Horizont des (englischen) Antiquarianismus im Überblick s. die oben in Anm. 263 und 755 genannte Literatur sowie Johannes Dobai: *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, 4 Bde., Bern 1974–1984, Bd. 1, S. 795–845, und Bd. 2, S. 1231–1284.

761 Johannes Kip/Leonard Knyff: *Britannia Illustrata or Views of several of the Queen's Palaces as also of the principal Seats of the Nobility and Gentry of Great Britain curiously engraven on LXXX. Copper Plates*, London: David Mortier, 1707.

762 Siehe oben Anm. 645 und 669.

763 Die 1726–1742 in siebzehn Serien publizierten *Antiquities* von England und Wales (*Perspective Views of the Ruins of y^e most noted Abbeys & Castles*) umfassen 428 Blätter in Mischtechnik

visuelle Erschließung – knapp ein Jahrhundert nachdem die *Topographie française* des Claude Chastillon posthum den Weg in die Öffentlichkeit gefunden hatte.

In Frankreich waren Geschichtsschreiber und Antiquare hingegen schon durch die politisch-gesellschaftlichen und kulturellen Umbrüche der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in die Rolle des Kundschafters gezwungen worden, der das auch ikonisch defizitäre Buchwissen durch neues, aus der Erfahrung vor Ort gewonnenes Wissen über die nationalen Altertümer revidieren und erweitern musste. Als zentrale epistemische Praktik kehrt daher in Bildern wie in Texten das Beobachten leitmotivisch wieder. Hatte Androuet du Cerceau 1576 in der Widmung des ersten Bandes seiner *Plus excellents Bastiments de France* an Katharina von Medici noch auf die »pauures François« abgehoben, deren Augen »ne se presente maintenant autre chose que desolations, ruines & saccagemens«,⁷⁶⁴ kehrte er drei Jahre später im zweiten Band an gleicher Stelle die Bürde der eigenen, auf die Dokumentation der großartigsten Bauten gerichteten Augenzeugenschaft hervor: »[I]l est besoin se transporter sur les lieux pour en prendre les plans & desseins avec leurs mesures ce qui ne se peut faire qu'avec vn long temps, mesmes en mon endroit: d'autant que la vieillesse ne me permet faire telle diligence que ieusse fait autrefois.«⁷⁶⁵ Dieses Bemühen um detaillierte Kenntnis der Objekte aus erster Hand findet sich bei Androuet du Cerceau auch bildmotivisch entfaltet. Während Étienne Du Pérac (Abb. 144) oder Élie Vinet (Abb. 145) ihre Ruinenlandschaften mit Staffagefiguren bevölkert haben, welche die Zeitgenossen bei alltäglichen Verrichtungen oder der passiven Betrachtung der Monumente vor Augen führen, nimmt – wie zur selben Zeit in den römischen Serien des Hieronymus Cock – auch in den Ruinencapriccios der *Dvodecim fragmenta structurae veteris*, die Androuet du Cerceau 1550 nach den Zeichnungen des flämischen Malers Léonard Thiry radiert hat, die aktive zeichnerische Erfassung von Bau- und Bildwerken vielerorts Gestalt an (Abb. 157).⁷⁶⁶

(Kupferstich und Radierung), die 1728–1753 vorgelegte Serie der Stadtansichten 83 großformatige Blätter. Erneut abgedruckt und unter dem Titel *Buck's Antiquities* zusammengefasst wurden die Platten 1774 auf Betreiben des Verlegers Robert Sayer; Samuel und Nathaniel Buck: *Buck's Antiquities; or, Venerable Remains of above Four Hundred Castles, Monasteries, Palaces, &c. &c. in England and Wales. With near One Hundred Views of Cities and chief Towns*, 3 Bde., London: Robert Sayer, 1774. – Ralph Hyde: *A Prospect of Britain. The Town Panoramas of Samuel and Nathaniel Buck*, London 1994; Andrew Kennedy: »Antiquity and Improvement in the National Landscape: the Bucks' Views of Antiquities 1726–1742«, in: *Art History* 25 (2002), S. 488–499.

764 Wie oben Anm. 656.

765 Androuet du Cerceau 1579, fol. 3^r [recte: 2^r].

766 Jacques Androuet du Cerceau nach Léonard Thiry: *Ruinencapriccio*, in: Jacques Androuet du Cerceau: *[D]vodecim fragmenta structurae veteris comme[n]data monvmentis a Leonardo Theodorico homine artis perspectivæ peritissimo [...]*, Avrelia: [Jacques Androuet du Cerceau], [zuerst 1550]



Abb. 157 Jacques Androuet du Cerceau nach Léonard Thiry, *Ruinencapriccio*, in: Jacques Androuet du Cerceau, *[D]vodecim fragmenta structurae veteris*, 1550

Den maßgeblichen Zugang zum Aussagegehalt von Geschichtszeugnissen eröffnen nun vermehrt Autopsie und Empirie. So hat Jean du Tillet den Weg in Bibliotheken und Archive eingeschlagen, um dort nicht nur institutionen- und rechtsgeschichtliche Quellen aufzuspüren, sondern offenbar auch, um Vorlagen für die Herrscherbildnisse seines *Recueil des Roys de France* (1566/1580) ausfindig zu machen.⁷⁶⁷ Und André Du Chesne beruft sich 1609 bei der Erkundung der *Antiquitez [...] des Villes, Chasteaux et Places plus remarquables de toute la France* nachdrücklich auf das Urteil des Augenscheins, wenn er den überkommenen Kernbau der Burganlage von Loches, einen Rechteckdonjon des frühen 11. Jahrhunderts, als »tres-ancienne au jugement de

1565, URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.412965>, unnummerierte Taf., Plattenmaß: 165 × 106 mm. – Zu Cock s. oben Anm. 699 und 701.

⁷⁶⁷ Siehe oben Anm. 715.

l'œil« bestimmt.⁷⁶⁸ Dieses in den Dezennien um 1600 ebenso markant wie bahnbrechend hervortretende Profil einer Geschichtsforschung, die den unmittelbaren Kontakt zu ihren Quellen sucht und sich dabei Textzeugnissen ebenso selbstverständlich zuwendet wie Artefakten jedweder Art oder den vielförmigen Überlieferungswegen von Sprache, Recht, Sitten und Gebräuchen, ist im ausgehenden 17. Jahrhundert zu einem fundamentalen Bestandteil des historiographischen Selbstverständnisses geworden und hat – wovon die über die Maßen erfolgreichen *Entretiens sur les Sciences* (1683) des Bernard Lamy beredtes Zeugnis ablegen – seinen festen systematischen Ort in der Methodik und Methodologie der Wissenschaften gefunden:

Disons aussi un mot de l'Histoire pour avoir une juste idée d'un sçavant Historien [...]. En premier lieu un habile Historien ne copie pas ce qu'un ou deux Auteurs ont dit, les cousant ensemble, quoiqu'ils se contredisent. Il foüille dans toutes les Archives. Il n'y a point de Titres, de Cartulaires qu'il ne lise, avec une critique exacte de ce qui peut être authentique, ou qui ne l'est pas. Il fait attention à tout. Aucune circonstance qui lui puisse donner des lumieres sur le fait qu'il examine, ne lui échape. Un vieux reste de bâtiment, des Tombeaux à demi ruinez, des Epitaphes, des inscriptions, des médailles lui servent à déterrer la verité. Les mœurs, les manières, les habillemens, les armes, la langue du temps dont il s'agit, sont des caracteres avec lesquels il sçait distinguer le vrai d'avec le faux.⁷⁶⁹

768 Du Chesne 1609[b], S. 597.

769 Bernard Lamy: *Entretiens sur les Sciences, dans lesquels On apprend comme l'on se doit servir des Sciences, pour se faire l'esprit juste, & le cœur droit. Avec la methode d'étudier. Seconde edition, Augmentée d'un tiers* [zuerst 1683], Lyon: Jean Certe, 1694, S. 385. – François Girbal: *Bernard Lamy (1640–1715). Étude biographique et bibliographique*, Paris 1964; die zahlreichen Ausgaben der *Entretiens* in chronologischer Folge hier S. 125 f.

4 Zwischen Buch- und Erfahrungswissen: Die Vielgestalt eines maurinischen Mittelalters um 1700

Selten tritt ein Fragment derart monumental in Erscheinung. Allein die erste, in den Jahren 1729–1733 veröffentlichte Abteilung des betreffenden Werkes schlägt mit fünf Folio-Bänden, mehr als 2.000 Druckseiten, 306 Kupfertafeln und Aberhundert dargelegter Artefakte zu Buche, die in solcher Fülle leicht vergessen machen, dass damit nur ein Bruchteil dessen vorliegt, was der polyhistorisch bewanderte Benediktinermönch Bernard de Montfaucon⁷⁷⁰ aus der königlichen Abtei Saint-Germain-des-Prés den Lesern und Käufern anfänglich in Aussicht gestellt hatte.⁷⁷¹ Für die übrigen, nicht in den Druck gelangten Abteilungen waren neun weitere Bände vorgesehen, auch Supplemente wurden in Betracht gezogen. Während die erste Abteilung den »Monumens des Rois de France« – den Insignien und der Gewandung, dem Zeremoniell, den Bildnissen, Siegeln und Münzen der Herrschafts- und Funktionselite des Reiches – gewidmet ist, sollte die zweite die »Monumens de l’Eglise« umfassen – namentlich die innere und äußere Gestalt des Kirchenbaus

770 Zu Montfaucon und seinem Œuvre siehe u. a. Emmanuel de Broglie: *Bernard de Montfaucon et les bernardins 1715–1750*, 2 Bde., Paris 1891; Henri Leclercq: s. v. »Montfaucon (Dom Bernard de)«, in: Fernand Cabrol/ders. (Hg.): *Dictionnaire d’archéologie chrétienne et de liturgie*, Bd. XI/2, Paris 1934, col. 2608–2672; Leclercq 1934, col. 2739–2748; Daniel-Odon Hurel/Raymond Rogé (Hg.): *Dom Bernard de Montfaucon*, 2 Bde., Carcassonne/Caudebec-en-Caux 1998; Zwink 2006, S. 125–193; Krings 2021; Giauffer 2021; speziell zu den hier in Rede stehenden *Monumens de la Monarchie française* s. unten Anm. 774.

771 Das Konzept des geplanten Gesamtwerks hat Montfaucon verschiedentlich dargelegt, zunächst und inhaltlich am ausführlichsten 1719 in der »Préface« zum ersten Band der *Antiquité expliquée, et représentée en Figures*, sodann – und dabei genauer auf die Publikations- und Subskriptionsmodalitäten eingehend – 1725 in einem ersten *Prospectus* (auf den 1727 ein *Plan pour les souscriptions* folgte) und zuletzt in aller nun gebotenen Kürze im Vorwort zu den *Monumens* selbst; Montfaucon 1719–1724, Bd. 1, S. XV–XVIII; Bernard de Montfaucon: *Plan d’un ouvrage qui aura pour titre: Les Monumens de la Monarchie française* [zuerst 1725], wiederabgedruckt in: Philippe Tamizey de Larroque: *Bénédictins méridionaux. Dom B. de Montfaucon, Dom J. Vaissete, Dom J. Pacotte. Documents inédits de la collection Wilhelm*, Bordeaux 1896, S. 62–68; Montfaucon 1729–1733, Bd. 1, S. V.

nebst seiner Ausstattung wie dem liturgischen Gerät und der Gewandung, den Heiligendarstellungen oder den Zeugnissen des Reliquienkultes. In der dritten Abteilung sollten die »usages de la vie«, die Sitten und Gebräuche des Alltagslebens in ihren sachkulturellen Erscheinungsformen vom Kostüm über Einrichtungs- und Gebrauchsgegenstände bis hin zu kunstgewerblichen Erzeugnissen und der Münzprägung behandelt werden. Nach der »vie civile« wäre sodann in der vierten Abteilung durch Waffen, Rüstungen und das Kriegsgerät des Heeres wie der Marine »la guerre« zur Anschauung gekommen. Die fünfte Abteilung hätte schließlich mit Grabmälern und mit Bildzeugnissen von Bestattungsriten die Spuren der Sepulkralkultur vor Augen geführt.

Dieser erhebliche und wirtschaftlich durchaus riskante Aufwand⁷⁷² galt in den Grenzen des französischen Königreiches »tous les siècles depuis le cinquième jusqu'au quinzième«⁷⁷³ und war als Fortsetzung eines Werkes gedacht, mit dem der Gelehrtenruhm Montfaucons seinen europaweiten Höhepunkt erreicht hatte. Während aber die fünf Doppelbände der *Antiquité expliquée* von 1719 umgehend in den Rang eines Bestsellers aufgestiegen sind, ihre Erstauflage von immerhin 1.800 Exemplaren binnen zweier Monate ausverkauft war, sie daher schon 1722 in zweiter Auflage nachgedruckt und 1724 außerdem um fünf Supplementbände erweitert werden konnten, blieb den *Monumens de la Monarchie française* ein vergleichbarer Erfolg versagt.⁷⁷⁴

772 Die maßgeblichen Darstellungen unter Gesichtspunkten des Buchwesens sind Henri-Jean Martin: »Les Bénédictins, leurs libraires et le pouvoir. Notes sur le financement de la recherche au temps de Mabillon et de Montfaucon«, in: *Mémorial du XIV^e centenaire de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés. Recueil de travaux sur le monastère et la congrégation de Saint-Maur* [= *Revue d'histoire de l'Église de France* 43 (1957)], S. 273–287; Pierre Gasnault: »Traité des Mauristes avec leurs libraires et leurs graveurs«, in: Gasnault 1999, S. 57–108; Cecilia Hurley: »The Vagaries of Art-Book Publishing. Bernard de Montfaucon (1660–1741) and his Subscription Enterprises«, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch* 7 (2000), S. 84–95.

773 Montfaucon 1719–1724, Bd. 1, S. XVf.

774 Am eingehendsten behandelt wurden die *Monumens* und ihr Kontext von Haskell 1993, bes. S. 131–144 und 159–162, und Bickendorf 1998, S. 123–178; s. außerdem Leclercq 1934, col. 2739–2748; Bickendorf 2002; Cecilia Hurley: »Demonumentalizing the Past. Antiquarian approaches to the Middle Ages during the Eighteenth Century«, in: Carqué/Mondini 2006, S. 323–377, hier S. 348–377; dies.: »L'héritage d'un best-seller. Bernard de Montfaucon de *L'Antiquité expliquée* aux *Monumens de la monarchie française*«, in: Krings 2021, Bd. 2, S. 581–599; Braesel 2009, S. 138–154; Pastan 2009; Découltot/Bickendorf 2010, Kat.-Nr. 16 (Gabriele Bickendorf); Elena Vaiani: »*L'Antiquité expliquée* e i *Monumens de la monarchie française* di Bernard de Montfaucon«, in: Maria Monica Donato/Massimo Ferretti (Hg.): »*Conosco un ottimo storico dell'arte ...*«. *Per Enrico Castelnuovo*, Pisa 2012, S. 337–346; Giauffer 2021, S. 102–190 und 261–285; grundlegend zur Illustration der *Monumens* s. André Rostand: »La documentation iconographique des *Monumens de la Monarchie Française* de Bernard de Montfaucon«, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art française* (1932), S. 104–149; ferner François Fossier: »Les mauristes et leurs illustrateurs«, in: Bercé/Contamine 1994, S. 209–223; Weissert 1999, S. 23–30.

Auf mäßige Resonanz stieß die erste Abteilung, die lediglich in Gestalt jenes Wiederabdrucks sämtlicher Kupferplatten erneut den Weg in die Öffentlichkeit fand, den der Verleger Pieter de Hondt 1745 mit knappen französischen respektive niederländischen Tafelkommentaren in Den Haag auf den Markt gebracht hatte und der 1750 auch in englischer Sprache aufgelegt wurde.⁷⁷⁵ Gar nicht erst über das Stadium der Konzeption und Materialsammlung hinausgelangt sind indes die Abteilungen zwei bis fünf des angekündigten Werkes.

Wie oben im Blick auf die Entwicklungslinien einer Geschichtsschreibung deutlich wurde, die den Bau- und Bildwerken der Vergangenheit mit wachsender Aufmerksamkeit begegnete und ihnen im Medium der Buchillustration zu vermehrter Sichtbarkeit verhalf, setzte eine intensivere Rezeption in Frankreich mit beträchtlicher Verzögerung ein.⁷⁷⁶ Erst ein Jahrhundert später, in der *France historique et monumentale* (1836–1843) von Abel Hugo, kommt Montfaucon als führende mediävistische Autorität wie als beherrschende Referenz des Abbildungsapparates zur Geltung, werden ausgewählte Objektrepräsentationen seiner *Monumens* (Abb. 95) vereinfachend kopiert und zu neuen Komposittafeln (Abb. 96) zusammengestellt. Dieser Typus des visuellen Arrangements ist jedoch nicht das einzige Merkmal, das die *France historique et monumentale* über den Abstand von einhundert Jahren hinweg mit ihrer Hauptquelle teilt. Auch das Verfahren der sekundären Aneignung von Artefakten durch die Kompilation der Bildüberlieferung entspricht ziemlich direkt und weitgehend dem, was schon Montfaucon selbst unternommen hatte, um die Überreste der Vergangenheit ikonisch zu vergegenwärtigen.

Von jeher werden Geschichtsforschung und Editionstätigkeit der Mauriner aufs engste mit den epistemischen Praktiken der direkten Quellenerschließung vor Ort, der empirisch fundierten Quellenkritik und der um Authentizität bemühten Wiedergabe originaler Text- und Bildzeugnisse in Verbindung gebracht,⁷⁷⁷ von jeher

775 Bernard de Montfaucon: *Thresor des Antiquitez de la Couronne de France representées en figures d'après leurs originaux [...]. Collection très importante de plus de Trois Cent Planches, & de très grande Uutilité pour l'Intelligence parfaite de L'Histoire de France [...]*, 2 Bde., La Haye: Pierre de Hondt, 1745; ders.: *Gedenkstukken van de Fransche Monarchie, verbeeld in meer dan drie honderd Konstplaatzen, Zeer naaukeurig in't Koper gebragt na de Origineele Overblyfselen [...]*, 2 Bde., 's-Gravenhage: Pieter de Hondt, 1745; ders.: *A Collection of Regal and Ecclesiastical Antiquities of France, in upwards of Three Hundred large Folio Copper Plates [...]. First collected and publish'd in FRANCE, By that learned Antiquary BERNARD de MONTFAUCON, and Now printed with an Historical EXPLANATION of the several PLATES in English*, 2 Bde., London: W. Innys, J. and P. Knapton, R. Manby, H. S. Cox, 1750.

776 Zu der in den antiquarischen Gelehrtenzirkeln Englands bereits im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert greifbaren Rezeption s. Hurley 2006, S. 367–376; zur partiellen Nutzung durch Séroux d'Agincourt und Millin s. unten Kap. 5, zum forcierten Gebrauch etwa bei Abel Hugo s. oben in Kap. 2 den Abschnitt »Überlieferungswege und Bildwanderungen« mit Anm. 517.

777 Siehe dazu im Überblick die oben in Anm. 371 aufgeführte Literatur.

beruht daher der epochale wissenschaftsgeschichtliche Ruf ihres quellenorientierten Gelehrtentums wesentlich auf den Pionierwerken Jean Mabillons zur Diplomatik und ihren Zweigen (Abb. 124)⁷⁷⁸ sowie auf den nicht weniger bahnbrechenden Arbeiten Montfaucons zur Paläographie und Kodikologie.⁷⁷⁹ Und doch vermochte sich gegenüber diesem aus der unmittelbaren Anschauung gewonnenen Wissen vielfach noch das tradierte Buchwissen zu behaupten. Ökonomische und organisatorische Gründe wie freilich auch die weithin unangefochtene (Bild-)Autorität der Vorläufer hatten zur Folge, dass die *Monumens* mit ihrem inhaltlichen Profil zwar spektakuläres Neuland betraten, die »plus de dix siècles de barbarie«⁷⁸⁰ – die »Antiquité Française«⁷⁸¹ aber noch überwiegend mit Hilfe von Bildmaterial erschlossen wurden, das bereits anderweitig vorlag. Verglichen mit den exemplarischen Fällen des vorausgegangenen Kapitels ist das Bildwissen vom Mittelalter hier auf grundverschiedene Weise zustande gekommen und besitzt einen abweichenden Status.

778 Mabillon 1681/1704; dieses zentrale maurinische Arbeitsfeld auch bei Tassin/Toussaint 1750–1765. – Zu Mabillon s. beispielsweise Emmanuel de Broglie: *Mabillon et la Société de l'abbaye de Saint-Germain des Prés à la fin du XVII^e siècle (1664–1707)*, 2 Bde., Paris 1888; Henri Leclercq: s.v. »Mabillon«, in: Fernand Cabrol/ders. (Hg.): *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Bd. X/1, Paris 1931, col. 427–724; Bruno Neveu: »Mabillon et l'historiographie gallicane vers 1700. Érudition ecclésiastique et recherche historique au XVII^e siècle«, in: Hammer/Voss 1976, S. 27–81; Bickendorf 1998, S. 123–178; Klamt 1999; Zwink 2006, S. 101–124; Braesel 2009, S. 92–114; Paul Bertrand: »Du *De re diplomatica* au *Nouveau traité de diplomatique*: réception des textes fondamentaux d'une discipline«, in: Jean Leclant/André Vauchez u. a. (Hg.): *Dom Jean Mabillon figure majeure de l'Europe des lettres*, Paris 2010, S. 605–619; Mette B. Bruun: »Jean Mabillon's Middle Ages: On Medievalism, Textual Criticism, and Monastic Ideals«, in: Montoya/van Romburgh 2010, S. 427–444; Ingo Herklotz: »Wie Jean Mabillon dem römischen Index entging. Reliquienkult und christliche Archäologie um 1700«, in: *Römische Quartalschrift für Christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 106 (2011), S. 193–228; Maciej Dorna: *Mabillon und andere. Die Anfänge der Diplomatik*, Wiesbaden 2019; Giauffer 2021, S. 53–63.

779 Vgl. insbesondere Bernard de Montfaucon: *Palæographia Græca, sive de ortu et progressu litterarum græcarum, et De variis omnium sæculorum Scriptionis Græcæ generibus: itemque de Abbreviationibus & de Notis variarum Artium ac Disciplinarum. Additis Figuris & Schematibus ad fidem manuscriptorum Codicum*, Paris: Louis Guérin, Jean Boudot, Charles Robustel, 1708. – Dazu vor allem Klamt 1999; Antonio Bravo García/Immaculada Pérez Martín (Hg.): *The Legacy of Bernard de Montfaucon: Three Hundred Years of Studies on Greek Handwriting*, 2 Bde., Turnhout 2010; Brigitte Mondrain: »Bernard de Montfaucon et l'étude des manuscrits grecs«, in: *Scriptorium* 66 (2012), S. 281–316; zum weiteren Kontext auch Simona Moretti: »La miniatura medievale nel Seicento e nel Settecento. Fra erudizione, filologia e storia dell'arte«, in: *Rivista di storia della miniatura* 12 (2008), S. 137–148; Ingo Herklotz: »Late antique manuscripts in early modern study: critics, antiquaries and the history of art«, in: Amanda Claridge/ders. (Hg.): *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo, Series A, Part VI: Classical Manuscript Illustrations*, London/Turnhout 2012, S. 51–89.

780 Montfaucon [1725] 1896, S. 62.

781 Montfaucon 1729–1733, Bd. 1, S. 51.

Claude Chastillon und Jean du Tillet, Nicolas Bonfons oder Jacques Du Breul zeichnen sich gleichermaßen durch ihre Vorreiterrolle bei der Erfassung der Monumente *in situ* aus und haben die materiellen Spuren der mittelalterlichen Vergangenheit auf je verschiedene und stets individuelle Weise bildlich konzeptualisiert. Montfaucon hingegen war es zuvörderst um die systematische Zusammenstellung und Nutzbarmachung vorgängiger Bilddokumente zu tun. Weder hatte er, wie Claude Chastillon, die Deutung der Epoche mit bildnerischen Mitteln im Sinn, noch ging es ihm, wie Jean du Tillet, um die visuelle Transformation der Monumente in die Bildnisse einer Herrscherreihe, die durch ihren unverkennbaren Objektbezug historisch authentifiziert werden sollte. Auch der nüchterne Blick, der sich bei Nicolas Bonfons und Jacques Du Breul ästhetisch vorbehaltlos auf die Gestalteigenschaften und Formqualitäten seines Gegenstandes eingelassen hat, gibt sich in den *Monumens* nicht als leitender Gesichtspunkt der Visualisierung zu erkennen. Anderslautenden Ankündigungen zum Trotz handelt es sich in deren Fall nicht um das Ergebnis primärer, eigens für die Veröffentlichung betriebener ›Feldforschung‹ – wie sie gewissermaßen dem Wortsinn nach der Artillerieingenieur Chastillon durchgeführt hat –,⁷⁸² sondern um das Resultat einer thematisch klassifizierenden Archivierung von Objektrepräsentationen, die in unterschiedlichsten Kontexten entstanden sind und eine dementsprechend heterogene formale Prägung aufweisen.

Sedimentationsprozesse des mediävistischen Bildwissens

Bei der Anlage seines gedruckten Bildarchivs zu den materiellen Relikten des Mittelalters brachte Montfaucon die in der *Antiquité expliquée* erprobte Systematik der Stoffgliederung erneut ins Spiel, denn »c'est comme une suite de l'Antiquité expliquée, que je viens de donner au Public. Les deux Ouvrages sont de même nature, et l'un commence où l'autre a fini. Le premier a cet avantage, qu'il nous represente des images des tems les plus florissans de la Grece et de Rome; au lieu que le second nous montre d'abord celles de plus de dix siecles de barbarie.«⁷⁸³ Der gleichartige Aufbau beider Werke und ihr komplementärer Zuschnitt waren jedoch nicht bloßer Praktikabilität geschuldet, sondern in den Augen Montfaucons auch historisch geboten, da zwischen griechisch-römischer Antike und nationalem Altertum kulturelle

782 Dies stellt Montfaucon in der ersten Ankündigung von 1719 noch in Aussicht; Montfaucon 1719–1724, Bd. 1, S. XVIII.

783 Montfaucon [1725] 1896, S. 62; ähnlich bereits Montfaucon 1719–1724, Bd. 1, S. XV: »Quoique tous les siecles depuis le cinquième jusqu'au quinzième aient été plongez dans la barbarie, on ne laissera pas de tirer beaucoup d'utilité d'un ouvrage qui regardera ces tems là, fait sur ce même plan.«

Zusammenhänge namhaft gemacht werden konnten: »Le premier Ouvrage sert à expliquer bien des choses qui se trouvent dans le second. Nous y apprenons d'où nos Rois avoient emprunté la forme du manteau roial, du sceptre, du *nimbus*, ou du cercle lumineux qui ornoit la tête de leurs images. On y trouvera tant d'autres rapports, que bien des gens en seront surpris, et conviendront que l'Ouvrage de l'Antiquité expliquée doit marcher devant celui-ci.«⁷⁸⁴ Etwaigen Vorbehalten oder Einwänden ästhetischer Natur begegnete Montfaucon daher auch mit dem Hinweis auf die patriotische Bedeutung des in den *Monumens* unterbreiteten Stoffes: »Mais outre que le goût et le genie de tems si grossiers sont un spectacle assez divertissant, l'interêt de la Nation compense ici le plaisir que pourroient faire des monumens d'une plus grande elegance.«⁷⁸⁵ Unverkennbar aktualisierte Montfaucon dieserart eine Argumentationsfigur, die schon nach der Mitte des 16. Jahrhunderts die »Antiquitez Gauloises et Françoises« ungeachtet ihres ästhetisch zweifelhaften Rufs in den unverstellt historischen Blick zu nehmen half.

Vom Bauplan der *Antiquité expliquée* abgewichen ist Montfaucon indes bei der ersten Abteilung, denn in den *Monumens* wird sie anstelle der antiken Religion, ihren Göttern und Kulturen nicht von der eigentlich korrespondierenden Theologie des Mittelalters, sondern vom Königtum bestritten, das als übergeordnete Institution des Reiches den »Monumens de l'Eglise« der zweiten Abteilung getreu einem gallikanischen Kirchenverständnis⁷⁸⁶ vorausgeht. Verändert wurde schließlich auch das ursprüngliche Konzept einer radikal auf die materiellen Spuren der Vergangenheit beschränkten Darstellung: »Selon le premier plan ces Monumens devoient être détachés & comme isolez. On auroit passé de l'un à l'autre en sautant de grands vuides qui se trouvent entre eux. On y auroit vû des Rois, des Princes, des Officiers de la Couronne, des actions, des combats, sans y voir la suite de l'histoire.«⁷⁸⁷ Stattdessen wurde die lückenhafte Artefaktüberlieferung, wurden die Kupfertafeln und die Tafelkommentare des Fließtextes in den Zusammenhang einer chronologisch sich entfaltenden Geschichtserzählung eingebettet.

Verschränkt ist diese kontinuierliche Narration mit einer stofflichen Systematik, die von der schon in der Antike begründeten und sodann humanistisch erneuerten Tradition polyhistorisch ausgerichteter Geschichtsschreibung herrührt.⁷⁸⁸ Namentlich mit den *Antiquitates rerum humanarum et divinarum* des Marcus Terentius Varro und dem Blick Ciceros auf die *mores et instituta* hatte sich der Historiographie ein weitläufiger zivilisationsgeschichtlicher Horizont der Materialerschließung und

784 Montfaucon [1725] 1896, S. 63.

785 Ebd., S. 62.

786 Ebd., S. 63f.

787 Montfaucon 1729–1733, Bd. 1, S. I.

788 Umfassend dazu Herklotz 1999, S. 187–260.

Darstellung eröffnet, den sie seit der frühneuzeitlichen Begriffsprägung durch Flavio Biondo nach den Sachgruppen der *antiquitates publicae, privatae, sacrae* und *militares* zu bewältigen suchte. Noch die monumentalen altertumskundlichen Thesauri der Altphilologen Johannes Georgius Graevius und Jacobus Gronovius zeigen sich dieser Wissensordnung verpflichtet, wenn sie um 1700 das antiquarisch-archäologische Schrifttum der letzten zweihundert Jahre im selektiven Nachdruck versammeln und thematisch gegliedert verfügbar machen.⁷⁸⁹ Ebendieses enzyklopädische Thesaurus-Konzept aber hat sich Montfaucon zu eigen gemacht und es von den Texten auf die Bilder übertragen – zunächst in der *Antiquité expliquée*,⁷⁹⁰ wenig später auch in den *Monumens de la Monarchie française*.⁷⁹¹

Bereits die auf den Komposittafeln der *Antiquité* zusammengestellten Objektrepräsentationen wiederholen größtenteils anderweitig publizierte Abbildungen im Nachstich. So zog Montfaucon zur Illustration öffentlicher Bauten auch Beispiele provinzialrömischer Architektur in Metz heran (Abb. 158),⁷⁹² die er der *Topographie française* des Claude Chastillon (Abb. 159)⁷⁹³ entlehnen ließ. Drei der vier Einzelansichten, die Chastillon im doppelseitigen Querformat auf einer Platte vereint hatte, wurden ohne Quellenangaben aus dem Rahmensystem, das die baulich charakterisierenden und geographisch lokalisierenden Tituli trägt, herausgelöst und unter dem allgemein gehaltenen Rubrum »ANCIENS BATIMENS« in paralleler Anordnung einem hochrechteckigen Rahmen eingestellt. Von seiner ungenannten Vorlage entfernt sich der Nachstich, indem er einerseits eine stärker mimetisch geprägte Landschaftsauffassung an den Tag legt und andererseits bei der Darstellung der baulichen Beschaffenheit durch Vereinfachungen hinter die eingehende Zustandsschilderung Chastillons

789 Johannes Georgius Graevius: *Thesaurus antiquitatum Romanarum, in quo continentur Lectissimi quique scriptores, qui superiori aut nostro seculo Romanae reipublicae rationem, disciplinam, leges, instituta, sacra, artesque togatas ac sagatas explicarunt & illustrarunt*, 12 Bde., Traiectum ad Rhenum/Lugdunum Batavorum [Utrecht/Leiden]: Franciscus Halma, Petrus van der Aa, 1694–1699; Jacobus Gronovius: *Thesaurus Graecarum antiquitatum, in quo continentur Effigies Virorum ac Foeminarum Illustrium, quibus in Graecis aut Latinis monumentis aliqua memoriae pars datur, & in quocunque Orbis Terrarum spatio ob historiam, vel res gestas, vel inventa, vel locis nomina data, ac doctrinam meruerunt cognosci [...]*, 12 Bde. in 13, Lugdunum Batavorum [Leiden]: Petrus van der Aa u. a., 1697–1702. – Dazu bes. Wrede 2004, S. 24–41 passim.

790 Die Referenzwerke finden sich zusammengestellt bei Juliette Jestaz: »La documentation imprimée et manuscrite de Bernard de Montfaucon pour *L'Antiquité expliquée*«, in: Krings 2021, Bd. 2, S. 635–670.

791 Zu den Bildquellen der *Monumens* im Überblick s. nun Giauffer 2021, S. 128–175.

792 *Anciens Batimens*, in: Montfaucon 1719–1724, Bd. 3/1, Taf. CIII, Seitenmaß: 445 × 295 mm.

793 Chastillon 1641, Nr. 191: *RVINES DES ANTIQVES PRES LEGLISE DE SAINCTE MARIE A METZ | BELLE MARQVES DANTIQVITE ETANS DANS LEVESCHE D PALLAI* (oben), *GRANDE ANTIQVITE DES RESTES DVN AMPHITHEASTRE DIT LA FOSSE AV SERPANT | MVRS DADMIRABLE STRVCTVRE ESTANS PRES LA TRINITE A METZ* (unten); Bildmaß: 171 × 388 mm.

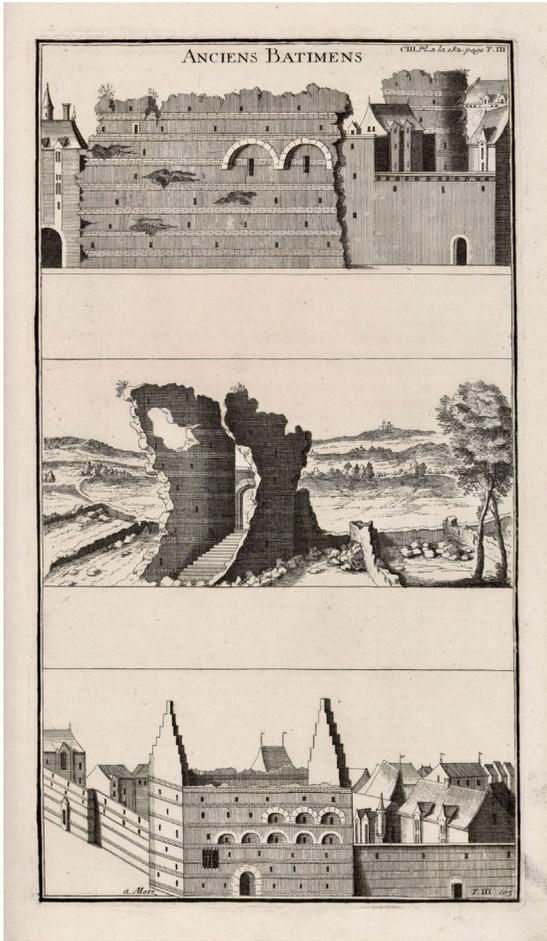


Abb. 158 *ANCIENS BATIMENS*, in: Bernard de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée, et représentée en Figures*, 1719–1724, Bd. 3/1, Taf. CIII

zurückfällt. Andere Beispiele für »les bâtimens publics« entstammen dem *Speculum Romanae Magnificentiae* (ca. 1573–1577) des Antoine Lafréry, der *Histoire de Reims* (1635) von Nicolas Bergier oder der *Voyage au Levant*

(1714) des Cornelis de Bruyn und geben in solcher Gemengelage und ähnlicher Zu- richtung zu erkennen,⁷⁹⁴ dass nicht die Erschließung der Monumente selbst, sondern die ihrer Bildüberlieferung im Vordergrund stand, der sich die Tafeln der *Antiquité* in breit gefächerten und weit ausgreifenden visuellen Exzerpten bemächtigt haben.

⁷⁹⁴ Montfaucon 1719–1724, Bd. 3/1, Taf. XCVI und XCIX nach Lafréry 1573–1577, Taf. [3] und [13]; ebd., Taf. XCVII nach Nicolas Bergier: *Le dessein de l'Histoire de Reims. Avec diverses curieuses Remarques touchant l'establissement des Peuples, & la fondation des Villes de France*, Reims: François Bernard, 1635, drei ungezählte Taf. [5–7] vor S. 1; ebd., Taf. CIV nach Cornelis de Bruyn: *Voyage au Levant, C'est-à-dire, Dans les Principaux Endroits de l'Asie Mineure, Dans les Isles de Chio, Rhodes, & Chypre &c. De même que dans les plus Considerables Villes d'Egypte, de Syrie, Et de la Terre Sainte; Enrichi de plus de Deux Cens Tailles-douces, Où sont représentées les plus célèbres Villes, Païs, Bourgs, & autres choses dignes de remarque, le tout dessiné d'après nature* [zuerst niederl. 1698], Paris: Guillaume Cavelier, 1714, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb30168069p>, Taf. 187–188.

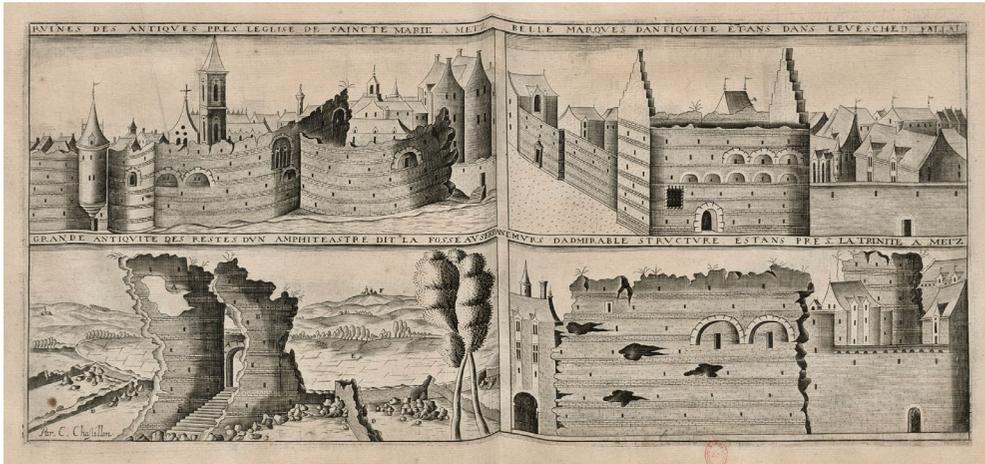


Abb. 159 Claude Chastillon, *RVINES DES ANTIQVES PRES LEGLISE DE SAINTE MARIE A METZ* | *BELLE MARQVES DANTIQVITE ETANS DANS LEVESCHE D PALLAI* (oben) und *GRANDE ANTIQVITE DES RESTES DVN AMPHITHEASTRE DIT LA FOSSE AV SERPANT* | *MVRS DADMIRABLE STRVCTVRE ESTANS PRES LA TRINITE A METZ* (unten), in: ders., *Topographie française*, 1641, Nr. 191

Was hier unter der gelehrten Bildregie Bernard de Montfaucons für die Altertumskunde und bald darauf auch für die mediävistische Geschichtsforschung Gestalt angenommen hat, war der zur Buchform komprimierte Typus eines *Cabinet des estampes*, wie ihn die Zeitgenossen von John Evelyn über Roger de Piles bis zu Pierre-Jean Mariette konzeptionell reflektiert und praktisch empfohlen haben.⁷⁹⁵ Wo nicht die Anschauungsobjekte eines Antikenkabinetts, einer Porträtgalerie oder einer Kunstsammlung erreichbar waren, konnte die Reproduktionsgraphik Abbilder von Originalen in konzentrierter Zusammenschau bereitstellen und nach verschiedensten Ordnungsprinzipien als Wissensspeicher, Arbeitsinstrument und Vermittlungsinstanz dienstbar machen – und dies um so mehr, als sich die Öffnung zur Empirie in der historisch ausgerichteten Forschung längst auf breiter Front vollzogen hatte und Elemente der Anschauung wie der Anschaulichkeit in den Rang unerlässlicher Bestandteile der epistemischen Praxis aufgestiegen waren. Leitmotivisch kehren

⁷⁹⁵ Zur zeitgenössischen Theoriebildung und den einschlägigen Quellentexten s. vor allem Gramaccini 1997, Gramaccini/Meier 2003 und Brakensiek 2003, exemplarisch auch ders.: »Sammeln, Ordnen und Erkennen. Frühneuzeitliche Druckgraphiksammlungen und ihre Funktion als Studien- und Erkenntnisorte: Das Beispiel der Sammlung Michel de Marolles' (1600–1681)«, in: Robert Felfe/Angelika Lozar (Hg.): *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*, Berlin 2006, S. 130–162; allgemein zur Reproduktionsgraphik vgl. die oben in Anm. 310 aufgeführte Literatur.

daher bei Montfaucon Überlegungen zu jener besonderen Evidenz des Augenscheins wieder, die kein anderes Medium in gleicher Unmittelbarkeit und Eindeutigkeit zu erzielen imstande sei. Um sich ein allumfassendes Bild der Vergangenheit zu machen, bedürfe es neben den Textzeugnissen auch der »monumens de la seconde classe«, nämlich der Objekt- und Bildüberlieferung, da die bloße Quellenlektüre stets unzulänglich bleibe:

Cette érudition est sans doute nécessaire; mais il n'est pas moins certain qu'elle ne suffit pas. Un grand nombre de choses ne s'entendent qu'avec le secours des monumens de la seconde classe, & d'autres ne s'entendent qu'imparfaitement sans ce secours. Il est rare qu'une description, quelque exacte & détaillée qu'elle puisse être, donne une idée aussi claire des choses, que l'image des mêmes choses faite dans le tems & d'après nature. De là vient que ceux qui sur le recit des auteurs ont tracé l'image des choses qu'ils décrivent, quelque application qu'ils y aient pu apporter, ne sont presque jamais arrivés à les exprimer telles qu'elles sont. Cela se voit quand vient à deterrer quelque bas relief chargé de figures, décrites par d'anciens auteurs, & ci-devant dessinées par des savans modernes. L'image naturelle de la chose éclipe alors tout d'un coup celle que nous nous étions formée sur le recit du premier, & sur les desseins donnés par le second, qui ne les avoit tracés qu'en devinant: tout de même qu'un voyageur à qui l'on avoit fait cent fois la description d'une ville, trouve tout nouveau quand il la voit de ses propres yeux. Ce premier aspect efface tous les traits imparfaits qu'il s'en étoit formé sur des recits, qui, quelque clairs qu'ils puissent être, n'arrivent jamais à apprendre ce que le premier coup d'œil fait connoître. Les images tirées des monumens sont presque les effets d'une descente sur les lieux, & nous mettent devant les yeux ce que nous n'entendions qu'à demi.⁷⁹⁶

Um den unverzichtbaren Grad an okularer Evidenz zu erreichen, könne eine Geschichte der antiken Zivilisation von Druckwerken profitieren, wohingegen eine Darstellung des französischen Altertums die Originale mühsam *in situ* aufsuchen und dokumentieren müsse:

Ce dernier dessein [der *Monumens de la Monarchie française*, B. C.] est bien plus difficile à exécuter que le premier [der *Antiquité expliquée*, B. C.]: car quoique ni l'un ni l'autre n'eût été entrepris jusqu'à présent, on avoit pour le premier de grands recueils imprimés, qui épargnoient bien des recherches; au lieu qu'il faut ici presque tout tirer des originaux répandus dans le Roiaume. Il faut les ramasser

796 Montfaucon 1719–1724, *Supplement*, Bd. 1, S. Vf.

de tous côtez, ce qui ne se peut faire qu'avec beaucoup de soin et de depense, et avoir partout des correspondans, qui auront bien de la peine à trouver des dessinateurs dans des lieux ecartez. Quelque difficile que soit l'entreprise, un Religieux de la Congregation de Saint-Maur, dont les Monasteres sont repandus dans toutes les Provinces, a plus de ressources pour l'executer, qu'un autre. Ce sont apparemment ces difficultez qui ont detourné bien d'habiles gens d'un pareil dessein. Il n'est pas possible que de tant de savans Hommes qui ont travaillé sur l'Histoire de France, pas un n'ait compris l'utilité de la reunion des images repandues dans tout le Roiaume. C'est un si grand secours pour entendre l'Histoire, qu'on se sera sans doute apperçu qu'il nous manquoit.⁷⁹⁷

Eine von der *Antiquité* diametral abweichende Quellenbasis, wie sie Montfaucon hier zweifellos auch aus Gründen der verkaufsfördernden Eigenwerbung nachdrücklich hervorgehoben hat, lässt sich für die einzig erschienene erste Abteilung der *Monumens* freilich ebensowenig belegen wie die behauptete Inaugenscheinnahme nahezu aller Objekte vor Ort.⁷⁹⁸ Vielmehr sind auch die Repräsentationen der *Monumens* überwiegend aus Sedimentationsprozessen hervorgegangen, in deren Verlauf sich die ersten, durch den unmittelbaren Augenschein gewonnenen visuellen Eindrücke teils durch mehrfache mediale Vermittlung zu formelhaft wiederholten Motivprägungen verfestigt haben und das objektbezogene Erfahrungswissen zu selbstbezüglichem Buchwissen geronnen ist. Im Fall der *Antiquité* können die an der Genese des Abbildungsapparates beteiligten Kopierbeziehungen und Bildwanderungen leichter nachvollzogen werden, weil dort die motivischen Bestandteile der Tafeln fast vollständig durch knappe beischriftliche Quellenangaben als ikonische Sedimente ausgewiesen und ihrer Herkunft nach kenntlich gemacht sind. Doch auch die *Monumens* lassen im Bildvergleich wie durch verstreute Hinweise im Text keinen Zweifel an ihrer überwiegend indirekten, wesentlich auf den Vermittlungsinstanzen des Bildgedächtnisses beruhenden Aneignung.

Einen weiten, ebenso etappen- wie variantenreichen Weg hatte beispielsweise eine schon bald nach ihrer Erstveröffentlichung im Original aus dem Blick geratene Miniatur zurückgelegt, bevor sie 1729 unter den Bildzeugnissen karolingischer Herrscher in Erscheinung trat. Mitgeteilt wurde sie erstmals von Paul Petau, der gegen 1612 ausgewählte Stücke seiner umfangreichen Sammlung von Handschriften, Münzen und anderen Altertümern in Kupfer stechen ließ (Abb. 160).⁷⁹⁹ Diese

797 Montfaucon [1725] 1896, S. 62 f.

798 Wie oben Anm. 782.

799 *TABELLAM HANC E. V. SC. COD. DAMVS CVIVS MEDIA FIGVRA CAROLVM MAGNVM DVÆ ALLÆ PRIMICERIVM ET SECVNDICERIVM REFERVNT*, in: Pa[ulus] P[etavius] [d. i. Paul Petau]: *Antiquariæ suppellectilis portivncula*, Parisivs: 1610, URL:

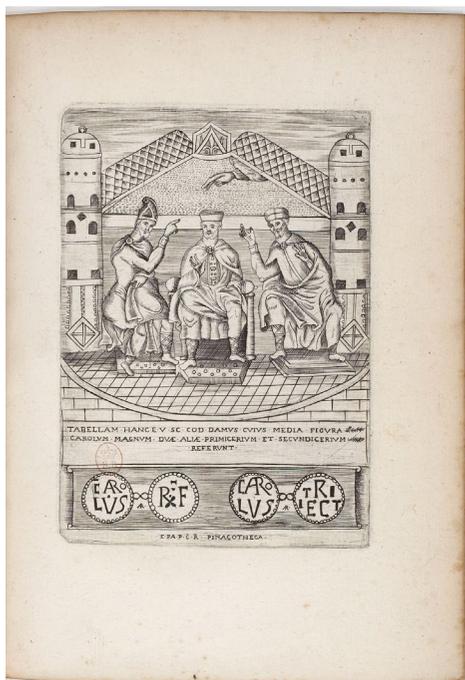


Abb. 160 *TABELLAM HANC E. V. SC. COD. DAMVS CVIVS MEDIA FIGVRA CAROLVM MAGNVM DVÆ ALLÆ PRIMICERIVM ET SECVNDCERIVM REFERVNT*, in: Paul Petau, *Antiquariae svpellectilis portiuvcvla*, 1610



Abb. 161 *Tabella vetus ex codice antiquo*, in: Jean-Jacques Chifflet, *Anastasis Childerici*, 1655, S. 130

Repräsentation aus der *Antiquariae svpellectilis portiuvcvla* hat Jean-Jacques Chifflet 1655 zur Illustration seiner Ausführungen über die karolingische Kanzlei in die *Anastasis Childerici* übernommen, wobei die ungelenken, nachgerade grobschlächtigen Züge der Vorlage abgemildert wurden, indem der Stecher nun durch die fachmännische Modellierung ein annähernd stringentes Beleuchtungslicht schuf und damit Plastizität wie Räumlichkeit erzielte (Abb. 161).⁸⁰⁰ Im Nachstich erneuten

<http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb31090451c>, ungezählte Taf., Plattenmaß: 152 × 105 mm. – Daniel Wildenstein: »Premières images d'un cabinet de curieux. L'album du cabinet Petau, vers 1612«, in: *Gazette des Beaux-Arts* 68 (1966), S. 113–127; Schnapper 1988, S. 202 f. und passim; zum ikonographischen Zusammenhang s. Paul Clemen: »Die PorträtDarstellungen Karls des Großen«, in: *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins* 11 (1889), S. 185–271, hier S. 256.

⁸⁰⁰ *Tabella vetus ex codice antiquo*, in: Jean-Jacques Chifflet: *Anastasis Childerici I. Francorum regis, sive Thesavrus sepulchralis Tornaci Neruiorum effossus, & Commentario illustratus*, Antwerpen:

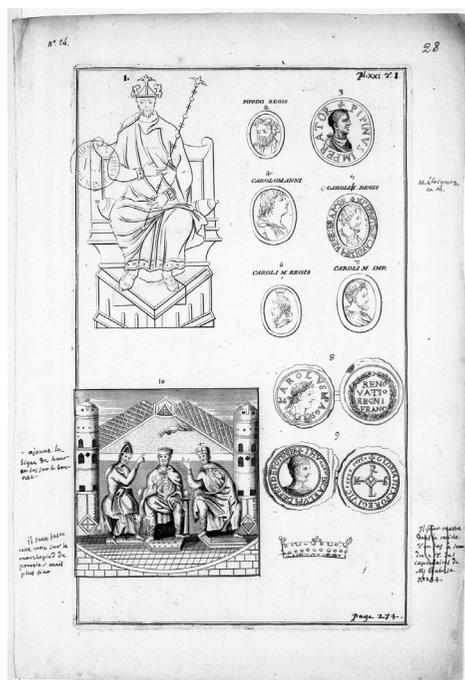


Abb. 162 Probedruck von Taf. XXI der *Monumens* (wie Abb. 163) mit handschriftlichen Annotationen. Paris, BnF, ms. fr. 15634, fol. 28^r



Abb. 163 *Monumente Pippins und Karls des Großen*, in: Bernard de Montfaucon, *Les Monumens de la Monarchie française*, 1729–1733, Bd. 1, Taf. XXI

Überformungen und Abwandlungen unterworfen, gelangte diese Darstellung 1704 schließlich in die *Annales Ordinis S. Benedicti* von Jean Mabillon, der sich zwar über die mehrstufige Bildwanderung im Klaren war, daran aber keinen Anstoß nahm.⁸⁰¹ Montfaucon hingegen hielt Paul Petau, der die Vorzüge der Anciennität und Augenzeugenschaft auf sich vereinte, für den vertrauenswürdigeren Gewährsmann,⁸⁰²

Plantin, Balthasar Moretus, 1655, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb302381325>, S. 130, Seitenmaß: 235 × 175 mm. – Zum Fund des Childerichgrabes s. unten Anm. 805.

⁸⁰¹ Mabillon 1703–1713, Bd. 2, S. 228; zur Darstellung ebd., S. 227: »Verum hæc omnia longe melius repræsentabit ipsius Caroli in patricii habitu effigies, quam ex codice antiquo Paulus Petavius, & ex eo Johannes Jacobus Chiffletius in Anastasi Childerici protulit in lucem, qualis lectorum oculis subjicitur in pagella sequenti.«

⁸⁰² Montfaucon 1729–1733, Bd. 1, S. 274: »Le petit tableau de Charlemagne Patrice, a été donné par Paul Petau, très-habile homme, dans son Livre imprimé en 1609. Il avoit tiré d'un ancien Manuscrit.«

weshalb er dessen Urdruck detailgenau selbst im ungefügten Faltenwurf kopieren ließ. Anhand dieser Vorlage wurde die betreffende Tafel im Probeabzug mit quellenkritischer Sorgfalt korrigiert (Abb. 162),⁸⁰³ bevor sie in den Abbildungsapparat der *Monumens* Eingang fand (Abb. 163).⁸⁰⁴

Blieb Jean-Jacques Chifflet hier die Autorität der maßgebenden Bildquelle ver sagt, konnte er sie im Fall des 1653 bei Tournai entdeckten Grabes des merowingischen Königs Childerich I. uneingeschränkt für sich in Anspruch nehmen.⁸⁰⁵ Publizistisch durch historisch-politische Traktate ausgewiesen, war Chifflet – seines Zeichens Leibarzt Erzherzog Leopold Wilhelms, des Statthalters der spanischen Niederlande – mit der Präsentation und Interpretation dieses Sensationsfundes betraut worden. Als gelehrter Verfechter spanisch-habsburgischer Interessen hatte er die minutiöse Dokumentation der Grabbeigaben zu einer ideologischen Streitschrift zugespitzt, die eine bis auf merowingische Wurzeln hinabreichende Königs tradition in Frankreich zugunsten spanischer Thronrechte zu widerlegen suchte. Ungeachtet ihrer politisch brisanten Stoßrichtung war die *Anastasis Childerici I. Francorum regis* durch die hohe Qualität der Kupferstiche in den Rang eines zentralen Referenzwerkes zu den monumentalen Anfängen der französischen Monarchie aufgestiegen.⁸⁰⁶ Nicht weniger als 15 Tafeln und Textabbildungen Chifflets wurden für die *Monumens* zu einer doppelseitigen und zwei einfachen Tafeln umgearbeitet,

803 Handschriftlich annotierter Probedruck von Montfaucon 1729–1733, Bd. 1, Taf. XXI, in: Bernard de Montfaucon: *Dessins et Gravures pour les Monuments de la Monarchie Française*, ca. 1725–1731, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 15634, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9065152k>, fol. 28^r, Seitenmaß: 395 × 255 mm; wohl von Montfaucon selbst wurden die im Bild eingezeichneten und markierten Korrekturen auf dem Bundsteg der Seite vermerkt: »+ ajouter la ligne de haut en bas sur le bonnet« und »il faux faire cette croix sur la marche pied du premier mais plus fine«.

804 *Monumente Pippins und Karls des Großen*, in: Montfaucon 1729–1733, Bd. 1, Taf. XXI, Seitenmaß: 395 × 255 mm.

805 Ernest Babelon: *Le tombeau du roi Childéric et les origines de l'orfèvrerie cloisonnée*, Paris 1923; Fritz Wagner: *Die politische Bedeutung des Childerich-Grabfundes von 1653*, München 1973; Burke 2003, S. 284 ff.; Effros 2003, S. 28–35; Vittoria Feola: »Botanical, Heraldic and Historical Exchanges Concerning Lilies: The Background of Jean-Jacques Chifflet's *Lilium Francicum* (1658)«, in: Sven Dupré/Christoph Lüthy (Hg.): *Silent Messengers. The Circulation of Material Objects of Knowledge in the Early Modern Low Countries*, Berlin/Münster 2011, S. 13–42; umfassend zuletzt Dieter Quast (Hg.): *Das Grab des fränkischen Königs Childerich in Tournai und die Anastasis Childerici von Jean-Jacques Chifflet aus dem Jahre 1655*, Mainz 2015.

806 Der Argumentation Chifflets wie der sich anschließenden Gelehrtendebatte nahm Montfaucon die Spitze, indem er den zahlreich aufgefundenen Goldbienen keine symbolische, sondern lediglich eine ornamentale Bedeutung beimaß (Montfaucon 1729–1733, Bd. 1, S. 11). Von Chifflet waren sie noch als merowingische Herrschaftszeichen interpretiert worden und sollten als solche im fundamentalen Unterschied zu den französischen *fleurs de lis* die Diskontinuität der Königsherrschaft belegen. Die Parteigänger Frankreichs hatten sie dagegen als Vor- und Frühform der heraldischen Lilien gedeutet.

indem der Stecher die einzelnen Objektrepräsentationen in neuer Zusammenstellung, Anordnung und Ausrichtung arrangiert hat, ohne freilich bei der ansonsten getreuen Wiedergabe auf logische Brüche des Maßstabs, des Lichteinfalls und des Schattenwurfs zu achten.⁸⁰⁷

Solche Abstriche beim Aufwand der Transformationen zeigen, dass sich die Kopierbeziehungen am Gebot ökonomischer Vernunft zu orientieren hatten. Dies betraf handwerkliche und künstlerische Qualitätsansprüche ebenso wie die Anstrengungen, die zur Beschaffung geeigneter Vorlagen unternommen wurden, denn es fällt auf, dass eine einmal herangezogene Quelle in der Regel möglichst umfassend ausgeschöpft wurde. So findet sich beinahe der gesamte Bildbestand der *Anastasis Childerici* übernommen – verteilt auf die drei Tafeln der »MONUMENS DE CHILDERIC« sowie auf diejenige zu Pippin und Karl dem Großen (Abb. 163). Die dort als Nummer eins angeführte Darstellung eines thronenden Königs entstammt einem Druckwerk, dessen übrige Illustrationen wiederum der doppelseitigen Komposittafel mit den Herrscherbildnissen aus dem Lothar-Evangeliar, dem Psalter Karls des Kahlen und der Vivian-Bibel als Vorlage dienten: den *Capitularia Regum Francorum* (1677) des renommierten Juristen und Historikers Étienne Baluze,⁸⁰⁸ welche die seltenen karolingischen Bildzeugnisse neben den Textquellen unter weitgehender Wahrung ihrer abstrakt aufgefassten Anliztypen oder des vehement stilisierten Faltenwurfs vor Augen führen, während sie bei Montfaucon eine nachdrücklich realistische Modernisierung erfahren haben.

Das in all diesen Fällen wirksame Kriterium der bequemen Erreichbarkeit führte auch zu regen Bildwanderungen, die sich bevorzugt auf den kurzen Wegen zwischen verschiedenen maurinischen Publikationen abspielten. Wie die Darstellung der Grabplatte Fredegunds (Abb. 95) mehrfach wiederabgedruckt oder kopiert worden war,⁸⁰⁹ so fand auch die sichtlich überformende Wiedergabe der Sitzfigur Lothars nicht erst mit den *Monumens* den Weg in die Öffentlichkeit (Abb. 148),⁸¹⁰ sondern war dorthin schon als Übertragung aus dem vierten Band von Mabillons *Annales*

807 Montfaucon 1729–1733, Bd. 1, Taf. IV–VI beruhen auf Chifflet 1655, S. 96, 141, 182, 194, Taf. nach S. 202, S. 204, 210, 218, 224, 226, 236, 243, 267, 271 und 322.

808 Montfaucon 1729–1733, Bd. 1, Taf. XXVI; nach Étienne Baluze: *Capitularia Regum Francorum. Addite sunt Marculsi monachi & aliorum formule veteres, & Notæ doctissimorum virorum. STEPHANVS BALVZIVS Tutelensis in unum collegit, ad vetustissimos codices manuscriptos emendavit, magnam partem nunc primùm edidit, Notis illustravit*, 2 Bde., Paris: Franciscus Muguet, 1677. – Jean Boutier: *Stephanus Baluzius tutelensis. Étienne Baluze (1630–1718). Un savant tulleois dans la France de Louis XIV*, Tulle 2007; ders. (Hg.): *Étienne Baluze, 1630–1718. Érudition et pouvoirs dans l'Europe classique*, Limoges 2008; Patricia Gillet: *Étienne Baluze & l'histoire du Limousin. Dessins et pratiques d'un érudit du XVII^e siècle*, Genève 2008.

809 Siehe oben Abb. 95–97 mit Anm. 519–521.

810 Siehe oben Anm. 722.

Ordinis S. Benedicti (1707) gelangt.⁸¹¹ Zweitverwendungen der Platten und Nachstiche der Abbildungen sorgten im Gelehrtenmilieu um Saint-Germain-des-Prés für die Zirkulation einer begrenzten Anzahl von Objektrepräsentationen und damit zugleich für ein in seinen Umrissen druckgraphisch fixiertes Bildgedächtnis.

Die vordringlichen Grundsätze logistischer Praktikabilität und mäßigen Aufwands hatten außerdem zur Folge, dass ikonische Präferenzen mitunter der Bildautorität der Gewährsleute zuwiderliefen. Als verlässlicher Augenzeuge der antiken Artefaktüberlieferung vermochte sich der Numismatiker Jean Tristan de Saint-Amant zu profilieren, indem er 1644 eine ebenso getreue wie künstlerisch herausragende Darstellung des *Grand Camée de France* – einer monumentalen tiberischen Sardonyx-Kamee im Schatz der Sainte-Chapelle – vorlegte (Abb. 164),⁸¹² die wenigstens bis 1719 konkurrenzlos geblieben ist und daher für die *Antiquité expliquée* aufwendig nachgestochen wurde (Abb. 165).⁸¹³ Doch auch dem Mittelalter begegnete er mit geschärftem Gesichtssinn und fügte seinem *Traicté du Lis*, mit dem er 1656 in der

811 Mabillon 1703–1713, Bd. 4, S. 33.

812 *La Grande Agate-Onyxe antique de la Sainte Chappelle de Paris*, in: Jean Tristan de Saint-Amant: *Commentaires Historiques, contenant l'Histoire generale des Empereurs, Imperatrices, Césars, et Tyrans de l'Empire Romain. Illustrée, enrichie, & augmentée par les Inscriptions, & Enigmes de treize à quatorze cens Medailles tant Grecques que Latines, & autres tres-rares & tres-riches Monuments de l'Antiquité, expliquez*, 3 Bde., Paris: Denys Moreav, 1644, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb31497280s>, Bd. 1, Taf. nach S. 100, Maß der Faltaf. ca. 350 × 380 mm. – Der Kupferstich entstand möglicherweise unter dem Eindruck jener Aneignungen des Objekts durch Peter Paul Rubens, die der mit Tristan de Saint-Amant befreundete Fabri de Peiresc angeregt hatte: *Gemma Tiberiana*, 1622, lavierte und weißgehöhte Federzeichnung, Blattmaß: 327 × 270 mm, Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, Inv.-Nr. PK.OT.00109; *Gemma Tiberiana*, 1625/1626, Öl auf Leinwand, 100,7 × 87 cm, Oxford, Ashmolean Museum, Inv.-Nr. WA1989.74; zu diesen s. Shaw Smith: »Rubens and the Grand Camée de France«, in: *Gazette des Beaux-Arts* 120 (1992), S. 127–136; Marcia Pointon: »The Importance of Gems in the Work of Peter Paul Rubens 1577–1640«, in: Ben van den Bercken/Vivian Baan (Hg.): *Engraved Gems*, Leiden 2017, S. 99–111; dies: »Rubens and Peiresc in Search of Agate: Materiality and Aesthetics in Early Modern Europe«, in: *Art History* 43 (2020), S. 954–982.

813 *Agathe de la Sainte Chappelle*, in: Montfaucon 1719–1724, Bd. 5/1, Taf. CXXVII, Maß der doppelseitigen Taf.: 445 × 590 mm. – Zum Objekt, dem sich beide Autoren besonders ausführlich widmen (Tristan de Saint-Amant 1644, Bd. 1, S. 100–113; Montfaucon 1719–1724, Bd. 5/1, S. 154–160), s. Jean-Baptiste Giard: *Le Grand Camée de France*, Paris 1998; Luca Giuliani/Gerhard Schmidt: *Ein Geschenk für den Kaiser. Das Geheimnis des Großen Cameo*, München 2010. – Da die Übertragungsprozesse bei Montfaucon in der Regel mit einer Seitenverkehrung der Vorlagen einhergehen, beruht die Darstellung in der *Antiquité* wohl eher auf Tristan de Saint-Amant denn auf einem bereits 1623 entstandenen, jedoch erst 1665 veröffentlichten – und seinerseits schon seitenverkehrten – Kupferstich von Cornelis Galle d. Ä.: *Gemma Tiberiana*, in: Albert Rubens: *De Re Vestiaria Veterum, præcipue de lato clavo libri duo*, Antverpiæ: Balthasar Moretus, 1665, Taf. vor S. 195, Maß der Faltaf.: 325 × 275 mm. – Zu diesem Blatt s. Meier 2020, Kat.-Nr. 20.

Abb. 164 *La Grande Agathe-Onyce antique de la Sainte Chapelle de Paris*, in: Jean Tristan de Saint-Amant, *Commentaires Historiques*, 1644, Bd. 1, Taf. nach S. 100

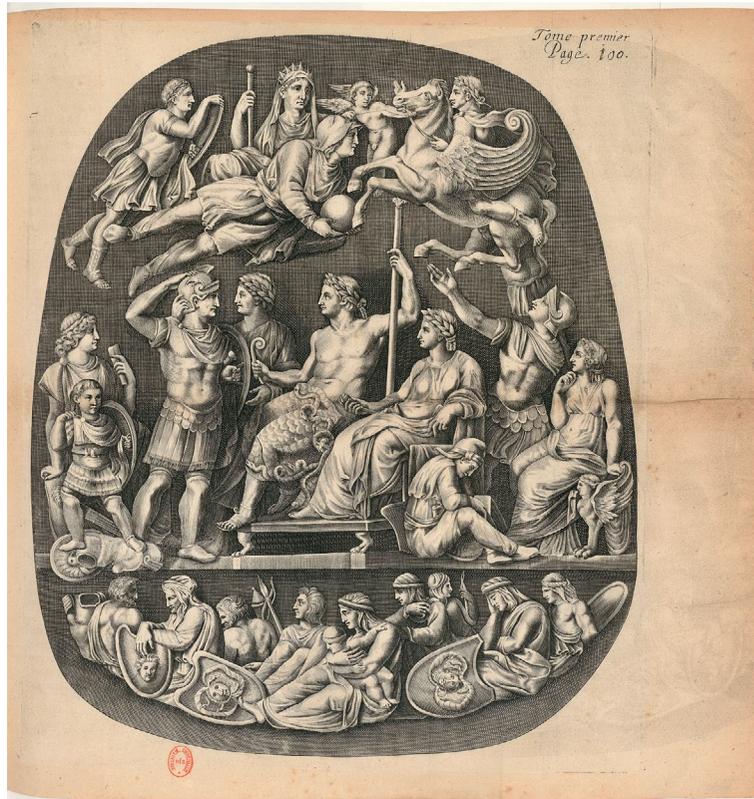


Abb. 165 *AGATHE DE LA SAINTE CHAPPELLE*, in: Bernard de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*, 1719–1724, Bd. 5/1, Taf. CXXVII





Abb. 166 W. de Broen, *Sceptre d'or de Charlemagne*, in: Jean Tristan de Saint-Amant, *Traicté du Lis*, 1656, Taf. nach S. 1



Abb. 167 Louis Boudan, *Sceptre et main de Iustice tires sur ceux qui sont au thresor de labbaie de saint Denis en France*, aquarellierte Federzeichnung auf Papier, um 1690–1710. Paris, BnF, Est. Rés. Oa 9, fol. 13^r

gerade erst von Jean-Jacques Chifflet entfachten Debatte zugunsten der französischen Symbol- und Herrschaftskontinuität Partei ergriff, eine sorgfältig ausgeführte Kupfertafel bei, die das von einer Statuette Karls des Großen bekrönte Szepter in Saint-Denis auf stilistisch verständige und motivisch präzise Weise vor Augen führt (Abb. 166).⁸¹⁴

Montfaucon, dem diese zentrale Replik auf Chifflet gewiss nicht verborgen geblieben ist, gab indes einer im Detail weniger genauen und künstlerisch deutlich schwächeren Zeichnung der Sammlung Gaignières den Vorzug (Abb. 167)⁸¹⁵ –

814 W. de Broen: *Sceptre d'or de Charlemagne*, in: Tristan de Saint-Amant 1656, Faltaf. nach S. 1. – Zum Objekt s. oben Anm. 530.

815 Louis Boudan: *Sceptre et main de Iustice tires sur ceux qui sont au thresor de labbaie de saint Denis en France qui seruent aux sacres des Roys de france le baston porte sur terre, est dor, et se monte a visse* 814, um 1690–1710, aquarellierte Federzeichnung auf Papier, in: Paris, Bibliothèque nationale de France, Est. Rés. Oa 9, fol. 13^r, Seitenmaß: 475 × 320 mm.

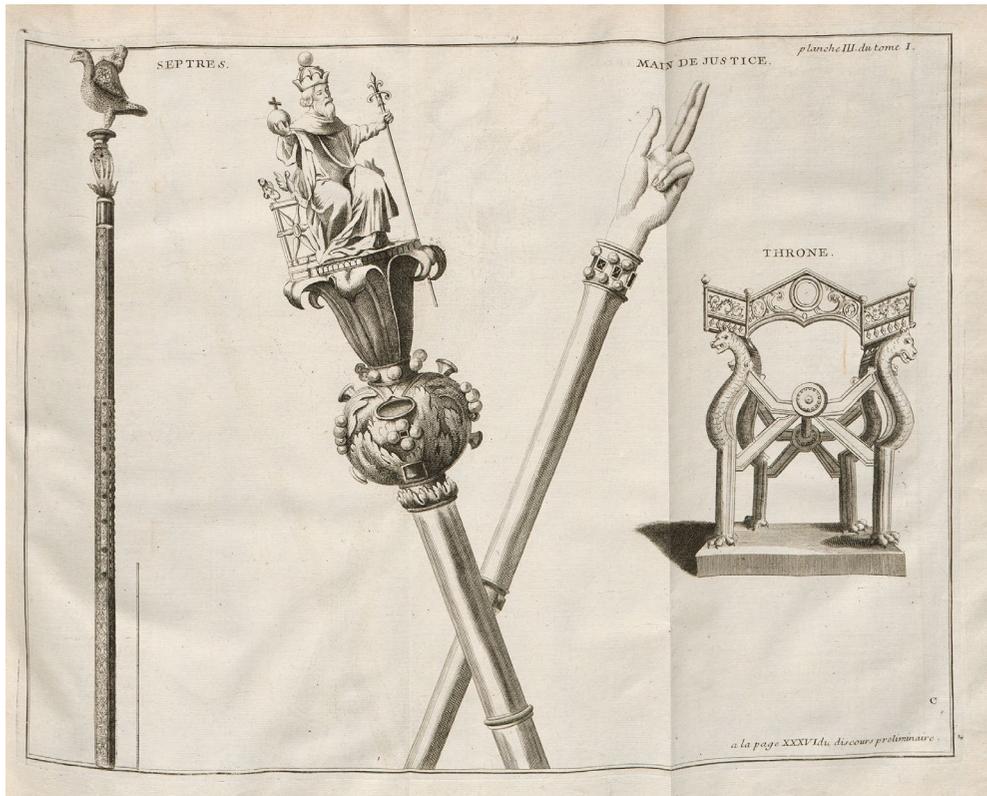


Abb. 168 SEPTRES | MAIN DE JUSTICE | THRONE, in: Bernard de Montfaucon, *Les Monumens de la Monarchie française*, 1729–1733, Bd. 1, Taf. III

vermutlich, weil darauf gleich zwei der im »Discours préliminaire« der *Monumens de la Monarchie française* behandelten Herrschaftszeichen, der *Sceptre de Charlemagne* und die *Main de Justice*, abgebildet sind und daher das dynamische Arrangement zweier raumgreifend überkreuzter Insignien in einem Zug auf die betreffende Tafel übertragen werden konnte (Abb. 168).⁸¹⁶ Noch vor der Authentizität der Objektrepräsentation hatte sich hier die Arbeitsökonomie Geltung verschafft, war die bei weitem überlegene Darstellung gegenüber der zweckmäßiger verwertbaren Vorlage ins Hintertreffen geraten.

⁸¹⁶ SEPTRES | MAIN DE JUSTICE | THRONE, in: Montfaucon 1729–1733, Bd. 1, Taf. III (zum »Discours préliminaire sur l’Inauguration des premiers Rois de France, le *Nimbe* ou Cercle lumineux, les *Couronnes* & l’origine des *Fleurs de lis*, le *Trone*, le *Sceptre*, la *Main de Justice*, les *Habits Roiaux*«, S. XVI–XXXVIII), Maß der doppelseitigen Taf.: 395 × 510 mm.

Ein überragendes Qualitätsniveau haben nur solche Tafeln erreicht, für die eine gezielt veranlasste Objekterfassung auf direktem Weg druckgraphisch umgesetzt wurde, bei denen also die Übertragung ohne intermediale Vermittlungsinstanzen, die in abweichendem Zusammenhang und zu anderen Zwecken geschaffen worden waren, vonstatten ging. Dies ist namentlich bei jenen Monumenten der Fall, die der Zeichner Antoine Benoist im Auftrag Montfaucons zunächst vor Ort dokumentiert und anschließend in Vorlagen für die Stecher transformiert hat.⁸¹⁷ Zwei Bildfolgen fallen in dieser Hinsicht besonders ins Auge, weil Montfaucon hier seine Absichten ausdrücklich formuliert hat: die Tafeln zum Bildteppich der Kathedrale von Bayeux⁸¹⁸ und diejenigen zu den Gewändefiguren der Abteikirchen Saint-Germain-des-Prés und Saint-Denis sowie am Annenportal der Kathedrale Notre-Dame.

In Bayeux galt es, sich ein konkretes Bild von der Gattungszugehörigkeit, der materiellen Beschaffenheit und den Stilmerkmalen sowie vom tatsächlichen Umfang einer Szenenfolge zu machen, deren unzulängliche Kenntnis einem schmalen Konvolut von kolorierten Zeichnungen aus dem Nachlass des 1721 verstorbenen königlichen Verwalters der *Généralité de Caen*, Nicolas-Joseph Foucault, geschuldet war. Für den ersten Band der *Monumens* hatte Montfaucon nach diesen Zeichnungen bereits 15 Doppeltafeln anfertigen lassen,⁸¹⁹ bevor durch die Identifizierung und Lokalisierung des Referenzobjektes deutlich wurde, dass diese Repräsentationen die exorbitante Länge des bestickten Tuchstreifens ebenso verfehlen würden wie die Formqualitäten seiner Bilderzählung. In dieser quellenkritisch heiklen Lage wurde der Zeichner entsandt:

J'envoiai à Bayeux pour le [monument, B. C.] dessiner M. Antoine Benoît un des plus habiles Dessinateurs de ce tems, avec ordre de réduire les images à une certaine grandeur, & de ne rien changer dans le goût de la peinture de ces tems-là; goût des plus grossiers & des plus barbares, mais auquel il ne faut rien changer, la décadence ou le rétablissement des arts faisant à mon avis un point considerable de l'Histoire.⁸²⁰

Hatten die älteren Reproduktionen die gegenständliche Motivgestalt im Übertragungsprozess noch einer durchgreifenden Modernisierung unterzogen, so übernahm nun der von Montfaucon verfochtene Anspruch uneingeschränkter Quellentreue

817 Rostand 1932, S. 112 und 119–123.

818 Siehe die umfangreiche Literatur zu diesem Beispiel oben in Anm. 444–446.

819 Montfaucon 1729–1733, Bd. 1, Taf. XXXV–XLIX.

820 Ebd., Bd. 2, S. 2.

die Bildregie. Anstelle einer Helldunkelmodellierung, die der Gewandung ein lebhaftes Oberflächenrelief verleiht und die Physiognomien plastisch definiert, oder der durchweg naturalistischen Verwandlung anatomischer, zoologischer und maritimer Details tritt auf den neun doppelseitigen Tafeln des zweiten Bandes der radikale Umrissstich beherrschend in Erscheinung.⁸²¹

Darin hat eine Sensibilität für die unaufhebbare Alterität mittelalterlicher Bildkünste Gestalt angenommen, die sich einer von den epistemischen Praktiken der Diplomatie und Paläographie geprägten Sicht- und Verständnisweise verdankt und den *Monumens* von Beginn an zugrunde lag: »Ce n'est que dans ces derniers tems qu'on s'est apperçû que tout grossiers qu'ils [statuës, bas-reliefs, tableaux; B. C.] sont, ils instruisent sur bien des choses qu'on ne peut trouver ailleurs: ce different goût de sculpture & de peinture en divers siecles, peut même être compté parmi les faits historiques.«⁸²² An der Artefaktüberlieferung des Mittelalters beobachtet demnach das im maurinischen Umfeld einschlägig geschulte Auge, wie Motivgestalt und Stilmerkmale allmählichem Wandel unterliegen, und folgert daraus, dass es sich um genuin historische Sachverhalte handeln müsse, die je nach Blickrichtung Rückschlüsse entweder auf den geschichtlichen Ort der Objekte oder aber auf deren Zeitstellung erlauben.⁸²³

Auch die Gewändefiguren von Saint-Germain-des-Prés, Saint-Denis und Notre-Dame, die man für zeitgenössische Darstellungen merowingischer Herrscher hielt und ihnen daher eine fundamentale Bedeutung für den Nachweis einer ungebrochenen französischen Königstradition beimaß,⁸²⁴ wurden von Antoine Benoist vor Ort dokumentiert. So entstanden in den Jahren 1725–1728 zunächst Bleistiftzeichnungen nach den ihrem baulichen Zusammenhang entfremdeten und einzeln in den Blick genommenen Statuen, auf deren Grundlage dieselbe Hand sodann als Vorlage für die Stecher lavierte Federzeichnungen angefertigt hat.⁸²⁵ Diese Vorgehensweise bot

821 Ebd., Bd. 2, Taf. I–IX.

822 Ebd., Bd. 1, S. II.

823 Ebd., Bd. 1, S. 55: »Tous ces Rois de la premier race representez en statuës, sont d'un goût fort grossier: ce qui distingue ces premiers de ceux qu'on faisoit vers le fin de la premiere race, & du tems de Pepin; c'est que ceux-là étoient d'une figure tout-à-fait plate, au lieu que ceux du tems de Pepin, quoique grossiers, avoient plus de rondeur. Nous avons déjà dit que la coutume de mettre le nimbe aux statuës de nos Rois, avoit cessé du tems de Pepin. On pourra peut-être trouver un moyen sûr de connoître les âges des statuës par le goût de la Sculpture. Je suis persuadé que si on s'y applique avec soin & sans prévention, on s'appercevra que les Rois de l'Eglise de S. Germain, du troisiéme portail de Notre-Dame, & les deux Rois du cloître de Saint Denis qui portent le nimbe, sont à peu près du même siecle, & qu'on parviendra de même à distinguer celles de tems posterieurs.«

824 Zu dieser Merowinger-These s. die oben in Anm. 529 aufgeführte Literatur.

825 Dass auch die Druckvorlagen auf Benoist zurückgehen, legt ein entsprechender Urhebervermerk nahe: »fait par a.^{te} Benoist«; Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 15634,



Abb. 169 Antoine Benoist, *Gewändefiguren vom linken Westportal der Abteikirche Saint-Denis*, lavierte Federzeichnung auf Papier, um 1725–1728. Paris, BnF, ms. fr. 15634, fol. 64^r

Gewähr dafür, dass sich Professionalität und Authentizität der Ersterfassung bis in den Druck erhalten haben und die Tafeln dem Anspruch unbedingter Stiltreue zu genügen vermochten. Für zwei Figuren aus dem Gewände des linken Westportals von Saint-Denis⁸²⁶ hat Benoist eine erhaltene Federzeichnung angelegt, deren besonderes Augenmerk dem Lineament der Faltenzüge und der verhaltenen Plastizität des Objektes gilt (Abb. 169).⁸²⁷ Diese Vorlage hat ein versierter Radierer mit höchster Präzision auf die Platte übertragen und dabei feinste Nuancen des flachen Oberflächenreliefs herausgearbeitet: Kreuzschraffuren finden sich nur verhalten eingesetzt, stattdessen überwiegen parallel geführte, intermittierende Linien, die infolge der schwachen Ätzung lichte Grautöne erzeugen (Abb. 170).⁸²⁸

Einen solchen Grad formaler Quellentreue vermochten die Tafeln ohne das Zutun von Antoine Benoist kaum je zu erreichen, denn meist erstreckte sich der Visualisierungsprozess über mehrere Stationen, an denen die Übertragung mit durchgreifenden Kontextwechseln einhergegangen ist und fortschreitenden Qualitätseinbußen unterlag. Vor allem hatten die Kopierbeziehungen der Bilder untereinander zur Folge, dass eine Rückversicherung *ad oculos* bei den betreffenden Artefakten in der Regel unterblieb. Das Bildgedächtnis erweist sich hier als ein überwiegend selbstbezoglicher Wissensspeicher, auf dessen Sedimentationsprozesse abseits der Objekte zahlreiche Faktoren eingewirkt haben. Einen exemplarischen Überblick gewährt mit der Sammlung Gaignières die mit Abstand wichtigste Quelle, aus der Montfaucon für die *Monumens de la Monarchie française* geschöpft hat.

fol. 63^r. – Zur Praxis dieser mehrstufigen Druckvorbereitung vgl. einen exemplarischen Fall bei Carqué 2013.

826 Zu dieser gegen 1140 entstandenen Objektgruppe und den wenigen erhaltenen Fragmenten, die vor allem mit Hilfe der Bilddokumentation bei Montfaucon zugeordnet werden konnten, siehe u. a. Marvin Chauncey Ross: »Monumental Sculptures from Saint-Denis: An Identification of Fragments from the Portal«, in: *The Journal of the Walters Art Gallery* 3 (1940), S. 90–109; Sauerländer 1970, Kat.-Nr. 1–4; Léon Pressouyre: »Une tête de reine du portail central de Saint-Denis«, in: *Gesta* 15 (1976), S. 151–160; Alain Erlande-Brandenburg: »Une tête de prophète provenant de l'abbatiale de Saint-Denis, portail de droite de la façade occidentale«, in: *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes rendus des séances* 1992, S. 515–543; Xavier Dectot: »À en perdre la tête: Les statues-colonnes de Saint-Denis et le problème du vandalisme pré-révolutionnaire au XVIII^e siècle«, in: *Gesta* 46 (2007), S. 179–191; Damien Berné: »Le décor sculpté de l'œuvre de Suger«, in: Pascal Delannoy (Hg.): *Saint-Denis dans l'éternité des rois et reines de France*, Strasbourg 2015, S. 175–191; Berné/Plagnieux 2018, S. 38–71.

827 Antoine Benoist: *Gewändefiguren vom linken Westportal der Abteikirche Saint-Denis*, um 1725–1728, lavierte Federzeichnung auf Papier, in: Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 15634, fol. 64^r, Maß des montierten Blattes: ca. 190 × 102–111 mm.

828 *MONUMENS DES DERNIERS ROYS MEROVINGIENS*, in: Montfaucon 1729–1733, Bd. 1, Taf. XVI, Seitenmaß: 395 × 255 mm.

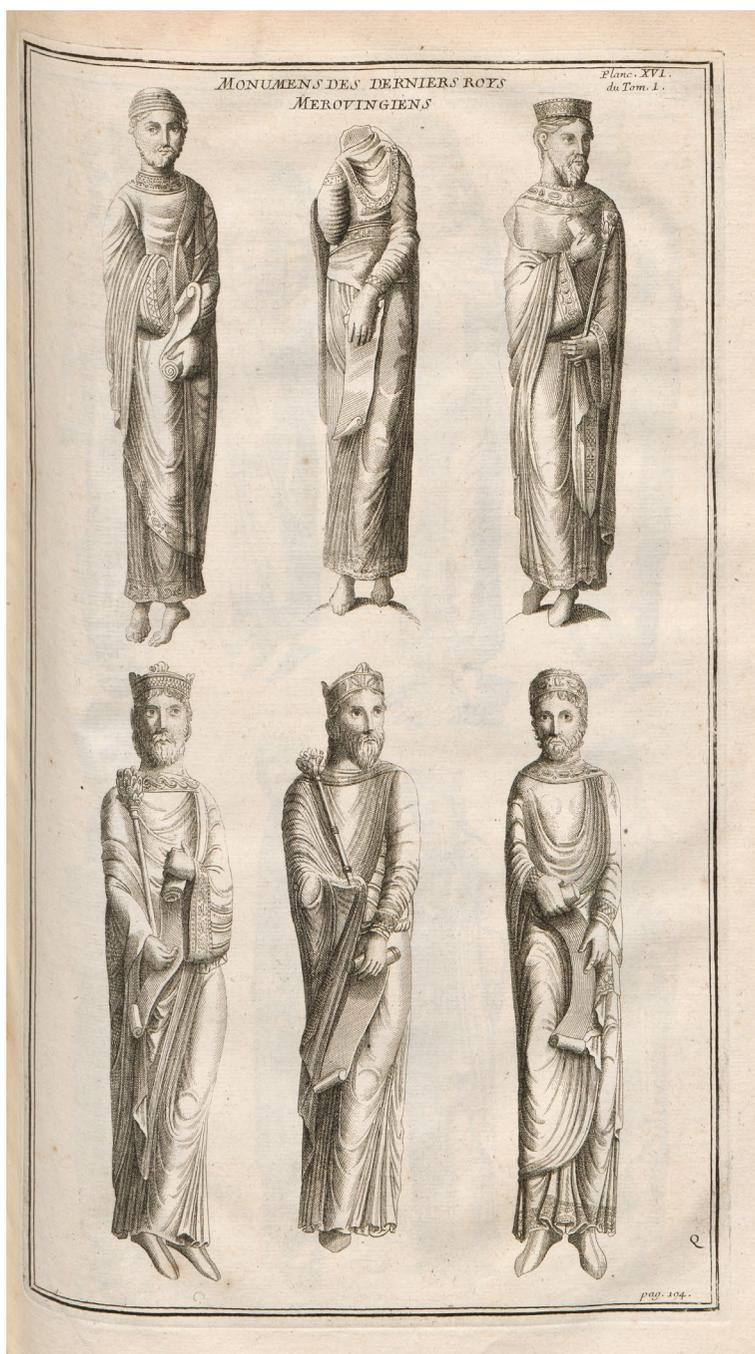


Abb. 170 *MONUMENS DES DERNIERS ROYS MEROVINGIENS*, in: Bernard de Montfaucon, *Les Monumens de la Monarchie françoise*, 1729–1733, Bd. 1, Taf. XVI

François-Roger de Gaignières und die Aggregatzustände des Bildwissens

Auch ohne nähere Kenntnis der betreffenden Objekte geben etliche Komposittafeln der *Monumens* zu erkennen, dass die darauf versammelten Darstellungen grundverschiedenen Zusammenhängen entstammen. Dies betrifft eklatante Brüche des Maßstabs ebenso wie gravierende Inkonsistenzen des Lichteinfalls und des Schattenschwerts – Merkmale also, durch die sich etwa die Figuren eins, zwei und drei auf der Tafel zu »PHILIPPE LE HARDI« unterscheiden (Abb. 171).⁸²⁹ Damit nicht genug, zeigen sich Nummer eins und zwei weich und halbtoneich modelliert, wohingegen Nummer drei – wie in Ansätzen auch Nummer fünf – stärker von der scharf konturierenden Zeichnung her angelegt ist, während sich Nummer vier weder den Proportionen noch der künstlerischen Faktur nach einem der übrigen Teilmotive dieser Tafel zuordnen lässt.

Wohl könnten derartige Abweichungen von der Gattungszugehörigkeit der Originale herrühren, die ansonsten freilich durch die konsequente Freistellung und andere Zurichtungen der Figuren weitgehend zum Verschwinden gebracht worden ist. Doch genügt ein Blick auf die Abstammung der Bilder, um sich darüber zu belehren, dass die in Rede stehenden Diskrepanzen zuallererst den medialen Vermittlungsinstanzen geschuldet sind, die druckgraphischen Objektpräsentationen also von seiten ihrer Vorlagen kontaminiert wurden. Denn Nummer drei folgt einer zurückhaltend *en grisaille* lavierten Federzeichnung (Abb. 172) der Liegefigur Philipps III. in Saint-Denis (Abb. 153), die insbesondere das Saum- und Faltenlineament markant zur Geltung bringt,⁸³⁰ während die Vorlagen zu Nummer zwei wie zu Nummer eins zuvörderst die geschlossene, farbig gefasste Oberfläche der Objekte in den Blick nehmen: einerseits als kolorierte Zeichnung nach der Statue Philipps in der Priorenkirche Saint-Louis zu Poissy (Abb. 173)⁸³¹ und andererseits wiederum in Gestalt

829 PHILIPPE LE HARDI, in: Montfaucon 1729–1733, Bd. 2, Taf. XXXV, Seitenmaß: 395 × 255 mm.

830 Louis Boudan: *Philippe III. du nom Roy de France Surnommé le Hardy*, um 1690–1710, lavierte Federzeichnung auf Papier, in: Paris, Bibliothèque nationale de France, Est. Rés. Oa 10, fol. 4^r, Seitenmaß: 475 × 320 mm. – Die Literatur zum Objekt s. oben in Anm. 740.

831 Louis Boudan: *Philippe depuis Roi de France*, um 1690–1710, aquarellierte Federzeichnung auf Papier, in: Paris, Bibliothèque nationale de France, Est. Rés. Oa 10, fol. 3^r, Seitenmaß: 475 × 320 mm. – Zum Statuenensemble in Poissy s. Carqué 2004[a], bes. S. 522–528 (mit der älteren Literatur); ders.: »*Non erat homo, nec bestia, sed imago*. Vollplastische Bildwerke am Hof Philipps IV. von Frankreich und die Medialität der Gattung«, in: Oexle/Bojcov 2007, S. 187–241, hier S. 191 f. mit Anm. 8 und S. 205–210; außerdem Wolfgang Brückle: *Civitas terrena. Staatsrepräsentation und politischer Aristotelismus in der französischen Kunst 1270–1380*, München/Berlin 2005, S. 124–135; Tanja Praske: »Bildstrategien unter Philipp IV. dem Schönen (1285–1314) und Karl V. dem Weisen (1364–1380). Das französische Königsbild im Wandel«, in: Martin Büchsel/Peter Schmidt (Hg.): *Realität und Projektion. Wirklichkeitsnahe Darstellung in Antike und Mittelalter*, Berlin 2005, S. 147–170, hier S. 158–164.



Abb. 171 PHILIPPE LE HARDI, in: Bernard de Montfaucon, *Les Monumens de la Monarchie françoise*, 1729–1733, Bd. 2, Taf. XXXV



Abb. 172 Louis Boudan, *PHILIPES III. du nom Roy de FRANCE Surnommé le Hardy*, lavierte Federzeichnung auf Papier, um 1690–1710. Paris, BnF, Est. Rés. Oa 10, fol. 4^r

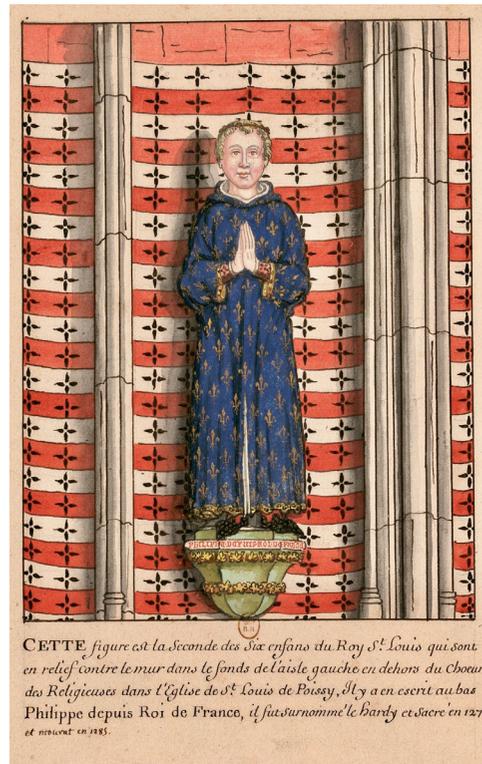


Abb. 173 Louis Boudan, *Philippe depuis Roi de France*, aquarellierte Federzeichnung auf Papier, um 1690–1710. Paris, BnF, Est. Rés. Oa 10, fol. 3^r

einer lavierten Zeichnung, die nun allerdings vorzugsweise das flächig ausgedehnte Streumuster des *surcot* vor Augen führt (Abb. 174).⁸³² Letztere folgt der fälschlich mit König Philipp III. identifizierten Liegefigur des Prinzen Philippe Dagobert aus dem Zisterzienserkloster Royaumont (Abb. 175)⁸³³ und wurde, wie das Aquarell nach der Figur in Poissy, auf ausgeprägt malerische Weise in die Radierung der Tafel übersetzt.

832 Louis Boudan: *Philipes fils du Roy S^t Louis, depuis Roy de France III. du nom, dit le Hardy*, um 1690–1710, lavierte Federzeichnung auf Papier, in: Paris, Bibliothèque nationale de France, Est. Rés. Oa 10, fol. 2^r, Seitenmaß: 475 × 320 mm.

833 Louis Boudan: *Tombeau de philipes de france fils de Saint Louis a costé droit du grand Autel de l'Abbaye de Royaumont, il est de pierre, peint & doré, & autour sur le bord a commencer par les pieds est escrit [...]*, um 1690–1710, aquarellierte Federzeichnung auf Papier, in: Oxford, Bodleian Library, MS. Gough Drawings Gaignières 2, fol. 28^r, Seitenmaß: 475 × 320 mm. – Zu Gisant und Grabmal s. Sauerländer 1970, S. 141, und Erlande-Brandenburg 1975, Kat.-Nr. 94.

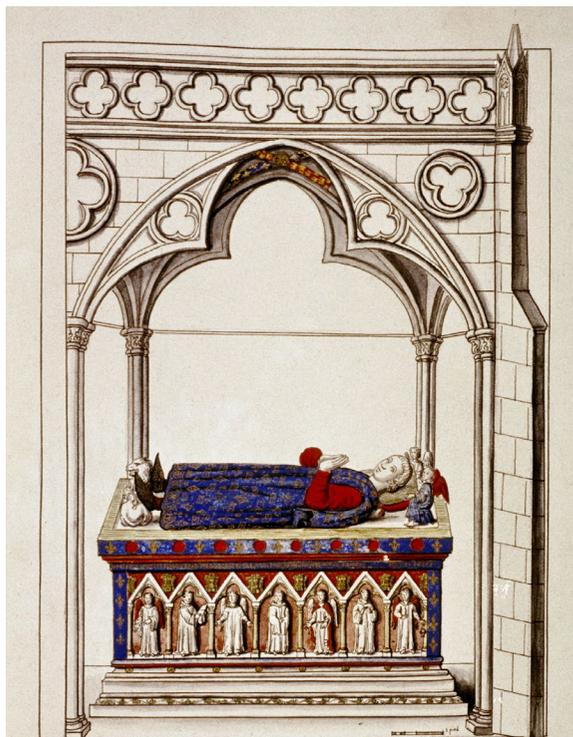


Abb. 174 Louis Boudan, *PHILIPES fils du Roy S.^t Louis, depuis Roy de France III. du nom, dit le Hardy*, lavierte Federzeichnung auf Papier, um 1690–1710. Paris, BnF, Est. Rés. Oa 10, fol. 2^r

Mit all diesen Vorlagen griff Bernard de Montfaucon auf eine der königlichen Bibliothek inkorporierte Sammlung zurück, die von François-Roger de Gaignières, der in den Diensten des herzoglichen Hauses der Guise unterschiedliche Funktionen bekleidet hatte, seit den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts zusammengetragen worden war.⁸³⁴ Bis zu ihrem Verkauf an den König 1711 war sie auf eine

⁸³⁴ Léopold Delisle: *Histoire générale de Paris. Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Impériale. Étude sur la formation de ce dépôt [...]*, Bd. 1, Paris 1868, S. 335–356; Georges Duplessis: »Roger de Gaignières et ses collections iconographiques«, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e sér., 3 (1870), S. 468–488; ders.: »Inventaire des collections et testament de Roger de Gaignières (1716)«, in: *Nouvelles archives de l'art français* 1874, S. 265–302; Ulysse Robert: »Inventaire des manuscrits du fonds Gaignières concernant l'histoire de France«, in: *Le Cabinet historique* 22 (1876), S. 17–32, 72–85, 135–153, 270–291, und ebd. 14 (1878), S. 53–60; Charles

Abb. 175 Louis Boudan, *TOMBEAU DE PHILIPES DE FRANCE fils de Saint Louis*, aquarellierte Federzeichnung auf Papier, um 1690–1710. Oxford, Bodleian Library, MS. Gough Drawings Gaignières 2, fol. 28^r



TOMBEAU DE PHILIPES DE FRANCE fils de Saint Louis a costé droit du grand Autel de l'Abbaye de Royaumont, il est de pierre, peint & doré, & autour sur le bord a commencer par les pieds est escrit.

Angelico ductu, seror, ad patriam sine luctu,
 Nos circumstantes psalmis precibusque vacantes
 Exequias facimus PHILIPPI quem Sepelimus
 Concives superi stantes Secus agmina cleri
 Sic anime pueri cogunt Dominum misereri
 Unus spirituum paries alter Monachorum
 Signant perpetuum Sic jubilare Chorum.

de Grandmaison: »Gaignières, ses correspondants et ses collections de portraits«, in: *Bibliothèque de l'École des chartes* 51 (1890), S. 573–617, ebd. 52 (1891), S. 181–219, und ebd. 53 (1892), S. 5–76; Henri Bouchot: *Bibliothèque nationale. Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières et conservés aux Départements des estampes et des manuscrits*, 2 Bde., Paris 1891; Joseph Roman: *Les dessins de sceaux de la collection de Gaignières à la Bibliothèque nationale*, Paris 1910; Joseph Guibert: *Les dessins d'archéologie de Roger de Gaignières*, sér. I: *Tombeaux*, 13 Bde., sér. II: *Vitraux*, 1 Bd., sér. III: *Tapisseries*, 1 Bd., Paris 1912–1913; Rostand 1932, S. 109–116; Leclercq 1934, col. 2723–2739; Jean Adhémar/Gertrude Dodor: »Les tombeaux de la collection Gaignières. Dessins d'archéologie du XVII^e siècle«, in: *Gazette des Beaux-Arts* 84 (1974), S. 1–192, ebd. 88 (1976), S. 1–128, und ebd. 90 (1977), S. 1–76; Schnapper 1988, S. 291–296; Elizabeth A. R. Brown: *The Oxford Collection of the Drawings of Roger de Gaignières and the Royal Tombs of Saint-Denis*, Philadelphia 1988; Schnapp 1993, S. 303–306; Laure Beaumont-Maillet: *La France au Grand siècle. Chefs-d'œuvre de la collection Gaignières*, Arcueil 1997; Annie-Claire Lussiez: »L'art des tombiers aux environs de Melun, XV^e–XVI^e siècles, et la collection Gaignières. Fidélité ou interprétation?«, in: Yves Gallet (Hg.): *Art et architecture*

der mit Abstand umfänglichsten in Europa angewachsen, die nicht nur Abertausende gemalter oder gestochener Porträts, Handschriften, Urkunden, Münzen und Medaillen umfasste, sondern auch eine nicht minder ausgedehnte Dokumentation geschichtlich bedeutsamer Monumente vor allem des Hoch- und Spätmittelalters sowie der beginnenden Neuzeit barg. Mit der landesweiten Erfassung von Bau- und Bildwerken hatte Gaignières neben seinem paläographisch und epigraphisch beschlagenen Kammerdiener Barthélemy Rémy auch den Stecher und Zeichner Louis Boudan betraut.

Das den Blick leitende historische Interesse war entschieden genealogisch perspektiviert und galt daher zuvörderst personenbezogenen Monumenten wie den Grabmälern, die Bildnisse, heraldische Motive und authentifizierende Inschriften in wechselseitiger Verschränkung zur Anschauung brachten. Dieses ständisch geprägte Augenmerk für die Herrschaftselite des Reiches, das bereits Jean du Tillet (Abb. 125, 146, 147 und 149), Nicolas Bonfons (Abb. 151 und 152) oder Jean Le Laboureur (Abb. 156) zu einer auch bildlich eingehenden Beschäftigung mit den Grabmälern des Königshauses bewogen hatte,⁸³⁵ veranlasste Gaignières anno 1703 dazu, in einer Denkschrift an den Kanzler Louis Phélypeaux de Pontchartrain die Einrichtung eines Amtes der öffentlichen Hand zur Erschließung und Bewahrung historisch signifikanter Monumente anzuregen:

Le roy voulant conserver tous les monuments qui peuvent estre de quelque considération, tant par raport à la maison royalle qu'à l'avantage des grandes familles, nobles et illustres de son royaume, et pour illustrer l'histoire générale de France, que l'on n'a traitée que fort imparfaitement jusqu'à présent, en comparaison de celles de la plupart des autres nations, Sa Majesté ayant esté informée que cela n'est arrivé que par le peu de soin que l'on a eu de rassembler et de conserver les monuments, et principalement ceux de ses ancestres, qui semblent avoir esté

à *Melun au Moyen Âge*, Paris 2000, S. 301–311; Anne Ritz-Guilbert: »La collection Gaignières: méthodes et finalités«, in: *Bulletin monumental* 166 (2008), S. 315–338; dies.: »Les sceaux médiévaux au XVII^e siècle: les dessins de sceaux dans la collection Gaignières (1642–1715)«, in: Marc Gil/Jean-Luc Chassel (Hg.): *Pourquoi les sceaux? La sigillographie, nouvel enjeu de l'histoire de l'art*, Lille 2011, S. 45–60; umfassend zuletzt dies.: *La collection Gaignières. Un inventaire du royaume au XVII^e siècle*, Paris 2016; Pascal Schandel: »L'image élastique. Gaignières et la question des formats«, in: Sophie Fétro/Anne Ritz-Guilbert (Hg.): *Collecta. Des pratiques antiquaires aux humanités numériques*, Paris 2016, S. 282–298; Giauffer 2021, S. 153–167; eine virtuelle Rekonstruktion der digitalisierten und geolokalisierten Sammlung auf der Grundlage des 5.569 Nummern umfassenden Inventars letzter Hand von 1711 befindet sich im Aufbau: <https://www.collecta.fr>; s. dazu Sophie Fétro/Anne Ritz-Guilbert: »Collecta: archive numérique de la collection Gaignières«, in: dies. 2016, S. 19–42.

835 Siehe oben Anm. 713, 732 und 746–747.

plus négligez que les autres. Il est de sa gloire d'y rémédier, puisque l'on détruit tous les jours un nombre infini de monuments considérables. Pour cet effet, Sa Majesté ayant intention d'en faire faire des desseins et des descriptions [...].⁸³⁶

Von den in dieser Hinsicht einschlägigen Materialien Gaignières profitierten die konzeptionell aufs engste verwandten *Monumens de la Monarchie française* über die Maßen, weil die in der Bibliothek des Königs für Montfaucon bequem erreichbare Sammlung als Hauptquelle erhebliche Investitionen zu vermeiden half:

Les Recueils de feu M. de Gaignieres mon ami, sont les premiers en date. Sans cette avance je n'aurois jamais pû faire une telle entreprise. Il m'a fraié le chemin en ramassant & faisant dessiner tout ce qu'il a pû trouver de Monumens dans Paris, autour de Paris, & dans les Provinces. Il y a employé de grosses sommes. Je lui ai souvent donné des recommandations pour nos Abbayies, où il alloit faire ses recherches, menant toujours avec lui son Peintre. Je ne savois pas alors qu'en lui faisant plaisir, j'agissois pour moi: ce n'est que depuis sa mort, que j'ai formé le plan que j'exécute aujourd'hui: & sans ce secours je n'aurois jamais pû fournir aux frais immenses qu'il auroit fallu faire pour dessiner tant de Monumens d'après les originaux, dont plusieurs sont fort éloignés de Paris. Ses porte-feüilles sont à la Bibliotheque du Roi, d'où [...] j'ai tiré une bonne partie des pieces qui entrent dans cet Ouvrage.⁸³⁷

Die solchermaßen privilegierten Kopierbeziehungen hatten zur Folge, dass die Einzelmotive der Tafeln nicht die unverwechselbare Signatur ihrer Referenzobjekte tragen, sondern die arbiträren Merkmale vorgängiger Transformationen und Repräsentationen aufweisen, denn in der Regel wurde die primäre Objektdokumentation (Abb. 173) nicht erst bei der Übertragung in den Druck etwa durch selektive Freistellung zugerichtet (Abb. 171), sondern war bereits unter der Bildregie Gaignières' und nach der Systematik seiner Sammlung einschneidenden Veränderungen unterworfen worden. Die für König Philipp III. in Saint-Denis herangezogene Darstellung (Abb. 172) beruht ihrerseits schon auf einer aquarellierten Federzeichnung nach dem Objekt (Abb. 154),⁸³⁸ die Vorlage für den Prinzen Philippe Dagobert (Abb. 174) ist aus einer ähnlichen Zeichnung des Grabmals in Royaumont (Abb. 175) hervorgegangen. In beiden Fällen hat Louis Boudan zunächst die komplexe Gestalt mehrteiliger Monumente unter sorgfältiger Berücksichtigung etwaiger Inschriften

836 Zitiert nach Delisle 1868, S. 343.

837 Montfaucon 1729–1733, Bd. 1, S. VI.

838 Siehe oben Anm. 741.

und ihres farbigen Erscheinungsbildes dokumentiert, bevor im zweiten Arbeitsschritt speziell die Grabfiguren unter abweichenden Gesichtspunkten erneut in den Blick genommen wurden. Auf charakteristische Weise überformt, bringen die von Montfaucon ausgewählten Blätter einen motivischen Extrakt, nämlich die isolierte, teils um verlorene Gliedmaßen ergänzte und in Haltung wie Gestik verlebendigte Figur zur Anschauung.

Durch die spezifische Gestalt ihrer Objektrepräsentation geben sich diese Zeichnungen als Bestandteile eines Sammlungsschwerpunktes zu erkennen, zu dem Gaignières die Traditionen genealogischer und kulturhistorischer Geschichtsforschung zusammengeführt hat. Ein ständisch gegliederter *Recueil de modes* vereint wiederum die Herrschafts- und Funktionselite des Reiches – nun freilich, wie der ausführliche Titel anzeigt, unter dem Gesichtspunkt ihrer Gewandung: *Recueil de portraits des roys et reynes de France, des princes, princesses, seigneurs et dames, et des personnes de toutes sortes de professions, dessinez à la main ou peints en miniatures et pris sur des monumens qui font connaître les différents habillements de chaque règne.*⁸³⁹ Mit der Chronologie der Kostümporträts ist in Ansätzen zugleich eine umfassend gedachte Zivilisationsgeschichte angelegt, wie sie sich nach antikem Vorbild seit der Renaissance mit der Gewandung besonders bereitwillig und ausführlich auch auf die materiellen Objektivationen der *mores et instituta* eingelassen hat. Die daraus hervorgegangene Bildtradition kulturgeschichtlich und ethnographisch motivierter Trachten- und Ständebücher, die in Frankreich etwa von François Deserpz (1562) und Jean-Jacques Boissard (1581) begründet worden war,⁸⁴⁰ hat auch das einschlägige Motivrepertoire jener lebhaft gestikulierenden Vorfürhdamen und -herren bereitgestellt, deren deklamatorischer Habitus außerdem Verbindungslinien zur bildlichen Präsentation des Theaterkostüms zu erkennen gibt.⁸⁴¹

839 Zitiert nach Ritz-Guilbert 2008, S. 319.

840 François Deserpz: *Recueil de la diuersité des habits, qui sont de present en vsaige, tant es pays d'Europe, Asie, Affrique & Isles sauuages, Le tout fait apres le naturel*, Paris: Richard Breton, 1562; Jean-Jacques Boissard: *Habitus Variarum Orbis gentium. Habitz de Nations estra[n]ges. Trachten mancherley Völcker des Erdsckreyß*, Mecheln: Caspar Rutz, 1581.

841 Zur Gattungsgeschichte im Überblick Odile Blanc: »Images du monde et portraits d'habits. Les recueils de costume à la Renaissance«, in: *Bulletin du bibliophile* 2 (1995), S. 222–261; dies.: »Ethnologie et merveille dans quelques livres de costumes français«, in: Marie Viallon (Hg.): *Paraître et se vêtir au XVI^e siècle*, Saint-Étienne 2006, S. 77–93; Michael Thimann: »Jean Jacques Boissards Trachtenbuch für Johann Jakob Fugger«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 32 (2005), S. 117–148; Mayerhofer-Llanes 2006; Andrea McKenzie Satterfield: *The Assimilation of the Marvelous Other: Reading Christoph Weiditz's »Trachtenbuch« (1529) as an Ethnographic Document*, Tampa 2007; Ulinka Rublack: *Dressing Up. Cultural Identity in Renaissance Europe*, Oxford 2010; dies./Maria Hayward (Hg.): *The First Book of Fashion. The Book of Clothes of Matthäus & Veit Konrad Schwarz of Augsburg*, London/New York u. a. 2015.

Ein und dasselbe Objekt konnte in der Sammlung Gaignières demnach grundverschiedene motivische Gestalt annehmen – je nachdem, welches Erkenntnisinteresse, welche Darstellungsabsicht von Fall zu Fall den Ausschlag gab. Neben den inhaltlichen Kriterien einer prosopographischen oder kostümkundlichen Aneignung spielten freilich auch ästhetische sowie handwerklich-künstlerische Faktoren eine gestaltprägende Rolle. So weisen die zahlreichen von Montfaucon genutzten Gouache-Kopien nach Miniaturen insbesondere des Gruuthuse-Froissarts unverkennbare Zurichtungen der Bildgestalt auf (Abb. 66).⁸⁴² Hatte die ästhetische Modernisierung im Fall der älteren Tafeln nach dem *Teppich von Bayeux*⁸⁴³ noch die Bildmittel erfasst und sie einem Modus detailrealistischer Darstellung anverwandelt, so betraf sie hier Merkmale der Bild- wie der Motivgestalt, die sich durch das Hinzufügen von Repousoirmotiven und anderen Versatzstücken gleichermaßen verändert zeigen.⁸⁴⁴

Handwerklich-künstlerische Probleme warf dagegen die Architekturdarstellung auf, denn in dieser Gattung war Louis Boudan offenkundig überfordert. Wo der auf den Feldern des Festungsbaus, der Vermessungstechnik und der Perspektivkonstruktion bewanderte Claude Chastillon die bischöfliche Residenz in Dissay mit sicherem Blick für die Proportionen, die räumliche Disposition des Gebäudekomplexes und seine landschaftliche Einbettung ins Bild gesetzt hat (Abb. 176),⁸⁴⁵ treten bei Boudan eklatante Schwächen zutage: Der ungelenke Duktus und die ungefüge Anlage der Zeichnung unterwerfen das Motiv einer weitgehenden Simplifizierung (Abb. 177),⁸⁴⁶ die an das serielle Mittelmaß der um hundert Jahre älteren *Albums de Croÿ* gemahnt.⁸⁴⁷

Die zeichnerischen Stärken Boudans vermochten sich weit eher bei der Erfassung von Werken der Bildkünste zu entfalten. Seine umfängliche Dokumentation der Chartreser Westportale braucht den Vergleich mit den Arbeiten eines Antoine

842 Siehe oben Anm. 423.

843 Siehe oben Anm. 444–446.

844 Die von Rostand 1932, S. 111, formulierte These, wonach dies lediglich der Anpassung an das Hochformat der Kopienbände in der Sammlung Gaignières gedient habe, ist mit dem Hinweis auf zahlreiche annähernd quadratische Reproduktionen unter den Porträts wie auf das unter den topographischen Ansichten und Architekturveduten vorherrschende Querformat leicht zu entkräften.

845 Chastillon 1641, Nr. 276: *CHASTEAV BASTI A LA MODERNE AVEC LE PAIZAIGE DES ENVIRONS DISSAY*, Bildmaß: 112 × 385 mm.

846 Louis Boudan: *Veüe du Chasteau DE DISSAY du Costé du Iardin, en Poictou, bastie par pierre d'Amboise Euesque de poictiers, à trois lieües de poictiers, 1699*, aquarellierte Bleistift- und Federzeichnung auf Papier, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie, EST VA-86 (1).

847 Siehe oben Anm. 680.

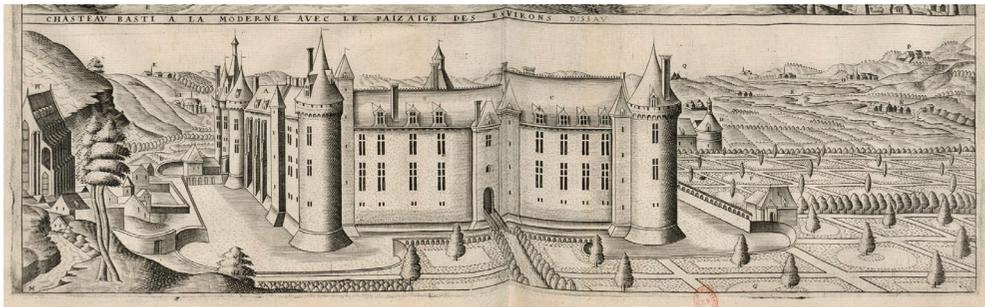


Abb. 176 Claude Chastillon, *CHASTEAV BASTI A LA MODERNE AVEC LE PAIZAIGE DES ENVIRONS DISSAY*, in: ders., *Topographie française*, 1641, Nr. 276



Abb. 177 Louis Boudan, *Veüe du Chasteau DE DISSAY du Costé du Jardin, en Poitou*, aquarellierte Bleistift- und Federzeichnung, 1699. Paris, BnF, Département des Estampes et de la photographie, EST VA-86 (1)

Benoist (Abb. 169) nicht zu scheuen. Zwar erreichen die Zeichnungen Boudans (Abb. 178)⁸⁴⁸ nicht deren disziplinierte Prägnanz und Konturschärfe, sondern neigen zu Flüchtigkeiten der Linienführung, zu weicheren Konturen und einer tendenziell ausladenden Figurenbildung. Doch sind sie in ihrem Bemühen, motivische Details der Gewandung, der Insignien oder der Haartracht ebenso authentisch wiederzugeben wie die der Portalskulptur eigentümlichen Stilisierungsweisen, den bei Montfaucon abgedruckten Repräsentationen (Abb. 179)⁸⁴⁹ bei weitem überlegen. Da Notre-Dame in Chartres schon außerhalb dessen lag, was sich von Paris aus noch bequem durch Inaugenscheinahme überprüfen ließ, wurden Informationen Dritter offenbar auf Treu und Glauben übernommen. In diesem Fall hat sich Montfaucon ganz auf die bauhistorische Expertise des Kathedralkapitels verlassen,⁸⁵⁰ außerdem zog er eine ihm vermutlich von dort mitgeteilte Zeichnung (Abb. 180)⁸⁵¹ den in der Sammlung Gaignières verfügbaren Blättern Boudans vor, weshalb die eigentliche Objektgestalt hinter den motivischen und stilistischen Entstellungen nicht mehr zum Vorschein kommt.

Qualitäts- und Authentizitätsverluste durch etappenreiche, hinsichtlich ihrer Transformationen kaum zu kontrollierende Übertragungswege wurden stillschweigend geduldet, die Zurichtung der Vorlagen durch andere als die eigenen Kontexte und Interessen billigend in Kauf genommen. An alledem wird ersichtlich, dass sich ein Anspruchsniveau, wie es von weiten Teilen der *Antiquité expliquée* erreicht wurde, für die *Monumens de la Monarchie française* nicht realisieren ließ. Der auf die »Antiquité Française« gerichtete Fokus konnte zwar mit einer einschlägigen Expertenkultur, nicht aber mit einer Klientel vermögender Amateure und Sammler rechnen, die Originale ebenso zu schätzen und zu beschaffen wussten wie Reproduktionsgraphik höchster Qualität⁸⁵² – und dafür auch als Subskribenten zu zahlen bereit und in der Lage waren.⁸⁵³ Neben Antoine Benoist (Abb. 169) sind daher keine weiteren derart professionellen Künstler auszumachen, wie sie in der *Antiquité* nicht nur für den *Grand Camée de France* (Abb. 165) verantwortlich zeichnen.

848 Louis Boudan: *Gewändefigur am mittleren Westportal der Kathedrale von Chartres*, um 1690–1710, lavierte Federzeichnung auf Papier, in: Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie, EST VA-28 (4), Bildmaß: 248 × 188 mm.

849 *MONUMENS DES ROYS MEROVINGIENS*, in: Montfaucon 1729–1733, Bd. 1, Taf. IX, Seitenmaß: 395 × 255 mm.

850 Montfaucon 1729–1733, Bd. 1, S. 56f.

851 *Gewändefiguren der Chartrester Westportale*, gegen 1729, lavierte Bleistift- und Federzeichnung auf Papier, in: Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 15634, fol. 13^r, Maß des montierten Blattes: ca. 154 × 279 mm.

852 Zur Gattung und ihrer sozialgeschichtlichen Dimension s. die oben in Anm. 310 genannte Literatur.

853 Zum prekären finanziellen Fundament der *Monumens* s. bahnbrechend Hurley 2000.

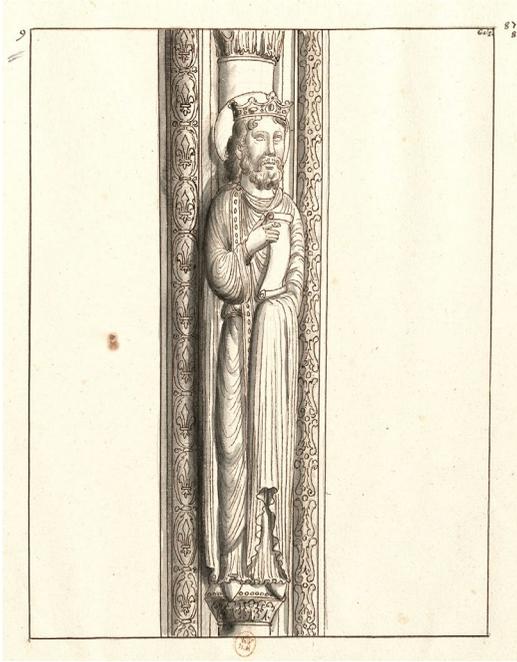


Abb. 178 Louis Boudan, *Gewändefigur am mittleren Westportal der Kathedrale von Chartres*, lavierte Federzeichnung, um 1690–1710. Paris, BnF, Département des Estampes et de la photographie, EST VA-28 (4)



Abb. 179 *MONUMENS DES ROIS MEROVINGIENS*, in: Bernard de Montfaucon, *Les Monumens de la Monarchie française*, 1729–1733, Bd. 1, Taf. IX

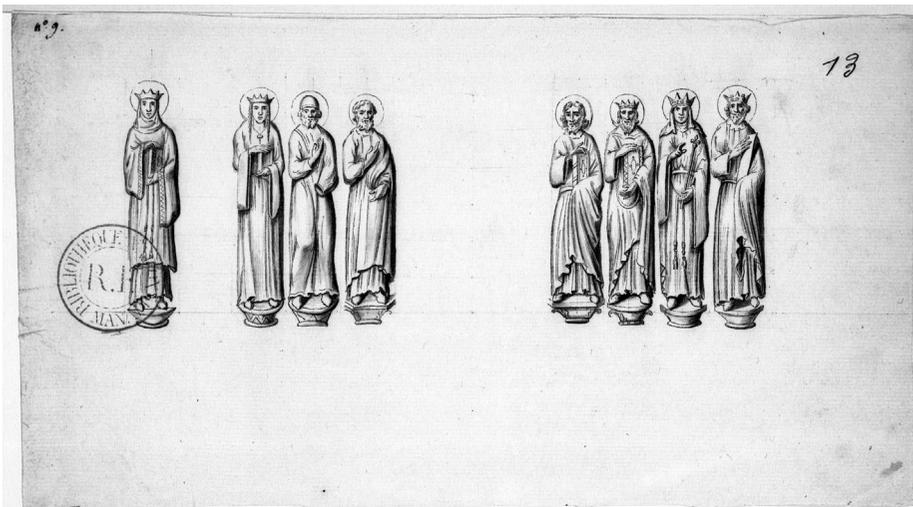


Abb. 180 *Gewändefiguren der Chartreser Westportale*, lavierte Bleistift- und Federzeichnung, gegen 1729. Paris, BnF, ms. fr. 15634, fol. 13^r

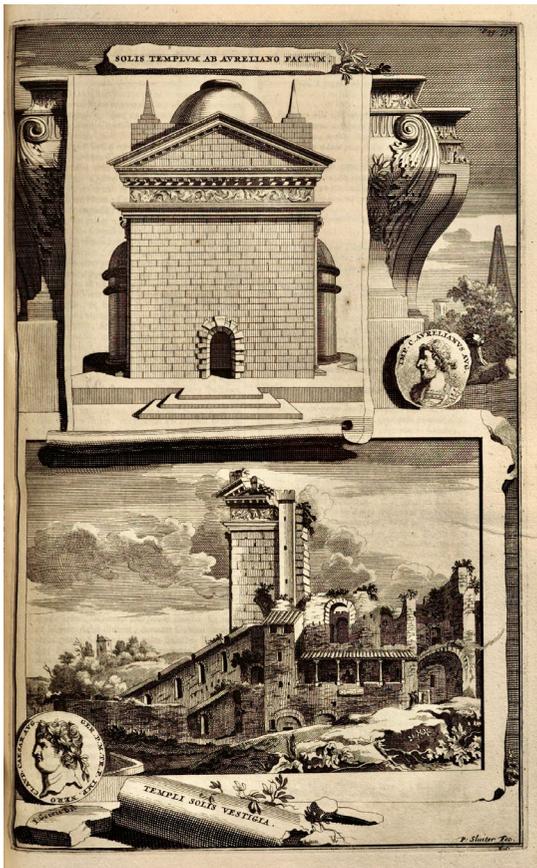


Abb. 181 Pieter Sluiter nach Jan Goeree, *SOLIS TEMPLVM AB AVRELIANO FACTVM. | TEMPLI SOLIS VESTIGIA.*, in: Johannes Georgius Graevius, *Thesavrus antiquitatum Romanarvm*, 1694–1699, Bd. 3, Taf. vor col. 737

Reichen die *Monumens* schon nicht an die teils überragende Qualität zeitgenössischer Antikenpublikationen heran, fehlt ihnen außerdem deren mitunter hoher Grad an epistemischer Selbstreflexion. Mit ihren vielbändigen *Thesauri* haben Johannes Georgius Graevius und Jacobus Gronovius zwischen 1694 und 1702 nicht nur umfassende Archive altertumskundlichen Wissens angelegt, sondern ebensowohl Bildcorpora hervorgebracht, die durch gleichermaßen opulente wie variantenreiche Inszenierungen die – freilich immer schon bildlich vermittelten – Objekte selbst und mit diesen zugleich die medialen Bedingungen ihrer Sichtbarkeit vor Augen führen. Mit motivischer Emphase zeigen sich neben Architekturfragmenten, Skulptur- und Münzfunden auch die archäologischen Überlieferungsträger und Speichermedien zur Darstellung gebracht – etwa der Ruinenprospekt des aurelianischen Tempels des *Sol Invictus* nebst einer probabilistischen Rekonstruktion (Abb. 181).⁸⁵⁴ Von

⁸⁵⁴ Pieter Sluiter nach Jan Goeree: *SOLIS TEMPLVM AB AVRELIANO FACTVM. | TEMPLI SOLIS VESTIGIA.*, in: Graevius 1694–1699, Bd. 3, Taf. vor col. 737 (zu Alessandro Donati:

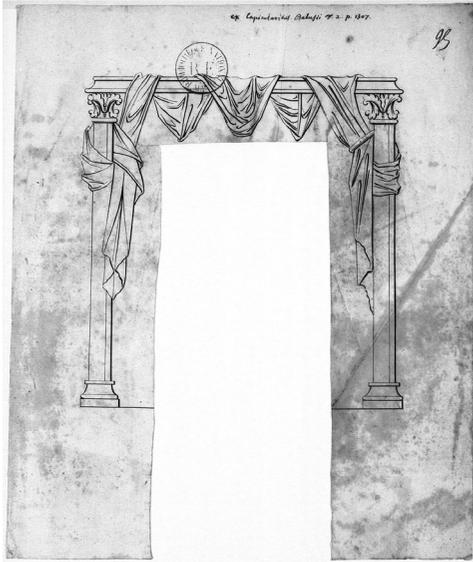


Abb. 182 Fragment eines Kupferstichs aus Étienne Baluze, *Capitularia Regvm Francorum*, 1677, Bd. 2, col. 1307–1308. Paris, BnF, ms. fr. 15634, fol. 95^r

Alterungs- und Gebrauchsspuren gezeichnet, bekunden die in *Trompe-l'œil*-Manier präsentierten Bilddokumente die unaufhebbare Materialität und Medialität jedweder Visualisierung und verleihen dem Blick auf die Bildüberlieferung eine dezidiert wissensarchäologische Dimension.⁸⁵⁵

Im Unterschied dazu haben die *Monumens* Spuren epistemischer Praktiken und Wahrnehmungsbedingungen nahezu vollständig verwischt. Handfeste Indizien für die Vorgehensweise Montfaucons bei der Aneignung und im Gebrauch der Bildüberlieferung finden sich nur mehr unter den Arbeitsmaterialien, wo nicht nur Objekterfassungen, Druckvorlagen oder Probedrucke begegnen, sondern auch die Abfallprodukte der Übertragungsprozesse – so eine verwaiste, von einem Ehrenvorhang umwundene Ädikula im Kupferstich (Abb. 182),⁸⁵⁶ bei dem es sich um

Roma Vetus ac recens, utriusque ædificiis ad eruditam cognitionem expositis, col. 469–874), Seitenmaß: 390 × 235 mm.

855 Piggott 1978, S. 48f.; Wrede 2004, S. 30–41. Das eminente Beispiel und Vorbild der Thesauri wird im Fall Piranesis übersehen; vgl. Susan M. Dixon: »The Sources and Fortunes of Piranesi's Archaeological Illustrations«, in: *Art History* 25 (2002), S. 469–487. Zum weiteren Kontext dieses ästhetischen Verfahrens s. beispielsweise Patrick Mauriès: *Le trompe-l'œil de l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris 1996; Sybille Ebert-Schifferer u. a.: *Deceptions and Illusions. Five Centuries of Trompe l'Œil Painting*, Aldershot 2002; Ortrud Westheider/Michael Philipp (Hg.): *Täuschend echt. Illusion und Wirklichkeit in der Kunst*, München 2010; Helga Lutz/Bernhard Siegert (Hg.): *Exzessive Mimesis. Trompe-l'œils und andere Überschreitungen der ästhetischen Grenze*, München 2020; speziell zur spätmittelalterlichen Tradition der Objekt-Illusion s. die unten in Anm. 1001 genannte Literatur.

856 Fragment eines Kupferstichs aus Baluze 1677, Bd. 2, col. 1307–1308, in: Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 15634, fol. 95^r, Maß des montierten Blattes: ca. 302 × 252 mm.

den Überrest einer Buchseite der *Capitularia Regum Francorum* des Étienne Baluze handelt,⁸⁵⁷ aus der als Vorlage für den Stecher der *Monumens* jener thronende König ausgeschnitten wurde, der als Nummer eins die Tafel der Monumente Pippins und Karls des Großen eröffnet (Abb. 163).

In alledem erweisen sich die *Monumens* als ein den ökonomischen Rahmenbedingungen abgetrotztes, geradezu demonstrativ nüchternes Arbeitsinstrument, das zuallererst ein möglichst umfassendes Bildarchiv französischer Geschichte bereitstellen wollte und daher dem kostspieligen Erfahrungswissen ein wohlfeiles Buchwissen vorgezogen hat. Leitend war der Blickwinkel der Überschau, nicht die Nabsicht auf das einzelne Objekt. Diese Perspektive nahm die maurinische Geschichtsforschung von einer fundamental verschiedenen Warte aus ein.

Klöster und Provinzen. Das Mittelalter *in situ*

Ganz auf die Erschließung und Aneignung der Monumente vor Ort ausgerichtet, legen zwei kapitale Vorhaben der Mauriner ein von den *Monumens* abweichendes visuelles Gepräge an den Tag. Ihr Augenmerk galt nicht einer von zentraler Warte aus unternommenen Überschau, welche die aus ihren Ortsbezügen herausgelösten und unter chronologisch-systematischen Gesichtspunkten zusammengestellten Objekte in den Blick nimmt. Ihr Ausgangspunkt war vielmehr die Vergangenheit in ihrer räumlichen Entfaltung, die an vielen Orten zugleich und auf je spezifische Weise Spuren in Gestalt von Text- und Sachzeugnissen hinterlassen hat. Es handelt sich zum einen um das gegen 1672 begonnene und nach dem Tod seines Initiators Michel Germain 1694 bald zum Erliegen gekommene Projekt eines *Monasticon Gallicanum*, der landesweit die Ordensniederlassungen der Mauriner dokumentieren sollte,⁸⁵⁸ und zum anderen um die annähernd zeitgleich einsetzende Provinzgeschichtsschreibung unter Federführung maurinischer Gelehrter,⁸⁵⁹ die ihre publizistisch

857 Wie oben Anm. 808.

858 Achille Peigné-Delacourt/Léopold Delisle: *Dom Michel Germain. Le Monasticon Gallicanum. Collection de 168 planches de vues topographiques des Monastères Bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur*, Paris 1882; Henri Leclercq: s. v. »Monasticon gallicanum«, in: Fernand Cabrol/ders. (Hg.): *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Bd. XI/2, Paris 1934, col. 2190–2204; Pierre-Marie Sallé: »Les planches du *Monasticon Gallicanum*: vestiges d'un atlas des monastères réformés par la Congrégation de Saint-Maur au XVII^e siècle«, in: *Bulletin monumental* 180 (2022), S. 291–324; zur neuzeitlichen Architektur der Klöster s. Monique Bugner: *Cadre architectural et vie monastique des Bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur*, Nogent-le-Roi 1984.

859 Maurice Lecomte: »Les Bénédictins et l'histoire des provinces aux XVII^e et XVIII^e siècles«, in: *Revue Mabillon* 17 (1927), S. 237–246, ebd. 18 (1928), S. 39–58, 110–133 und

ertragreichste Phase zwar in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erlebte, jedoch bis an die Schwelle zur Revolution mit unverminderter Energie fortgeführt wurde.

Diese Unternehmungen verhalten sich komplementär zueinander, denn sie erschließen einerseits einen wesentlichen, nämlich benediktinischen Teil jener kirchlich-religiösen Landkarte monastischer Institutionen und geistlicher Herrschaft, die von Saint-Germain-des-Prés aus bereits auf ausgedehnten, ganz Europa durchmessenden Bibliotheks- und Archivreisen vor Ort in Augenschein genommen worden war. Andererseits richtete sich das historiographische Interesse in den Strukturen der politisch-administrativen Raumordnung auf die Entfaltung weltlicher Herrschaft, wobei es sich auch auf das Vermächtnis königlicher Geographen, etwa auf die nach Provinzen gegliederten *Plans et Profils de toutes les principales Villes et Lieux considerables de France* des Christophe Tassin von 1634 stützen konnte.⁸⁶⁰ Mit Kirche, Königtum und Adel widmen sich die beiden groß angelegten maurinischen Arbeitsvorhaben den zentralen raumordnenden Kräften Frankreichs, die sie in ihrer geschichtlichen Entwicklung darzustellen suchen. In beiderlei Hinsicht war der Untersuchungshorizont nicht epochenspezifisch zugeschnitten. Da es aber um Herkunft und Abstammung, Familien- und Amtsgenealogie, Besitztitel und

302–323. – Hervorzuheben sind unter den zahlreichen Werken dieser historiographischen Gattung Guy-Alexis Lobineau: *Histoire de Bretagne, Composée sur les titres & les auteurs originaux* [...]; *Enrichie de plusieurs portraits & tombeaux en taille douce; avec les preuves & pieces justificatives, accompagnées d'un grand nombre de Sceaux*, 2 Bde., Paris: François Muguët, 1707; Augustin Calmet: *Histoire ecclesiastique et civile de Lorraine, qui comprend ce qui s'est passé de plus memorable dans l'Archevêché de Trèves, & dans les Evêchez de Metz, Toul & Verdun, depuis l'entrée de Jules César dans les Gaules, jusqu'à la mort de Charles V. Duc de Lorraine, arrivée en 1690. Avec les pieces justificatives a la fin. Le tout enrichi de Cartes Geographiques, de Plans de Villes & d'Eglises, de Sceaux, de Monnoyes, de Medailles, de Monumens, &c. Gravez en taille-douce*, 3 Bde., Paris: Jean-Baptiste Cusson, 1728; Claude Devic/Joseph Vaissette: *Histoire generale de Languedoc, Avec des Notes & les Pieces justificatives: Composée sur les Auteurs & les Titres originaux, & enrichie de divers Monumens*, 5 Bde., Paris: Jacques Vincent, 1730–1745; Plancher/Merle 1739–1781; Pierre-Hyacinthe Morice: *Memoires pour servir de preuves a l'Histoire ecclesiastique et civile de Bretagne, tirés des archives de cette province, de celles de France & d'Angleterre, des Recueils de plusieurs çavans Antiquaires*, 3 Bde., Paris: Charles Osmont, 1742–1746, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb30981009x>; ders./Charles Taillandier: *Histoire ecclesiastique et civile de Bretagne, composée sur les auteurs et les titres originaux, ornée de divers Monumens, & enrichie d'une Dissertation sur l'Établissement des Bretons dans l'Armorique, & de plusieurs Notes critiques*, Paris: Delaguette, 1750/56. Auch jenseits des maurinischen Gelehrtennetzwerks hatte sich eine rege, mit gesteigerter Aufmerksamkeit auch den Artefakten zugewandte provinzhistorische Forschung etabliert; den hier berücksichtigten Zeitraum rahmen exemplarisch Honoré Bouche: *La Chorographie ou Description de Provence. Et l'Histoire chronologique du mesme pays*, 2 Bde., Aix: Charles David, 1664; Johann Daniel Schoepflin: *Alsatia illustrata Celtica, Romana, Francica*, Colmar: Johann Friedrich Schoepflin, 1751; ders.: *Alsatia illustrata Germanica, Gallica*, Colmar: Ex typographia regia, 1761.

860 Tassin 1634. – Siehe oben Anm. 681.

Herrschaftsrechte ging, lag ein unverzichtbarer Schwerpunkt stets auf den institutionellen Gründungen und ihrer Frühzeit, was eine besonders intensive Auseinandersetzung mit den Text- und Sachzeugnissen des Mittelalters, namentlich mit Urkunden und der chronikalischen Überlieferung, mit Bau- und Bildwerken zur Folge hatte.

Während das konzeptionell beispielgebende Projekt eines mehrere Ordensgemeinschaften umfassenden *Monasticon Anglicanum* von Roger Dodsworth und William Dugdale erfolgreich abgeschlossen werden konnte und verschiedene, stets erweiterte Neuauflagen erfuhr,⁸⁶¹ ist Michel Germain's *Monasticon Gallicanum* – den der präzisere Arbeitstitel als *Monasticum gallicanum, seu historiae monasteriorum ordinis S. Benedicti, congregationis S. Mauri, cum tabulis geographicis eorumdem centum et octoginta* bezeichnet⁸⁶² – nicht über die Phase der Planung und Vorbereitung hinausgekommen. Denn ähnlich wie Montfaucons *Monumens de la Monarchie française* war dem *Monasticon* ein Programm beträchtlichen Umfangs und Aufwands zuge-dacht, das Germain 1672 in einem der Materialbeschaffung dienenden Rundschreiben an sämtliche Ordensniederlassungen der Mauriner dargelegt hatte. Namentlich zwei der neun darin vorgesehenen Kategorien der Materialordnung gemahnen aufgrund der Vielfalt der zu berücksichtigenden Geschichtszeugnisse an die später von Montfaucon für die *Monumens* geplanten Abteilungen *Monumens de l'Eglise* und *Sépultures*: »II. Ecclesiae. – Plures si occurrunt, earum nomina, descriptio, patroni, dedicationes, reliquiae, ornamenta praecipua. [...] VIII. Sepulturæ. – Magnatum, praelatorum, abbatum, nobilium et aliorum, cum epitaphiis, si quæ sunt, inscriptionibus, mausolei descriptione, etc.«⁸⁶³ Wiewohl also auch Bau- und Bildwerke unterschiedlichster Art in den Blick genommen werden sollten, waren bis zum Tod Michel Germain's 1694 lediglich Gesamtansichten der Klosteranlagen in größerer Zahl gestochen. Bis 1710 sporadisch ergänzt, lagen schließlich 168 Tafeln mit Ansichten von 147 Klöstern vor, während Texte nur im Entwurfsstadium überkommen sind.⁸⁶⁴

Sichtlich unter dem Eindruck von repräsentativen Darstellungen weltlicher Schloss- und Gartenanlagen,⁸⁶⁵ wurden die Klöster überwiegend aus der Vogelschau, seltener im Profil in den Blick genommen, ihre Baulichkeiten orthogonal

861 Dodsworth/Dugdale 1655–1673. – Siehe oben Anm. 11.

862 Zitiert nach Leclercq 1934, col. 2194.

863 Zitiert nach Peigné-Delacourt/Delisle 1882, S. XXXIV f.

864 Michel Germain: *Matériaux du Monasticon Gallicanum*, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 11818–11821.

865 Vgl. etwa Androuet du Cerceau 1576/1579; Chastillon 1641; Marot [ca. 1654–1660] und Marot [ca. 1670]. – Zur Gattung s. die oben in Anm. 669 genannte Literatur.

ins Bild gesetzt (Abb. 183).⁸⁶⁶ Die räumliche Disposition der Gebäudekomplexe und das architekturgeschichtliche Folgeverhältnis ihrer Bestandteile sind stets in größter Deutlichkeit abzulesen, denn die Schilderung der baulichen Beschaffenheit wird von einem objektivierenden Modus diktiert, der unverkennbar dem visuellen Milieu der Architekturtraktate und Bauaufnahmen entstammt und unter dem ästhetischen Primat der Klassik von der Antike ebenso Besitz ergriffen hatte (Abb. 27)⁸⁶⁷ wie von der Baukunst des Mittelalters. Unter den von Michel Germain zusammengetragenen Arbeitsmaterialien findet sich eine Profilsansicht der Abteikirche Saint-Ouen in Rouen, die mit der *Histoire de l'Abbaye Royale de S. Ouen de Rouen* (1662) von Jean-François Pommeraye einem Frühwerk der maurinischen Ordens- und Institutionengeschichtsschreibung entnommen worden war und vermutlich als Vorlage für einen Nachstich zum *Monasticon* dienen sollte (Abb. 184).⁸⁶⁸ Im künstlerisch-ästhetischen Habitus zeichnerischer Präzision und idealisierender Ebenmäßigkeit nimmt dieser Kupferstich die jüngere, 1718 von Jean-Baptiste Scotin nach der Vorlage Jacques Gentillastres gestochene Ansicht der Reimser Südflanke (Abb. 26)⁸⁶⁹ vorweg. Beide stellen in der Zusammenschau den anhaltend hohen Geltungsgrad eines Darstellungsmodus sinnfällig unter Beweis, an dem sich auch die Blätter des *Monasticon Gallicanum* orientieren. Daher verwundert es nicht, dass dessen Repräsentation der Reimser Abteikirche Saint-Nicaise in gleicher Art mit dem ikonischen Herkommen brach, wie es auch die Ansichten der Kathedrale Notre-Dame um 1700 taten.

Auf die ihm eigentümliche Weise hatte Nicolas de Son anno 1625 nicht nur *LE SOMPTVEUX FRONTISPICE DE L'EGLISE N[OT]RE DAME DE REIMS* zur Darstellung gebracht (Abb. 1),⁸⁷⁰ sondern auch *LEXCELLENT FRONTISPICE*

866 *REGALIS ABBATIA S. NICASII REMENSIS ILLUSTRATA*, um 1672–1694, Kupferstich, in: Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 11820, Blatt 14. – Die Gattung behandelt grundlegend Ralph Andraschek-Holzer: *Das Bild vom Kloster. Ansichten niederösterreichischer Ordenshäuser von 1470 bis 1800*, St. Pölten 2004; ders.: »Klosteransichten aus Herzogs Franziskanerkosmographie: Typologie und Quellenwert«, in: Heidemarie Specht/ders. (Hg.): *Bettelorden in Mitteleuropa*, St. Pölten 2008, S. 630–654.

867 Siehe oben Anm. 103.

868 Gérard Audran nach Jean Toutain: *EGLISE DE LABBAYE ROYALE DE S^t OVEN DE ROVEN VEVE DV COSTÉ DV MIDY*, in: Jean-François Pommeraye: *Histoire de l'Abbaye Royale de S. Ouen de Rouen. Divisée en cinq livres. [...] Le tout recueilly des diuerses Chartres, Titres, Papiers, & Memoires instructifs, & des Auteurs qui en ont écrit*, 3 Tle. in 1 Bd., Rouen: Richard Lallemand, Lovys dv Mesnil, 1662, Taf. vor S. 197, Maß der doppelseitigen Tafel: 440 × 590 mm.

869 Siehe oben Anm. 95.

870 Wie oben Anm. 2. – Zur Stellung dieses Blattes in der Bildgeschichte der Reimser Kathedrale s. im Kapitel »Frontispiz« bes. die Abschnitte »1625 und 2000. Kaleidoskopische Brechungen« und »Emblematische Visualisierungen der Krönungsstätte«.

DE LEGLISE DE LABAYE DE SAINT NICAISE DE REIMS (Abb. 185).⁸⁷¹ Motivisch nun ganz auf die Westfassade zugeschnitten und dem Folio-Format des Buches angepasst, wurde dieses Blatt 1666 für Guillaume Marlots *Metropolis Remensis historia* nachgestochen,⁸⁷² wobei die eindringliche Schilderung geschichtlich erwachsener Zuständlichkeit gewahrt blieb. Erst im *Monasticon Gallicanum* ist sie den beschönigenden Glättungen und Ergänzungen einer im Sinne der Klassik perfektionierenden Zurichtung gewichen (Abb. 183). Außerdem wurde hier vollends jedweder Hinweis auf die Alterung des Bauwerks wie auf seine Nutzung unterdrückt, bleiben Merkmale der topographischen und der kulturellen Einbettung ausgeblendet. Die Klosteranlagen präsentieren sich menschenleer, jenseits ihrer umfriedenden Mauern kommt weder ein urbaner noch ein ruraler Kontext in den Blick.

Auch die Werke der maurinischen Provinzgeschichte folgen mit ihren Architekturdarstellungen ebendieser Bildtradition einer nüchternen, gleichermaßen um Exaktheit wie um Zeitlosigkeit bemühten Wiedergabe. Daneben richtete sich das gelehrte Interesse unter den oben erwähnten genealogisch-prosopographischen Vorzeichen freilich auch auf Geschichtszeugnisse der Bildkünste – vorzugsweise auf Grabmäler und Siegel. Meist entfernt sich die verbreitete Darstellung von Siegeln und Gegensiegeln in aller Entschiedenheit sowohl von den schematischen Wiedergaben im Umriss, die Jean Mabillon 1681 den Schriftproben und Urkundenauszügen der *De re Diplomatica libri VI* beigegeben hat (Abb. 124), als auch von der namentlich über die Sammlung Gaignières an Bernard de Montfaucon vermittelten Praxis der Motivzerlegung,⁸⁷³ durch welche die extrahierten Figuren sinnverkehrend in Kostümbilder oder Porträts übersetzt wurden. Stattdessen wird durch eine nahsichtige Zustandsbeschreibung der Objektcharakter der Siegel oder ihrer Fragmente hervorgekehrt (Abb. 186).⁸⁷⁴

Qualitativ uneinheitlicher zeigen sich die Grabmäler ins Bild gesetzt. Zuweilen lassen es die Tafeln bei einer zeichnerisch anspruchslosen und motivisch deformierenden Wiedergabe bewenden – wie im Fall jenes in der Revolution zerstörten Monuments am Eingeweidegrab Philipps III. in der Kathedrale von Narbonne

871 Nicolas de Son: *LEXCELLENT FRONTISPICE DE LEGLISE DE LABAYE DE SAINT NICAISE DE REIMS*, 1625, Kupferstich und Radierung, Blattmaß: 440 × 325 mm.

872 *Perelegantis basilicæ sancti nicasij remensis propylævm*, in: Guillaume Marlot: *Metropolis Remensis historia, a Frodoardo primum arctius digesta, nunc demum aliunde accersitis plurimum aucta, et illustrata, et ad nostrum hoc sæculum fideliter deducta*, 2 Bde., Insulis: Nicolai de Rache, [Bd. 2:] Reims: Protasius Lelorain, 1666, Bd. 1, Taf. nach S. 612, Plattenmaß: 342 × 175 mm.

873 Ritz-Guilbert 2008 und 2011.

874 *Grafensiegel der Bretagne*, in: Morice 1742–1746, Bd. 1, Taf. 3, Seitenmaß: 390 × 240 mm.

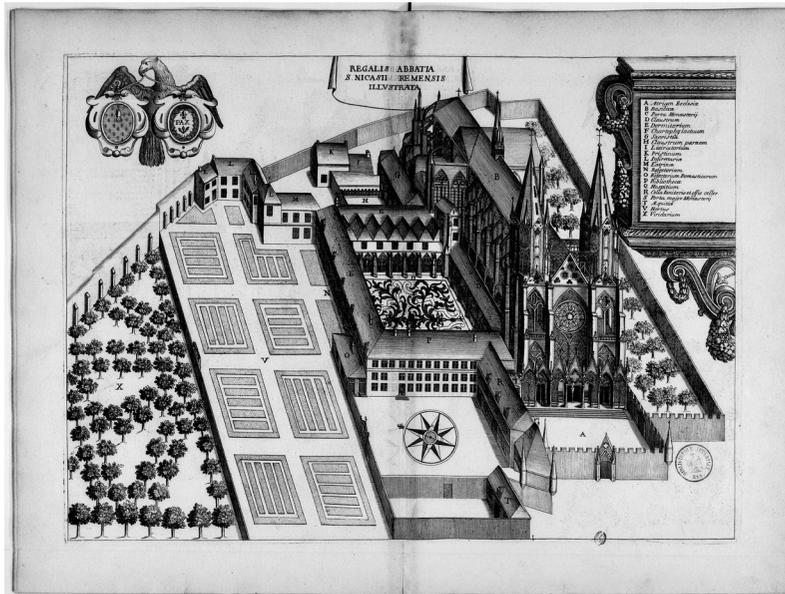


Abb. 183 *REGALIS ABBATIA S. NICASII REMENSIS ILLUSTRATA*, Kupferstich, um 1672–1694. Paris, BnF, ms. lat. 11820, Blatt 14

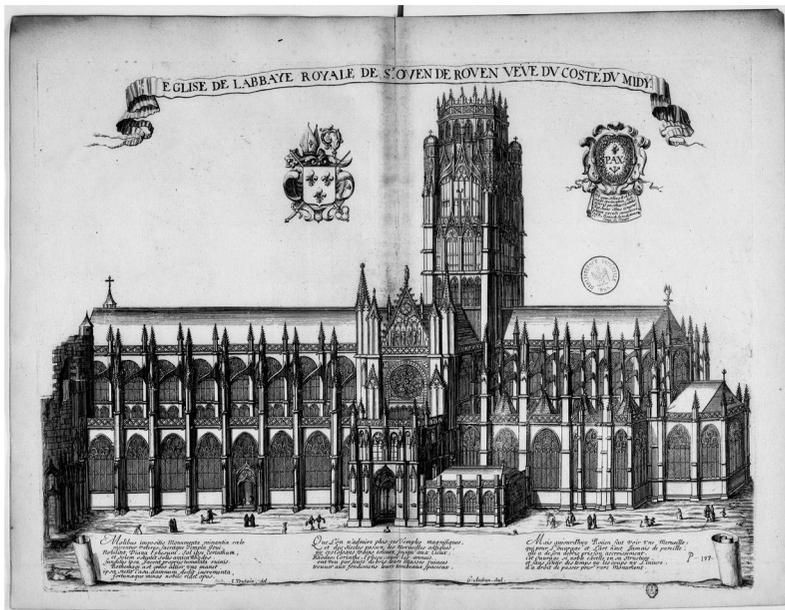


Abb. 184 Gérard Audran nach Jean Toutain, *EGLISE DE L'ABBAYE ROYALE DE S. OVEN DE ROVEN VEVE DV COSTÉ DV MIDY*, in: Jean-François Pommeraye, *Histoire de l'Abbaye Royale de S. Ouen de Roventeve*, 1662, doppelseitige Taf. vor S. 197



Abb. 186 Grafensiegel der Bretagne, in: Pierre-Hyacinthe Morice, *Memoires pour servir de preuves a l'Histoire ecclesiastique et civile de Bretagne*, 1742–1746, Bd. 1, Taf. 3

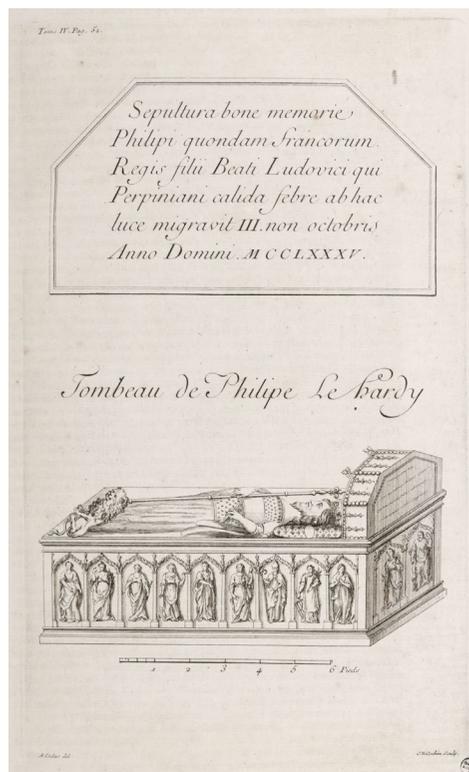


Abb. 187 Charles-Nicolas Cochin nach A. Cadas, *Tombeau de Philipe Le Hardy*, in: Claude Devic/Joseph Vaissette, *Histoire generale de Languedoc*, 1730–1745, Bd. 4, Taf. im Abschnitt »Preuves« nach col. 52

(Abb. 187),⁸⁷⁵ auf dessen zweifellos neuzeitliche Bildüberlieferung Montfaucon zurückgegriffen hatte (Abb. 171), um den König unter Nummer vier auch im Schulterstück zu präsentieren. Mitunter erreichen sie dagegen ein frappierendes, aus der minutiösen Beobachtung vor Ort erwachsenes Qualitätsniveau (Abb. 61).⁸⁷⁶ Hier

⁸⁷⁵ Charles-Nicolas Cochin nach A. Cadas: *Tombeau de Philipe Le Hardy*, in: Devic/Vaissette 1730–1745, Bd. 4, ungezählte Taf. im Abschnitt »Preuves« nach col. 52, Seitenmaß: 410 × 270 mm. – Für die Neuausgabe wurde die Tafel wohl aufgrund ihrer Unzulänglichkeiten 1843 durch eine sachlich schlüssigere Darstellung ersetzt; s. Alexandre Du Mège: *Histoire générale de Languedoc, avec des notes et les pièces justificatives: composée sur les auteurs et les titres originaux, et enrichie de divers monumens, par Dom Claude De Vic et Dom Vaissette, Religieux Bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur; commentée et continuée jusqu'en 1830, et augmentée d'un grand nombre de chartes et de documens inédits*, 10 Bde., Toulouse: J.-B. Paya, 1840–1846, Bd. 6, doppelseitige Taf. vor S. 225.

⁸⁷⁶ Wie oben Anm. 417.



Abb. 188 [B]as relief representant le Martyre de S^t Benigne (oben) und Dessus de la porte d'un ancien Réfectoire de l'Abbaie de S^t Benigne de Dijon (unten), in: Urbain Plancher/Zacharie Merle, *Histoire générale et particulière de Bourgogne*, 1739–1781, Bd. 1, Taf. nach S. 520

manifestiert sich dann auch das schon bei Bernard de Montfaucon und Antoine Benoist (Abb. 169) unverkennbare Bewusstsein für die Geschichtlichkeit von Gestalteigenschaften und Stilmerkmalen. So dokumentieren die zahlreichen Tafeln in Urbain Planchers *Histoire générale et particulière de Bourgogne* Bau- und Bildwerke nicht nur unter Berücksichtigung ihrer materiellen Beschaffenheit und ihres Erhaltungszustandes, sondern wissen durch den je verschiedenen Einsatz bildnerischer Mittel auch Monumente des mittleren 12. Jahrhunderts von solchen der Zeit um 1400 zu unterscheiden: Im Wechselspiel von Licht und Schatten nimmt die geringe Tiefenerstreckung der älteren Tympana (Abb. 188) ebenso Gestalt an wie die



Abb. 189 *Tombeau de Guillaume de Vienne*, in: Urbain Plancher/Zacharie Merle, *Histoire générale et particulière de Bourgogne*, 1739–1781, Bd. 2, Taf. vor S. 383

räumliche Entfaltung des jüngeren Grabmals (Abb. 189).⁸⁷⁷ Und an jenen beschreibt der betont zeichnerische Duktus ein seichtes, graphisch aufgefasstes Oberflächenrelief, wohingegen an diesem eine kontrast- wie halbtoneiche Modellierung die vehemente Plastizität der Figurenbildung zum Vorschein bringt.

⁸⁷⁷ [B]as relief représentant le Martyre de S^t Benigne (oben) und Dessus de la porte d'un ancien Réfectoire de l'Abbaïe de S^t Benigne de Dijon (unten), in: Plancher/Merle 1739–1781, Bd. 1, Taf. nach S. 520; Tombeau de Guillaume de Vienne, in: ebd., Bd. 2, Taf. vor S. 383; Seitenmaß: 390 × 270 mm.

Ob im *Monasticon* oder in der Provinzgeschichtsschreibung – in beiden Projekten haben die maurinischen Gelehrten und ihre mit der Visualisierung betrauten Zeichner und Stecher (Bild-)Strategien der Aneignung von Monumenten *in situ* angeboten, die spätestens seit der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht mehr konkurrenzlos und unangefochten geblieben sind. Von den breit angelegten altertums- und landeskundlichen Abhandlungen, die nun infolge einer lebhafter denn je zu den Stätten antiker Kunst und Kultur drängenden Reiseaktivität in großer Zahl und opulenter Ausstattung entstanden, wurde den Modi objektiverer beziehungsweise deskriptiver Repräsentation ein abweichender Darstellungsstil entgegengesetzt. Mit neu erwachtem Sinn für die Zuständlichkeit der Objekte, ihre landschaftliche und lebensweltliche Einbettung wie für die Möglichkeiten ihrer historischen Konzeptualisierung im Bild wurde etwa jene Tradition geschichtlich reflektierender Ruinenbilder erneuert, die in den Dezennien um 1600 von Étienne Du Pérac oder Claude Chastillon begründet, dann aber unter dem ästhetischen Primat der Klassik vorübergehend zurückgedrängt worden war. Auf diesen Umstand wird im nächsten Kapitel zurückzukommen sein.

5 Chronologie und Ortsbezug. Das Mittelalter im Laboratorium der Schwellenzeit um 1800

Auf der gedächtnisgeschichtlichen Zeitachse der Auseinandersetzung mit den Spuren des Mittelalters markiert die Schwellenzeit um 1800 einen markanten Einschnitt und Wendepunkt.⁸⁷⁸ Nicht nur die Quellenbasis hatte sich nebst den Bedingungen und Möglichkeiten ihrer Erschließung grundstürzend gewandelt, auch der Geltungs-rang des Mittelalters war unter den Vorzeichen genuin nationaler Vergangenheit ein fundamental anderer geworden. Mit der schlagartigen Erweiterung des historiogra-phischen Gesichtsfeldes in materialer wie in konzeptioneller Hinsicht brach sich ein Visualisierungsschub Bahn, der den materiellen Relikten zu nie dagewesener bildli-cher Präsenz in den Druckwerken der Geschichtsforschung verhalf.⁸⁷⁹ Getragen und vorangetrieben vom revolutionären Umbruch und seinen mittel- wie langfristigen Folgen, wurde auch der forschende Umgang speziell mit den Bau- und Bildwerken unter den nationalen Altertümern auf den Prüfstand gehoben, nach Eignung und Ertrag taxiert, in Zuschnitt und Ausrichtung weiterhin für tauglich befunden, ab-geändert oder verworfen.

In diesem Laboratorium der Revision und Neujustierung entfalteten mit Raum und Zeit zwei elementare Gesichtspunkte der Wahrnehmung und Deutung von

878 Siehe dazu oben in Kap. 2 den Abschnitt »Neujustierung der Geschichtsschreibung unter dem Ansturm der ›sources originales‹«, außerdem Roland Recht: »L'invention« du Moyen Âge et l'idée de nation autour de 1800«, in: ders.: *Revoir le Moyen Âge. La pensée gothique et son héritage*, Paris 2016, S. 295–318. Um begrifflichen Unschärfen zu entgehen, wurde der naheliegende Terminus »Sattelzeit« bewusst vermieden; zu dessen Kritik s. Stefan Jordan: s. v. »Sattelzeit«, in: Friedrich Jaeger (Hg.): *Enzyklopädie der Neuzeit*, Bd. 11, Stuttgart 2010, col. 610–613; Daniel Fulda: »Sattelzeit. Karriere und Problematik eines kulturwissenschaftlichen Zentralbegriffs«, in: Elisabeth Décultot/ders. (Hg.): *Sattelzeit. Historiographiegeschichtliche Revisionen*, Berlin/ Boston 2016, S. 1–16.

879 Siehe in Kap. 2 den Abschnitt »Im ›musée imaginaire‹ des Buches: Die ›école narrative‹ und ihre Bilder«.

Artefakten weitreichende Wirkung als Leitkategorien der Materialordnung.⁸⁸⁰ Um den rasanten Zuwachs an neu vor Augen und ins Bewusstsein getretenen Monumenten zu bewältigen, tendieren Schlüsselwerke der Dezennien um 1800 einerseits zur Chronologie und andererseits zum Ortsbezug, wobei die Verschränkung beider Perspektiven gleichwohl allgegenwärtig ist – etwa im Modell der entwicklungsgeschichtlichen Aufeinanderfolge regionaler beziehungsweise nationaler Schulen.⁸⁸¹

Unter den vorrangig der Dimension der Zeit verpflichteten Arbeiten stehen nach Bedeutung und Wirkung ihres Abbildungsapparates die *Histoire de l'Art par les Monumens* des Jean Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt, die Kataloge Alexandre Lenoirs zum *Musée des Monumens français* und die *Monuments français inédits* von Nicolas-Xavier Willemin hervor. Als primär von der Dimension des Raumes bestimmt erweisen sich hingegen die Repräsentationen in den *Antiquités nationales* von Aubin-Louis Millin de Grandmaison, in Alexandre-Louis-Joseph de Labordes *Monumens de la France* und in den *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* von Isidore Justin Séverin Taylor, Jean-Charles-Emmanuel Nodier und Achille Alexandre Alphonse de Cailleux. Ihre Epochenimaginationen entfalten diese Werke vor dem Hintergrund jener bis ins 16. Jahrhundert zurückreichenden Tendenzen der Aneignung, die sich bei Jean du Tillet, Nicolas Bonfons und Bernard de Montfaucon am Folgeverhältnis der Herrschergeschlechter und ihrer königlichen Protagonisten ausgerichtet haben, während sie bei Claude Chastillon, Michel Germain und Vertretern der maurinischen Provinzgeschichtsschreibung zu den Monumenten *in situ* vorgedrungen sind. Da Chronologie und Ortsbezug in derart ausgreifenden bildgeschichtlichen Zusammenhängen stehen, wird vor allem danach zu fragen sein, wie sich in je spezifischer Gemengelage Merkmale der Beharrung, des Wandels und der Neuerung zueinander verhalten.

880 Zur Bedeutung dieser Kategorien im Zusammenhang einer beschleunigten Verzeitlichung des Wissens und der Wissenschaften um 1800 sowie der radikalen politisch-administrativen Neuordnung des Raumes durch die Revolution s. Carqué 2007, S. 235–240.

881 Zu den konkurrierenden musealen Ordnungsprinzipien der Chronologie, des Schulzusammenhangs und der Gattungszugehörigkeit in den Dezennien um 1800 s. Harten 1989; MacClellan 1994; Debora J. Meijers: *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780* [zuerst niederl. 1991], Wien 1995; Trautwein 1997, S. 183–240; Thomas W. Gaetgens: »Le musée Napoléon et son influence sur l'histoire de l'art«, in: Édouard Pommier (Hg.): *Histoire de l'histoire de l'art*, Bd. 2: *XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris 1997, S. 89–112; Gudrun Swoboda (Hg.): *Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums*, 2 Bde., Wien 2013, bes. Bd. 2: *Europäische Museumskulturen um 1800*; Nora Fischer: *Zwischen Ästhetik und Geschichte. Theoretische Positionen zur Systematik der kaiserlichen Gemäldesammlung in Wien im 18. und 19. Jahrhundert*, Wien 2013; dies./Anna Mader-Kratky (Hg.): *Schöne Wissenschaften. Sammeln, Ordnen und Präsentieren im josephinischen Wien*, Wien 2021.

Zeit: Séroux d'Agincourt, Lenoir und Willemin

Wiewohl erst in den Jahren 1810–1823 – und ab 1814 obendrein posthum – erschienen, bildet die *Histoire de l'Art par les Monumens* des Generalsteuerpächters und Kunstliebhabers Jean Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt⁸⁸² aus gutem Grund den Auftakt zu der hier näher in Augenschein genommenen Zeitspanne, denn knapp 300 ihrer 325 Tafeln waren bereits anno 1786 in Kupfer gestochen und radiert. Von Rom aus, wo Séroux d'Agincourt 1779 mit den Arbeiten zur *Histoire de l'Art* begonnen hatte, wurden die druckfertigen Platten zwar nach Paris gebracht, bei Ausbruch der Revolution aber von umsichtigen Freunden wieder ins sichere römische Exil zurückgesandt. Erst mit dem Beginn des Kaiserreichs gelangten sie 1805 erneut und nun endgültig zur Druckvorbereitung nach Paris. Die seit Juni 1810 erschienenen Tafeln sollten auf dem Fundament des überzeitlichen Vergleichsmaßes klassischer, aus der antiken Kunst hergeleiteter Normen bald mahnen den in der Spätantike einsetzenden Niedergang des Kunstschaffens, bald beispielgebend dessen Wiederaufstieg mit der Renaissance vor Augen führen.

882 Jean Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt: *Histoire de l'Art par les Monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, 3 Text- und 3 Tafelbde., Paris: Treuttel et Würtz, 1823 [in Lfgn. 1810–1823], URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.2103>. – Eingehend erforscht wurde die *Histoire de l'Art* in den letzten zwei Dekaden namentlich von Daniela Mondini und Ilaria Miarelli Mariani; siehe u. a. Mondini 2005; dies.: »Die Dekadenz der Kunst. Séroux d'Agincourt und ein neues Forschungsfeld des 18. Jahrhunderts«, in: Pascal Griener/Kornelia Imesch (Hg.): *Klassizismen und Kosmopolitismus – Programm oder Problem?*, Zürich 2004, S. 89–104; dies.: »Initialwerk oder Auslaufmodell? Séroux d'Agincourts *Histoire de l'Art* und der kunsthistorische Kanon«, in: Ekaterini Kepetzi/Stefanie Lieb u. a. (Hg.): *Kanonisierung, Regelverstoß und Pluralität in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 2007, S. 18–39; Mondini 2008; dies.: »Séroux d'Agincourt et l'art des premiers chrétiens«, in: Christian Michel/Carl Magnusson (Hg.): *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle: théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris/Rom 2013, S. 549–566; dies.: »Kunstgeschichte in Bildern. Visuelle Didaktik und operative Schautafeln in Séroux d'Agincourts *Histoire de l'Art par les monumens* ([1810–]1823)«, in: Wolfgang Cortjaens/Karsten Heck (Hg.): *Stil-Linien diagrammatischer Kunstgeschichte*, Berlin/München 2014, S. 80–95; dies. (Hg.): *Séroux d'Agincourt e la storia dell'arte intorno al 1800*, Rom 2019; Ilaria Miarelli Mariani: *Séroux d'Agincourt e l'histoire de l'Art par les Monumens. Riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Roma 2005; dies.: *Les »Monuments parlants«. Séroux d'Agincourt et la naissance de l'histoire de l'art illustrée*, Torino 2005; dies.: »Séroux d'Agincourt e Cicognara: la storia dell'arte per immagini«, in: Daniela Caracciolo/Massimiliano Rossi (Hg.): *Enciclopedismo e storiografia artistica tra Sette e Ottocento*, Galatina 2008, S. 129–150; dies./Simona Moretti (Hg.): *Séroux d'Agincourt e la documentazione grafica del medioevo*, Città del Vaticano 2017; s. außerdem Henri Loyrette: »Séroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiévale«, in: *Revue de l'Art* 48 (1980), S. 40–56; Griener 1997; Locher 2001, bes. S. 217–234 und 268–271; Krause/Niehr 2005, Kat.-Nr. 4 (Klaus Niehr); Vermeulen 2006, S. 127–199.

Dazu bedurfte es jedoch nicht nur eines zeitlichen Rahmens, wie ihn bahnbrechend schon Bernard de Montfaucon mit den »plus de dix siècles de barbarie« der *Monumens de la Monarchie française* abgesteckt hatte,⁸⁸³ sondern darüber hinaus auch eines weiten inhaltlichen und geographischen Horizonts, der mit Architektur, Skulptur und Malerei die künstlerischen Hauptgattungen in all ihren sozialen und institutionellen Bezügen umschloss und sich von Italien bis zu den transalpinen Schulen erstreckte. In dieser materialen Ausdehnung war das Vorhaben einer Entwicklungsgeschichte der Kunst gänzlich ohne Beispiel und daher neben den bereits bestehenden Ressourcen in besonderem Maße auf die bildliche Ersterfassung der Monumente angewiesen. Ausgeprägter noch als Montfaucons *Monumens* erweist sich die *Histoire de l'Art* des Séroux d'Agincourt mithin als ein Werk des Übergangs, in dem Formen der sekundären Überlieferung und solche der originären Aneignung aufeinandertreffen, in dem sich konventionelle und innovative Darstellungsstile unvermittelt gegenüberstehen.

Ein breites Spektrum an Vorlagen geben insbesondere die kleinteiligen chronologisch-systematischen Tableaus zu erkennen, die in maßstäblicher Angleichung und formaler Vereinfachung oft mehrere Dutzend Belegstücke für bestimmte, teils regional spezifizierte Entwicklungsstadien versammeln. So geht eine Synopse gotischer Architektur (Abb. 190) im Fall der Reimser Kathedrale auf die 1713–1728 nach Zeichnungen der Architekten Jacques und Liénard Gentillastre gestochenen Ansichten zurück (Abb. 26),⁸⁸⁴ wohingegen sie im Fall der Abteikirche Saint-Ouen in Rouen die schon von Michel Germain für das *Monasticon Gallicanum* herangezogenen Tafeln aus der *Histoire de l'Abbaye Royale de S. Ouen de Rouen* des Jean-François Pommeraye von 1662 zur Voraussetzung hat: Eröffnet wird die Tafel links oben unter Nummer sechs von einer simplifizierenden und seitenverkehrenden Kopie nach dem Architekturprospekt der Südflanke (Abb. 184),⁸⁸⁵ auch Schnitte und Risse oder die Ansicht des Lettners entstammen derselben Quelle. Nicht zuletzt aufgrund solcher Kopierbeziehungen wird in Séroux d'Agincourts *Histoire de l'Art* der objektivierende Modus der Traktate und Bauaufnahmen als verbindlicher Standard der Architekturdarstellung perpetuiert.

883 Wie oben Anm. 783.

884 *Principaux monumens de l'architecture dite Gothique, élevés dans les divers contrées de l'Europe, aux XIV.^e et XV.^e siècles, époque le plus brillante de ce Système*, in: Séroux d'Agincourt 1810–1823, Bd. 4, »Architecture«, Taf. XLI, Seitenmaß: 510 × 340 mm. Im untersten Register ganz rechts adaptiert Nummer dreizehn spiegelverkehrt und stark vereinfachend die 1718 von Jean-Baptiste Scotin nach Jacques Gentillastre gestochene Gesamtansicht von Süden, Nummer zwölf in der mittleren Spalte beruht entsprechend auf der Ansicht des Chores von Norden; zu den Vorlagen s. oben Anm. 91, 95 und 104.

885 Wie oben Anm. 868.

Ebenfalls einer durchgreifenden Reduktion unterworfen zeigen sich Objekte der Bildhauerkunst vor allem dort, wo sie dem nivellierenden Verbund einer vielteiligen Komposittafel einverleibt wurden. Die Entwicklung der transalpinen Skulptur von ihren Anfängen bis ins 14. Jahrhundert soll in Gestalt einer hochverdichteten Bildsequenz anschaulich werden (Abb. 191),⁸⁸⁶ deren Vorlagen beinahe ausschließlich in den *Monumens de la Monarchie française* zu finden sind. Daher kehren einige der Gewändestaturen aus Saint-Denis (Abb. 170) ebenso wieder wie Monumente Sigeberts, Chilperichs und Dagoberts (Abb. 95) oder die Sitzfiguren Ludwigs und Lothars (Abb. 148).⁸⁸⁷ Im Übertragungsprozess wurden die Objekte vollends auf die Kontur- und Binnenzeichnung reduziert sowie zuweilen einer fortschreitenden Motivzerlegung unterworfen. Das Westportal von Saint-Germain-des-Prés steht bei Montfaucon, der es stilistisch korrigierend einer von Thierry Ruinart wie von Jean Mabillon abgedruckten Darstellung hatte nachstechen lassen,⁸⁸⁸ als ein zwar dem baulichen Zusammenhang enthobenes, in sich aber geschlossenes Ensemble aus Flügelportal, flankierenden Gewänden und überfangendem Türsturz vor Augen. Die *Histoire de l'Art* zeigt es dagegen unter den Nummern sechs bis elf als eine Folge separat gerahmter Statuen, die von einem geradezu zyklologisch anmutenden Relief des Abendmahls – bei dem es sich *de facto* um den Türsturz handelt – unterbrochen wird, ohne dass ein anderer denn der chronologische, vom Ordnungsprinzip der Tafel hergestellte Konnex zwischen den Objekten deutlich würde.

Als komplementäre Prozesse der Visualisierung haben Zerlegung und Verdichtung zur Folge, dass sich das Augenmerk nicht mehr auf das unverwechselbare Einzelobjekt, sondern auf die von ihm wie freilich auch von vielen anderen gleichrangig vertretene Spezies richtet, mithin das nomothetische gegenüber dem idiographischen Interesse die Oberhand gewinnt. Ob französische Kathedralen, italienische Marmorreliefs oder byzantinische Bilderhandschriften – nur wenige Zentimeter groß, können deren Repräsentationen bestenfalls als Gedächtnisstütze oder Blickfang dienen, denn Stilvergleiche führen sie schon durch den vereinheitlichenden Duktus der Umrissradierung *ad absurdum*, während ikonographische Einsichten durch den Grad der Verkleinerung oft kaum noch möglich sind.

Die den Komposittafeln der *Histoire de l'Art* eigentümliche Präsentationsweise speist sich aus Ordnungsmustern, wie sie sich im 17. und 18. Jahrhundert zum einen für Gemäldegalerien und Graphiksammlungen, zum anderen für naturgeschichtliche

886 *Ouvrages de sculpture exécutés en [recte: hors d'] Italie*, in: Séroux d'Agincourt 1810–1823, Bd. 4, »Sculpture«, Taf. XXIX, Seitenmaß: 510 × 340 mm.

887 Zu den betreffenden Tafeln der *Monumens* s. oben Anm. 828, 519 und 722.

888 Montfaucon 1729–1733, Bd. 1, Taf. VII; Ruinart 1699, doppelseitige Taf. nach col. 324; zweitverwendet wurde die Platte für Mabillon 1703–1713, Bd. 1, doppelseitige Taf. nach S. 170.

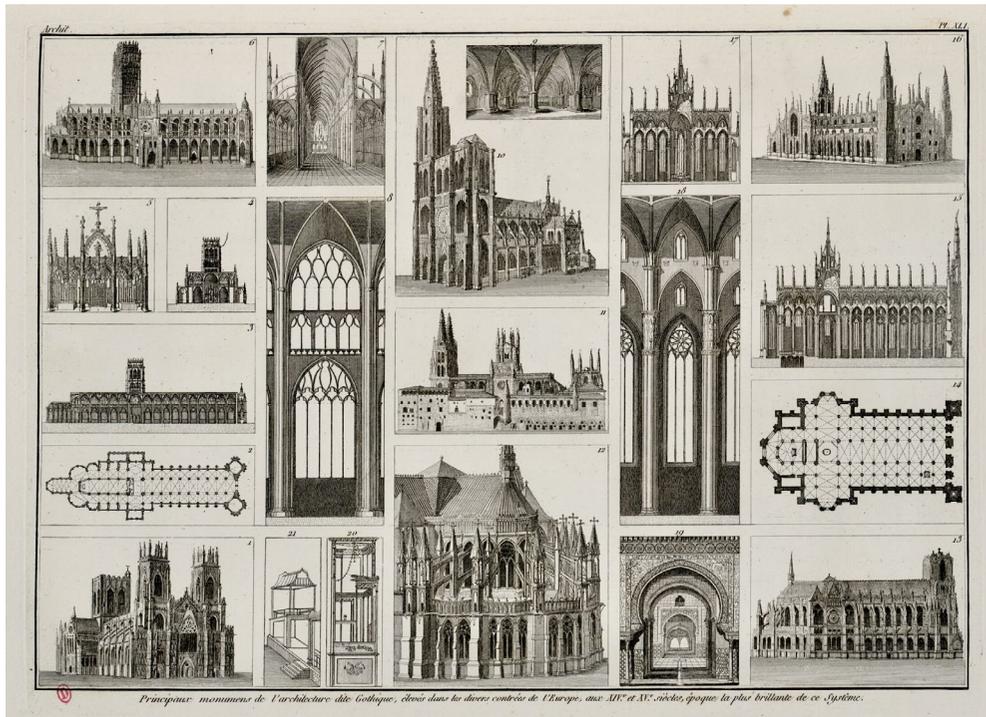
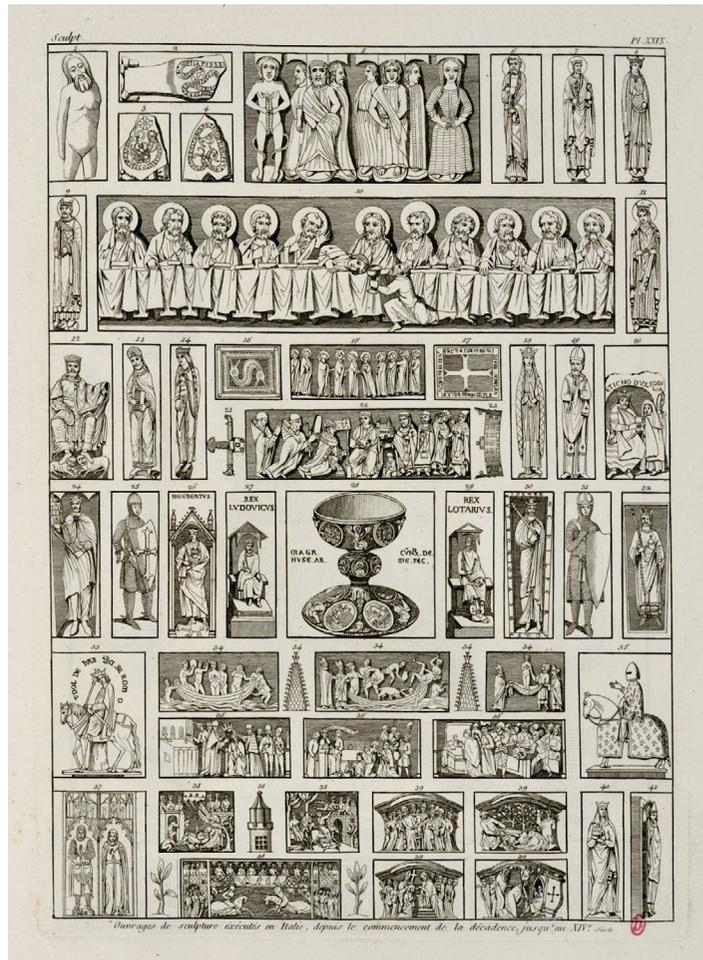


Abb. 190 *Principaux monuments de l'architecture dite Gothique*, in: J. B. L. G. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les Monumens*, 1810–1823, Bd. 4, »Architecture«, Taf. XLI

Taxonomien herausgebildet haben. Bei der Übertragung auf die Buchseite beziehungsweise auf das von Séroux d'Agincourt behandelte Material mussten solche Schemata der Akkumulation von Einzelobjekten rasch an ihre Grenzen stoßen. Was als dichte, wandfüllende Hängung in den Räumen einer Gemäldegalerie oder als Layout von Klebebänden, die Graphik bevorzugt in Form von Bildnissen und Einzelfiguren oder charakteristischen Ausschnitten versammeln, noch von epistemischem Nutzen sein mochte, weil es die vergleichende Zusammenschau der Originale ermöglichte,⁸⁸⁹ war für die *Histoire de l'Art* trotz des

889 Zu diesen unverkennbaren visuellen Referenzen – namentlich auch zu den paradigmatischen Klebebänden des Abbé de Marolles, die Colbert 1667 für die königliche Bibliothek erworben hatte – s. Vermeulen 2006, S. 130–133; allgemein zur formalen Anlage von Graphiksammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts s. die oben in Anm. 795 aufgeführte Literatur; zum strukturell verwandten Kunstkammer- und Galeriebild s. John Anthony Nicholls: *Das Galeriebild im 18. Jahrhundert und Johann Zoffany's »Tribuna«*, Bonn 2006; Bähr 2009; zum Strukturprinzip der Bildmontage s. den Überblick bei Andreas Beyer/Angela Mengoni u. a. (Hg.): *Interpositions. Montage d'images et production de sens*, Paris 2014.

Abb. 191 *Ouvrages de sculpture exécutés en [recte: hors d'] Italie,* in: J. B. L. G. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les Monumens*, 1810–1823, Bd. 4, »Sculpture«, Taf. XXIX



von Séroux d'Agincourt gewählten Großfolio-Formats nur eingeschränkt tauglich.⁸⁹⁰ Die Fülle der aufgetragenen Belegstücke sowie deren mitunter komplexe Werk- und Motivgestalt standen der Betrachtung des Einzelfalls durch den hohen Grad an visueller Komprimierung in einer Weise entgegen, die bei klassifizierenden Tafeln zur Naturgeschichte vermieden wurde. Botanische, paläontologische oder zoologische Publikationen, deren formaler wie methodischer Einfluss auf Séroux d'Agincourt außer Frage steht,⁸⁹¹ zeigen sich in der Regel sorgsam darauf

⁸⁹⁰ Zur Rezeption und zur wiederkehrenden Kritik am Verdichtungsgrad s. Mondini 2005, S. 299–332.

⁸⁹¹ Eingehend dazu Mondini 2005, S. 286–295.

bedacht, die Inaugenseinnahme morphologischer Merkmale oder solcher eines evolutionären Gestaltwandels anhand der beigegebenen Objektrepräsentationen zu gewährleisten.⁸⁹²

Während also die breit angelegten Tableaus der *Histoire de l'Art* beständig Gefahr laufen, ihre erhellende mit einer verdunkelnden Wirkung zu vertauschen, hat sich Séroux d'Agincourt an anderer Stelle den epistemischen Zugewinn von Visualisierungsstrategien produktiv zunutze gemacht. So ist auf manchen Komposittafeln das Rahmensystem nicht – wie im Fall der synoptischen Darstellungen zur Bau- und Bildhauerkunst (Abb. 190 und 191) – als rigide ordnendes Binnenraster aufgefasst, sondern bringt die Medialität von Repräsentationen, den dinglich-instrumentellen Charakter der Bild- und Überlieferungsträger zum Vorschein (Abb. 192).⁸⁹³ Einer baumonographischen Tafel, welche die Pariser Kathedrale im Aufriss von Norden und ihre Bündelpfeiler in verschiedenen Details und Schnitten zeigt, sind drei separat gerahmte Abbildungen kleinen Formats eingestellt, die Notre-Dame außerdem in einer Ansicht von Westen, in einem Schnitt durch Seitenschiff und Strebewerk sowie im Blick durch das Mittelschiff und die Vierung in den Chor vor Augen führen. Diese Darstellungen werden nicht von den sonst vorherrschenden einfachen Linien eingefasst, sondern, wie die Tafel selbst, durch einen schmalen Leistenrahmen, der sie als Bild im Bild kenntlich macht.

In solch reflexiven visuellen Formationen ist noch der ferne Nachhall jener Bilderfindungen zu vernehmen, mit denen Giovanni Battista Piranesi die von den altertumskundlichen Thesauri des Johannes Georgius Graevius und Jacobus Gronovius herrührenden Anregungen (Abb. 181)⁸⁹⁴ aufgegriffen und virtuos entfaltet hat. Tafeln namentlich seiner Abhandlungen zur *Magnificenza ed Architettura de' Romani* (Abb. 193)⁸⁹⁵ und zu den Altertümern am Lago Albano⁸⁹⁶ steigern das Spiel mit Realitätsebenen und medialen Brechungen zu höchstem Raffinement, indem sie bildlich repräsentierte und scheinbar dinglich gegenwärtige Objekte bis

892 Zu den Bildwelten der Naturforschung vgl. die oben in Anm. 320 und 324 genannte Literatur.

893 *Portail, élévation latérale, vue intérieure, et détails de la décoration de Notre-dame de Paris. XII.^e et XIII.^e siècles*, in: Séroux d'Agincourt 1810–1823, Bd. 4, »Architecture«, Taf. XL, Seitenmaß: 510 × 340 mm.

894 Siehe oben Anm. 854.

895 Giovanni Battista Piranesi: *Griechische und römische Architektur im Vergleich*, in: ders.: *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani | De Romanorum magnificentia et architectura*, Roma: Giovanni Battista Piranesi, 1761, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.1662>, Taf. XXXV, Plattenmaß: 410 × 620 mm.

896 Giovanni Battista Piranesi: *Descrizione e Disegno dell'Emissario del Lago Albano*, Roma: Giovanni Battista Piranesi, 1762; ders.: *Antichità d'Albano e di Castel Gandolfo*, Roma: Giovanni Battista Piranesi, 1764.

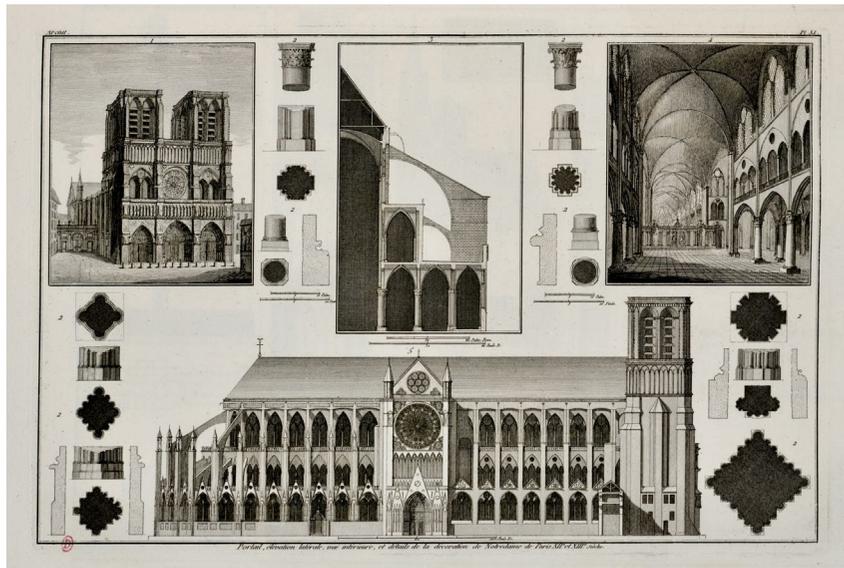


Abb. 192 Portail, élévation latérale, vue intérieure, et détails de la décoration de Notre-dame de Paris, in: J. B. L. G. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les Monumens*, 1810–1823, Bd. 4, »Architecture«, Taf. XL

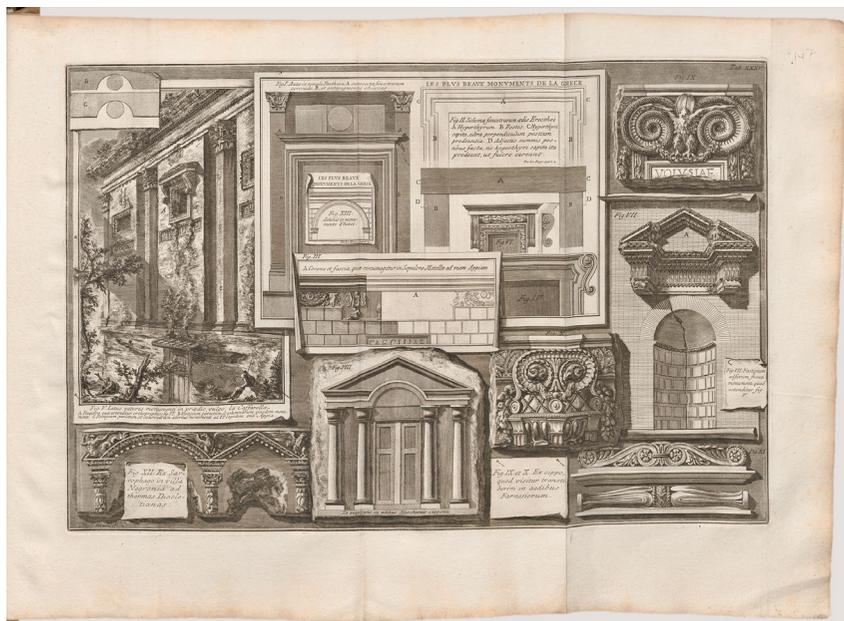


Abb. 193 Giovanni Battista Piranesi, *Griechische und römische Architektur im Vergleich*, in: ders., *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*, 1761, Taf. XXXV

zur Ununterscheidbarkeit einander angleichen und den Betrachter auf diese Weise dazu anhalten, die Bedingungen seiner Wahrnehmung ebenso zu reflektieren wie das Verhältnis von ikonisch vermittelter und durch Autopsie gewonnener Objekterkenntnis.

Eine andere Strategie analytischer Sichtbarmachung hat sich Séroux d'Agincourt in Gestalt jenes Dreischritts zu eigen gemacht, der seinen Gegenstand in der charakteristischen Aufeinanderfolge von orientierendem Überblick, schematischer Darstellung und Detailansicht im Bewegungsablauf des Heranzoomens erschließt. Dieses Verfahren der Aneignung war für altertumskundliche Bauaufnahmen wenigstens seit den *Edifices Antiques de Rome* (1682) des Architekten Antoine Desgodetz gebräuchlich, der darin etwa zum Tempel der Vesta in Tivoli eine Bildsequenz aufgeboden hat, die sich über vier Tafeln von der *Elevation* und dem *Plan*

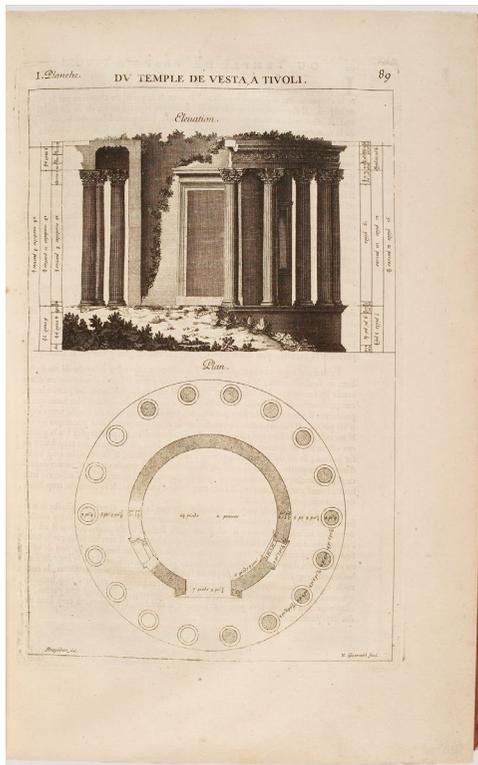


Abb. 194 Nicolas Guérard nach Antoine Desgodetz, *DV TEMPLE DE VESTA, À TIVOLI, I. Planche*, in: Antoine Desgodetz, *Les Edifices Antiques de Rome*, 1682, S. 89

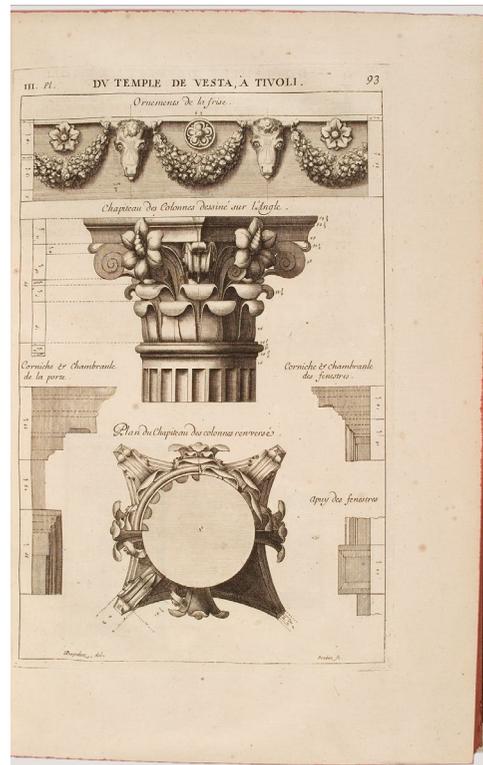


Abb. 195 Jean-Baptiste Brebes nach Antoine Desgodetz, *DV TEMPLE DE VESTA, À TIVOLI, III. Planche*, in: Antoine Desgodetz, *Les Edifices Antiques de Rome*, 1682, S. 93



Abb. 196 Berthaut und Nicolas Charles Varin nach Jean Baptiste Hilair, *Ruines d'un Temple à Euromus*, in: M.-G.-F.-A. de Choiseul-Gouffier, *Voyage pittoresque de la Grèce*, 1782–1822, Bd. I, Taf. 105

(Abb. 194) über die Bestandteile der Säulenordnung bis hin zu Ornamentik und Gesimsprofilen (Abb. 195) erstreckt.⁸⁹⁷ Noch genau hundert Jahre später hat nach ebendiesem Prinzip der Comte de Choiseul-Gouffier im ersten Band seiner *Voyage pittoresque de la Grèce* den Zeus-Tempel von Euromus auf fünf Tafeln zur Darstellung gebracht.⁸⁹⁸ Während die Machart der Schnitte, Risse und Detailansichten

897 Nicolas Guérard nach Antoine Desgodetz: *DV TEMPLE DE VESTA, À TIVOLI, I. Planche*, in: Desgodetz 1682, S. 89; Jean-Baptiste Brebes nach Antoine Desgodetz: *DV TEMPLE DE VESTA, À TIVOLI, III. Planche*, in: ebd., S. 93; Seitenmaß: 411 × 270 mm. – Zu diesem Werk s. oben Anm. 102.

898 Marie-Gabriel-Florent-Auguste de Choiseul-Gouffier: *Voyage pittoresque de la Grèce*, 2 Bde. in 3 Tln., Paris: Tilliard, De Bure [Bd. I (1782) und II (1809)], J.-J. Blaise [Bd. II/2 (1822)] 1782–1822, URL: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/5801>. – Léonce Pingaud: *Choiseul-Gouffier. La France en Orient sous Louis XVI*, Paris 1887; Wiebenson/Baines 1993, Kat.-Nr. 51; Catherine Hofmann: »Le ›Voyage pittoresque de la Grèce‹ du comte de Choiseul-Gouffier (1782–1822)«, in: Dagmar Unverhau (Hg.): *Geschichtsdeutung auf alten Karten*, Wiesbaden 2003, S. 311–330; Odile Cavalier (Hg.): *Le voyage en Grèce du comte de Choiseul-Gouffier*, Le Pontet 2007; Frédéric Barbier: *Le rêve grec de Monsieur de Choiseul. Les voyages d'un Européen des Lumières*, Paris 2010; zum Kontext der Gattung auch Manuel Royo/Martine Denoyelle u. a. (Hg.): *Du voyage savant aux territoires de l'archéologie. Voyageurs, amateurs et savants à l'origine de l'archéologie moderne*, Paris 2011.

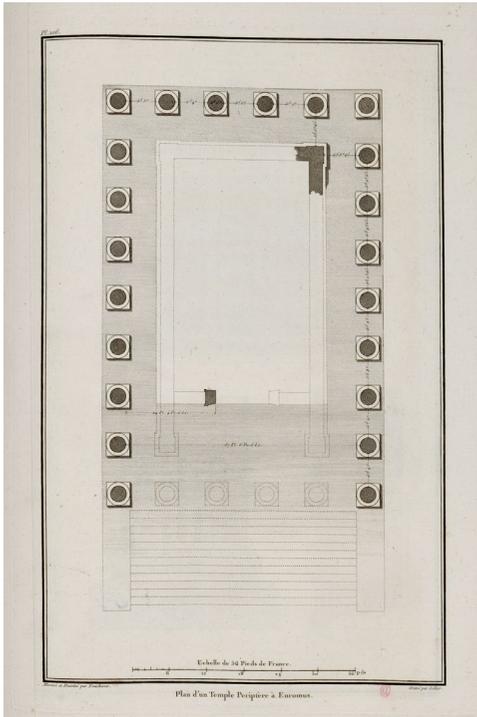


Abb. 197 Sellier nach Foucherot, *Plan d'un Temple Periptère à Euromus*, in: M.-G.-F.-A. de Choiseul-Gouffier, *Voyage pittoresque de la Grèce*, 1782–1822, Bd. I, Taf. 106

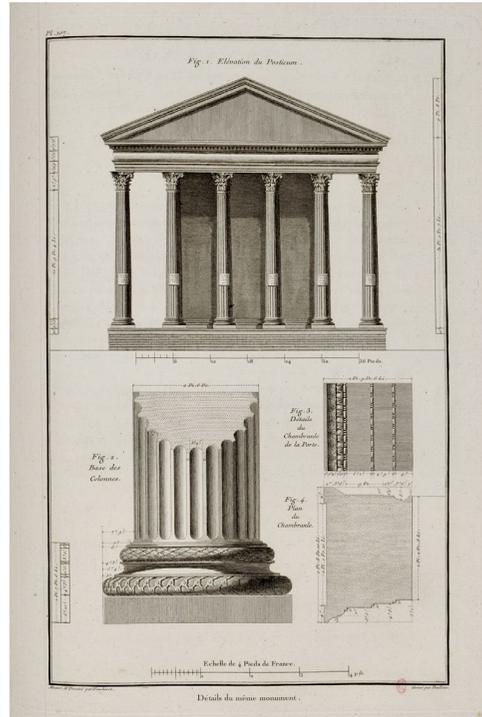


Abb. 198 Poulleau nach Foucherot, *Détails du même monument*, in: M.-G.-F.-A. de Choiseul-Gouffier, *Voyage pittoresque de la Grèce*, 1782–1822, Bd. I, Taf. 107

unverändert geblieben ist (Abb. 197 und 198),⁸⁹⁹ hat der Architekturprospekt, mit dem die Bilderstrecke eröffnet wird, ein grundverschiedenes Gepräge angenommen (Abb. 196).⁹⁰⁰ War er bei Desgodetz noch ein hybrides, gewissermaßen unentschlossenes Gebilde, das Merkmale von Ansicht, Aufriss und Schnitt, von empirisch vermaßter Zustandsschilderung und idealtypischer Rekonstruktion auf sich vereint, so ist er in der mit dem Stichel nachgravierten Radierung der *Voyage* von 1782 dezidiert zum Ruinenbild geworden, das monumentale Überreste in landschaftlicher und lebensweltlicher Einbettung vor Augen führt.

899 Sellier nach Foucherot: *Plan d'un Temple Periptère à Euromus*, in: Choiseul-Gouffier 1782–1822, Bd. I, Taf. 106; Poulleau nach Foucherot: *Détails du même monument*, in: ebd., Taf. 107; Seitenmaß: 540 × 350 mm.

900 Berthaut und Nicolas Charles Varin nach Jean Baptiste Hilaire: *Ruines d'un Temple à Euromus*, in: ebd., Taf. 105.

In der spezifischen Form einer zusammenfassenden Tafel (Abb. 199)⁹⁰¹ hat der analytische Dreischritt bei Séroux d'Agincourt jedoch auch einen Typus des epistemischen Bildes zur Voraussetzung, für den paradigmatisch die knapp 3.000 Tafeln der von Diderot und d'Alembert edierten *Encyclopédie* stehen (Abb. 200).⁹⁰² Wie dort beispielsweise Maschinen zur Garnherstellung erst im konkreten Funktionszusammenhang, dann in Schnitten, Rissen und Detailansichten abgebildet werden, öffnet sich dem Betrachter der *Histoire de l'Art* im oberen Drittel einer monographischen Tafel zur römischen Basilika San Clemente zunächst der perspektivische Blick in den Vorchor und auf die *Schola Cantorum*, deren Beschaffenheit und Lage er sodann in ausgewählten Bestandteilen und dank der Repräsentation des Bauwerks im Längsschnitt und Grundriss näher in Augenschein nehmen kann.

Am eigenständigsten und innovativsten zeigt sich Séroux d'Agincourt freilich dort, wo er aus gleichsam mikroskopischer Nahsicht Charakteristika der materiellen Beschaffenheit und der künstlerischen Machart in den Blick genommen hat und die am Objekt erhobenen Befunde in die technischen Möglichkeiten der

901 S. Clément à Rome, *Modèle le mieux conservé de la disposition des primitives églises. V.^e siècle*, in: Séroux d'Agincourt 1810–1823, Bd. 4, »Architecture«, Taf. XVI, Seitenmaß: 510 × 340 mm. – Zur Genese dieser Tafel aus den Vorlagen Ciampinis (*Vetera monimenta*, 1690/1699) s. Mondini 2005, S. 281 ff.

902 Louis Jacques Goussier: *Fil et Laine, Planche III: Moulin Rond*, in: Denis Diderot/Jean Le Rond d'Alembert (Hg.): *Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication*, 9 Bde. in 10 Tln., Paris: Briasson, David l'Aîné, Le Breton, Durand, 1762–1772, hier Bd. 3 (1765), ungezählte Taf., Seitenmaß: 450 × 290 mm. – Speziell zu den Illustrationen s. Richard N. Schwab/Walter E. Rex: *Inventory of Diderot's »Encyclopédie«*, Bd. VII: *Inventory of the Plates*, Oxford 1984; Madeleine Pinault: »Diderot et les illustrateurs de l'Encyclopédie«, in: *Revue de l'Art* 66 (1984), S. 17–38; dies.: »Les planches de l'Encyclopédie«, in: Maria Teresa Caracciolo/Ségolène Le Men (Hg.): *L'illustration*, Paris 1999, S. 213–229; Stephen Werner: *Blueprint. A Study of Diderot and the »Encyclopédie« Plates*, Birmingham/Alabama 1993; Barbara Holländer: »Technik und Arbeit in den Tafelbänden der Encyclopédie«, in: Holländer 2000, S. 789–806; Sylviane Albertan-Coppola (Hg.): *La philosophie en images. Le projet des Lumières à travers les planches de l'Encyclopédie*, Valenciennes 2004; Valentin Kockel: »Die antiken Denkmäler und ihre Abbildungen in der Encyclopédie«, in: Theo Stammen/Wolfgang E. J. Weber (Hg.): *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädiën*, Berlin 2004, S. 339–370; Mary Sheriff: »Decorating Knowledge. The Ornamental Book, the Philosophic Image and the Naked Truth«, in: *Art History* 28 (2005), S. 151–173; Daniel Fulda: »Auf einen Blick. Bildliche Ordnungen des Wissens und besonders des Verhältnisses von Glauben und Vernunft«, in: ders. (Hg.): *Aufklärung fürs Auge*, Halle 2020, S. 52–95; vgl. daneben bes. Jacques Proust: *Diderot et l'Encyclopédie*, Paris 1962; Robert Darnton: *The Business of Enlightenment. A Publishing History of the »Encyclopédie« 1775–1800*, Cambridge/Mass. 1979; zu einem noch umfassender, nämlich mit etwa 6.300 Bildtafeln ausgestatteten Nachfolgeunternehmen – der von Charles-Joseph Panckoucke verlegten *Encyclopédie méthodique* – s. Claude Blanchaert/Michel Porret (Hg.): *L'Encyclopédie méthodique (1782–1832). Des Lumières au positivisme*, Genève 2005; Kathleen Hardesty Doig: *From »Encyclopédie« to »Encyclopédie méthodique«. Revision and Expansion*, Oxford 2013.

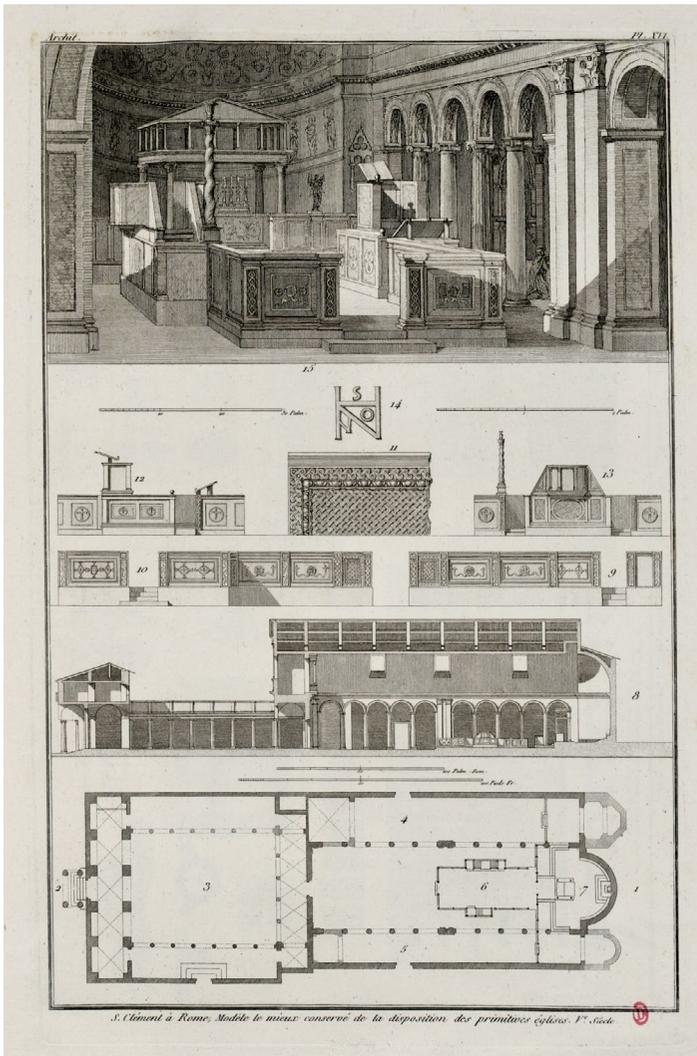
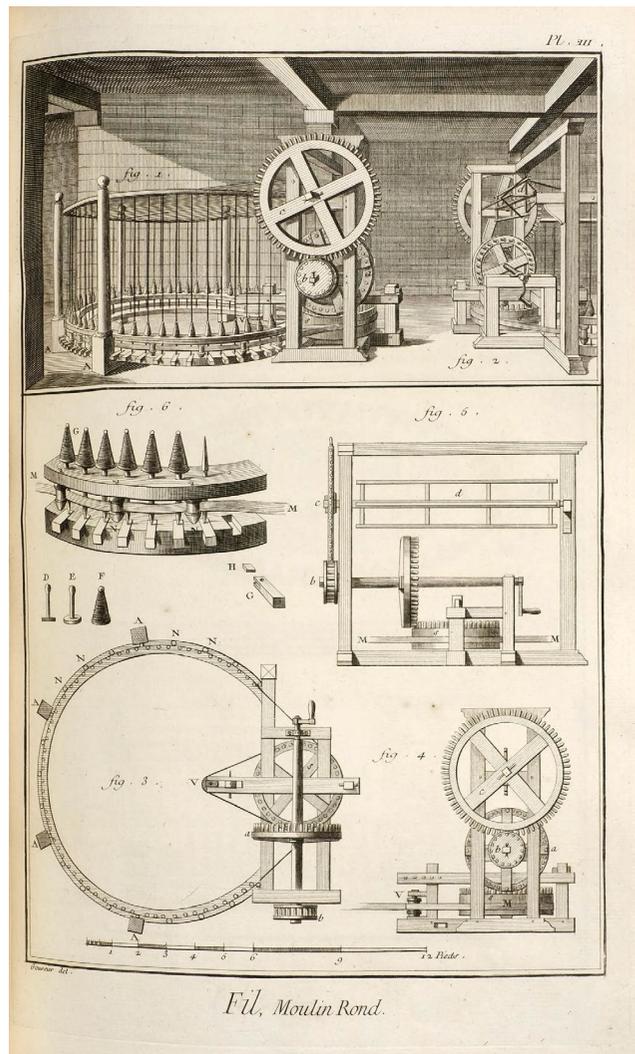


Abb. 199 *S. Clément à Rome, Modèle le mieux conservé de la disposition des primitives églises*, in: J. B. L. G. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les Monuments*, 1810–1823, Bd. 4, »Architecture«, Taf. XVI

Radierung übersetzen ließ. Reicht die *Histoire de l'Art* bei der reduktiven Wiedergabe von Skulpturen im schieren Umriss (Abb. 191) nicht annähernd an ihre Vorlage – die *Monumens de la Monarchie française* – heran, so ist sie im deskriptiven Modus mancher Tafeln weit über entsprechende Ansätze bei Bernard de Montfaucon (Abb. 169 und 170) und in der maurinischen Provinzgeschichtsschreibung (Abb. 186 und 188) hinausgegangen. Mit größter Sorgfalt erfassen Ausschnitte nach den byzantinischen Bronzetüren von San Paolo fuori le Mura (Abb. 201) die Materialität des Originals, indem parallele, eng gesetzte Strichlagen in kaum merklicher Wellenbewegung eine metallisch glatte Oberfläche evozieren, schräg überlagernde

Abb. 200 Louis Jacques Goussier, *Fil, Moulin Rond*, in: Denis Diderot/Jean Le Rond d'Alembert (Hg.), *Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques*, 1762–1772, Bd. 3, »Fil et Laine«, Taf. III



Schraffuren die Eintiefungen von Schrift und Zeichnung wiedergeben und die von der Radierung ausgesparten Partien vermöge des Papiertons letzte Überreste der silbernen Linientauschierung anzeigen.⁹⁰³ Details der Katakombenmalerei (Abb. 203) zielen wiederum mit einer an die Crayonmanier angelehnten Radiertechnik darauf ab, den grobschlächtigen, entwicklungsgeschichtlich regressiven Duktus von

⁹⁰³ *Porte de S^t Paul, dessins en grand de quelques figures; Inscriptions et forme de leurs caractères. XI.^e siècle*, in: Séroux d'Agincourt 1810–1823, Bd. 4, »Sculpture«, Taf. XX, Seitenmaß: 510 × 340 mm.

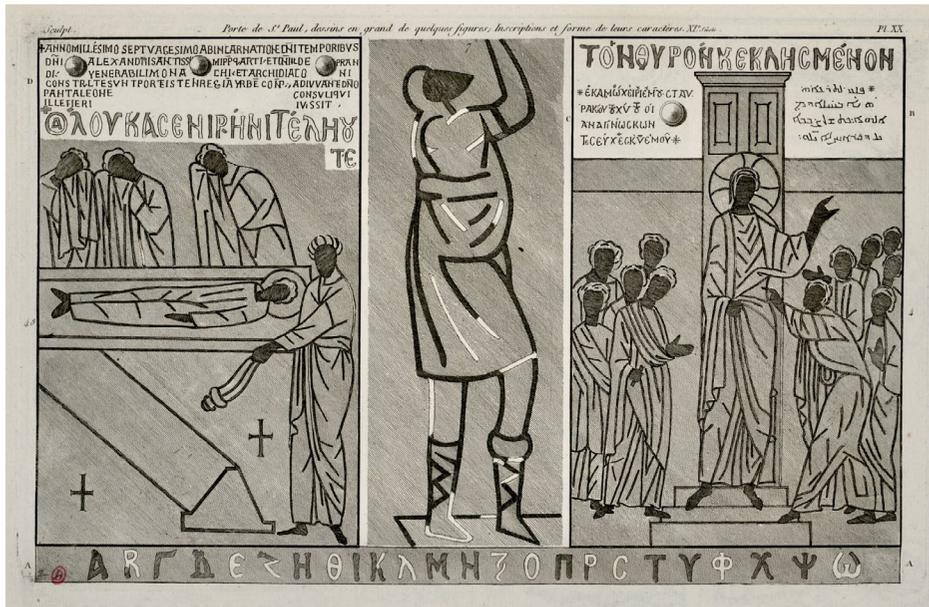
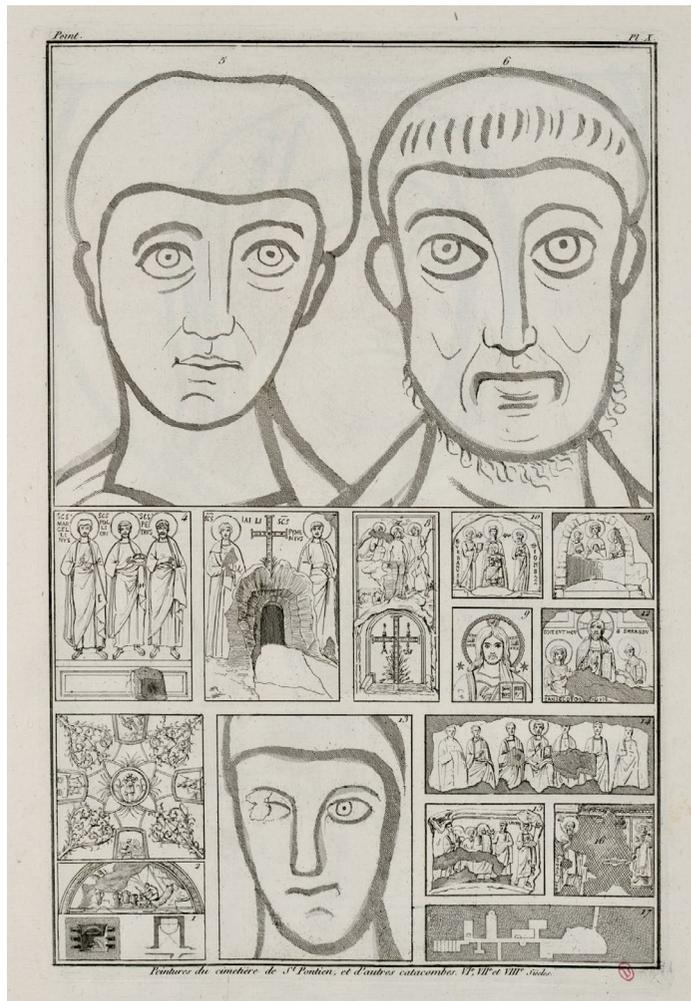


Abb. 201 *Porte de S^t Paul, dessins en grand de quelques figures; Inscriptions et forme de leurs caractères*, in: J. B. L. G. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les Monumens*, 1810–1823, Bd. 4, »Sculpture«, Taf. XX



Abb. 202 *Premières Estampes tirées de la Gravure sur bois et sur cuivre*, in: J. B. L. G. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les Monumens*, 1810–1823, Bd. 6, Taf. CLXIX

Abb. 203 *Peintures du cimetière de S^t Pontien, et d'autres catacombes,*
in: J. B. L. G. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les Monumens,*
1810–1823, Bd. 5, Taf. X



Wandgemälden hervorzukehren, die ungeachtet dessen im minutiös beobachteten Erhaltungszustand dokumentiert werden.⁹⁰⁴ Neben materialen und stilistischen werden schließlich auch technische Eigentümlichkeiten differenziert zur Darstellung gebracht, wenn auf einer Tafel zur Druckgraphik (Abb. 202) durch betont breite, an- und abschwellige Linien einerseits sowie feine Striche und Schraffuren andererseits zwischen Holzschnitt und Kupferstich unterschieden wird.⁹⁰⁵

⁹⁰⁴ *Peintures du cimetière de S^t Pontien, et d'autres catacombes. VI^e, VII^e et VIII^e siècles,* in: ebd., Bd. 5, Taf. X, Seitenmaß: 510 × 340 mm. – Speziell zu den Repräsentationen der Katakombenmalerei s. Mondini 2005, S. 188–193, und Mondini 2013.

⁹⁰⁵ *Premières Estampes tirées de la Gravure sur bois et sur cuivre. XV^e siècle,* in: Séroux d'Agincourt 1810–1823, Bd. 6, Taf. CLXIX, Seitenmaß: 510 × 340 mm.

Während Séroux d'Agincourt all diese Möglichkeiten der Visualisierung auf den überwiegend noch am Vorabend des revolutionären Umbruchs fertiggestellten Platten an Werken religiöser wie profaner Kunst, an Aufträgen der Kirche wie des Königtums erproben konnte, ohne andere denn ästhetische Vorbehalte gewärtigen zu müssen, bewegte sich Alexandre Lenoir mit dem 1795 als *Musée des Monumens français* eröffneten Depot im ehemaligen Konvent der Petits-Augustins wie mit den umfassend illustrierten Bestandskatalogen der Jahre 1800–1806 auf vermintem Gelände.⁹⁰⁶ Die ursprünglich zur gewinnbringenden Veräußerung bestimmten Objekte des Depots waren mit der Hypothek befrachtet, die abgeschafften, aufgelösten und enteigneten Institutionen der alten Feudalmächte zu repräsentieren. Um seinem Museumsprojekt die nachgerade konterrevolutionäre Spitze zu nehmen, insistierte Lenoir auf der politisch neutralen und ideologisch unverfänglichen Dimension der Zeit, indem er einer Materialordnung, die sich etwa bei Bernard de Montfaucon noch ganz am genealogischen Folgeverhältnis der Herrschergeschlechter und ihrer königlichen Protagonisten ausgerichtet hatte, das Konzept der Epochensäle entgegensetzte, das dem von Jahrhundert zu Jahrhundert fortschreitenden Entwicklungsgang genuin französischer Kunst und Geschichte sinnlich erfahrbare Gestalt verleihen sollte:

Une masse aussi importante de monumens de tous les siècles me fit naître l'idée d'en former un Musée particulier, historique et chronologique, où l'on retrouvera les âges de la sculpture française dans des salles particulières, en donnant à chacune de ces salles le caractère, la physionomie exacte du siècle qu'elle doit représenter, et de faire refluer dans les autres établissemens et les tableaux et les statues qui n'auraient aucun rapport, soit à l'histoire de France, soit à l'histoire de l'art français.⁹⁰⁷

Nicht nur von Jules Michelet wurden die Epochensäle des 1816 im Zuge der bourbonischen Restauration wieder aufgelösten Museums noch Jahrzehnte später emphatisch als Ort nationaler Selbstwahrnehmung und Selbstvergewisserung, ja als »sanctuaire de l'art national« erinnert und gepriesen.⁹⁰⁸

Auch die Katalogbände, in denen sich Lenoir mit einer veritablen Geschichte der französischen Kunst von ihren indigenen gallisch-keltischen Anfängen bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert an die Öffentlichkeit wandte, mussten entbehrliche Überreste des Ancien Régime in bewahrenswerte Zeugnisse der Nationalgeschichte

906 Siehe die oben in Anm. 286 aufgeführte Literatur.

907 Lenoir 1800–1806, Bd. 1, S. 6f.

908 Wie oben Anm. 400.

verwandeln. Gleichsam beschwichtigend trugen sie daher einen *stilus humilis* zur Schau, den das bescheidene Oktav-Format ebenso zum Ausdruck brachte wie grobes Papier und künstlerisch anspruchslose Illustrationen. Was bei Séroux d'Agincourt noch ein probates Mittel der Arbeitersparnis und Kostensenkung gewesen sein mochte (Abb. 191), hat nun jedoch eine unverkennbar programmatische Stoßrichtung eingeschlagen: Die zur Repräsentation der Monumente gewählte Umrissradierung vermochte – da sie Werken gallo-römischer Zeit (Abb. 204)⁹⁰⁹ und solchen des Mittelalters (Abb. 205)⁹¹⁰ gleichermaßen das von Revolution und Kaiserreich favorisierte antikisierende Gepräge verlieh – die inkriminierten Objekte politisch wie ästhetisch aufzuwerten.⁹¹¹ Während die Gewändestatuen aus Corbeil dem an Werken der Antike geschulten Blick schon durch die Formqualitäten ihrer undulierten Säume und plissierten Stoffe entgegenkamen, mussten Liegefiguren des 13. (Abb. 206)⁹¹² oder des 14. Jahrhunderts (Abb. 207)⁹¹³ einem antikischen Stilideal erst durch radikale graphische Reduktion angenähert werden, denn insbesondere im Fall der Grabmäler des Königshauses galt es, die darin verkörperte Institution und die fortwirkende Memoria ihrer Träger durch die Betonung überzeitlicher ästhetischer Normen zu entschärfen.

Dieser nüchterne, nicht zu sagen: spartanische Habitus blieb indes allein auf die bildliche Vergegenwärtigung der Monumente beschränkt, denn Rezeptionszeugnisse lassen keinen Zweifel an der gesuchten Opulenz ihrer Präsentation vor Ort. Augenzeugen⁹¹⁴ wie Prosper de Barante oder Jules Michelet berichten einhellig vom überwältigenden atmosphärischen Eindruck, den die *mise en scène* der Epochensäule durch die Vielzahl der Objekte und die Vielfalt der Gattungen, außerdem durch eine historisierende, in Form, Farbe und Beleuchtung darauf abgestimmte Innendekoration hervorgerufen hat. Verifizieren lässt sich dies freilich nur mehr anhand der Überlieferungsgeschichte des *Musée des Monuments français* in Bildern⁹¹⁵ – für

909 Laurent Guyot nach Alexandre Lenoir: *Pierres Sépulchrales antiques*, in: Lenoir 1800–1806, Bd. 1, Taf. 14, Seitenmaß: 225 × 135 mm.

910 Charles Percier: *Le Roi Clovis et la Reine Clotilde. Sculpture française du Sixième siècle*, in: ebd., Bd. 5, Taf. 206.

911 Zum politisch-ästhetischen Habitus von Revolution und Kaiserreich s. die oben in Anm. 126 genannte Literatur; zur Programmatik der Umrisslinie s. Anm. 279 und 288.

912 Nach einer Zeichnung Alexandre Lenoirs: *Tombeau des enfans de Louis IX*, in: Lenoir 1800–1806, Bd. 1, Taf. 30.

913 Nach einer Zeichnung Alexandre Lenoirs: *Tombeau de Charles V. et de Jeanne de Bourbon*, in: ebd., Bd. 2, Taf. 70.

914 Zur Rezeption s. oben Anm. 396.

915 Speziell zu dieser s. Jacques Vanuxem: »Aperçus sur quelques tableaux représentant le musée des Monuments français de Lenoir«, in: *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français* 1971, S. 145–151; *Invention du passé* 2014, Bd. 1, Kat.-Nr. I/1–8 (Jean-Marie Bruson, Lætitia Barragué-Zouita).



Abb. 204 Laurent Guyot nach Alexandre Lenoir, *Pierres Sépulchrales antiques*, in: Alexandre Lenoir, *Musée des Monumens français*, 1800–1806, Bd. 1, Taf. 14



Abb. 205 Charles Percier, *Le Roi Clovis et la Reine Clotilde*, in: Alexandre Lenoir, *Musée des Monumens français*, 1800–1806, Bd. 5, Taf. 206

die *Salle du XIII^e siècle* beispielsweise an einer aquarellierten Federzeichnung von Jean-Lubin Vauzelle (Abb. 208),⁹¹⁶ die bei aller gebotenen Vorsicht gegenüber medialen Brechungen und bildlicher Reinszenierung doch zu erkennen gibt, dass originäre Fassungsreste offenbar den Grundakkord der farblichen Raumgestaltung abgaben. Im Zentrum des Saales hatte Lenoir Einzelteile zweier Grabmäler aus Royaumont sinnentstellend zu einem Doppelgrabmal vereint.⁹¹⁷ Deren Kolorit, wie es die Sammlung Gaignières möglicherweise idealtypisch ergänzend für den Prinzen

⁹¹⁶ Jean-Lubin Vauzelle: *Salle du XIII^e siècle*, um 1815, aquarellierte Federzeichnung, in: Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, *Album Lenoir Alexandre 1*, Inv.-Nr. RF 5279-19, fol. 18^r, Blattmaß: 296 × 447 mm. – Bresc-Bautier/Chancel-Bardelot 2016, Kat.-Nr. 25, S. 216 f. und 350.

⁹¹⁷ Zu demjenigen des Philippe-Dagobert s. oben Anm. 833, zu dem des Prinzen Louis de France Sauerländer 1970, S. 272, und Erlande-Brandenburg 1975, Kat.-Nr. 98.

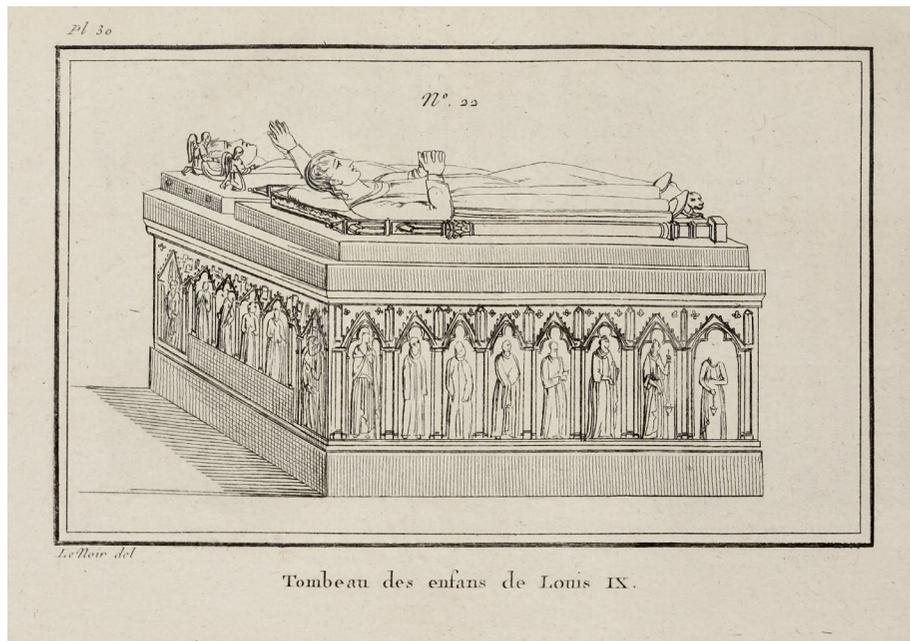


Abb. 206 Nach Alexandre Lenoir, *Tombeau des enfans de Louis IX*, in: ders., *Musée des Monumens français*, 1800–1806, Bd. 1, Taf. 30

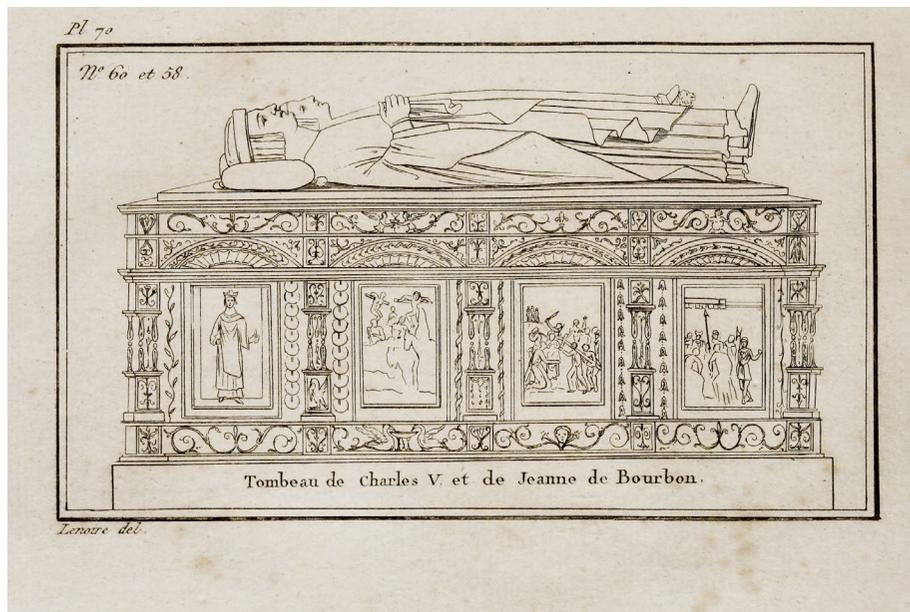


Abb. 207 Nach Alexandre Lenoir, *Tombeau de Charles V. et de Jeanne de Bourbon*, in: ders., *Musée des Monumens français*, 1800–1806, Bd. 2, Taf. 70



Abb. 208 Jean-Lubin Vauzelle, *Salle du XIII^e siècle*, aquarellierte Federzeichnung auf Papier, um 1815. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Album Lenoir Alexandre 1, fol. 18^r

Philippe-Dagobert dokumentiert (Abb. 175),⁹¹⁸ bestimmt auch den Raumeindruck, wodurch ein Zusammenhang der Objekte untereinander und mit ihrer Umgebung hergestellt wurde, den die Repräsentationsweise der Umrissradierungen vermissen lässt (Abb. 206).

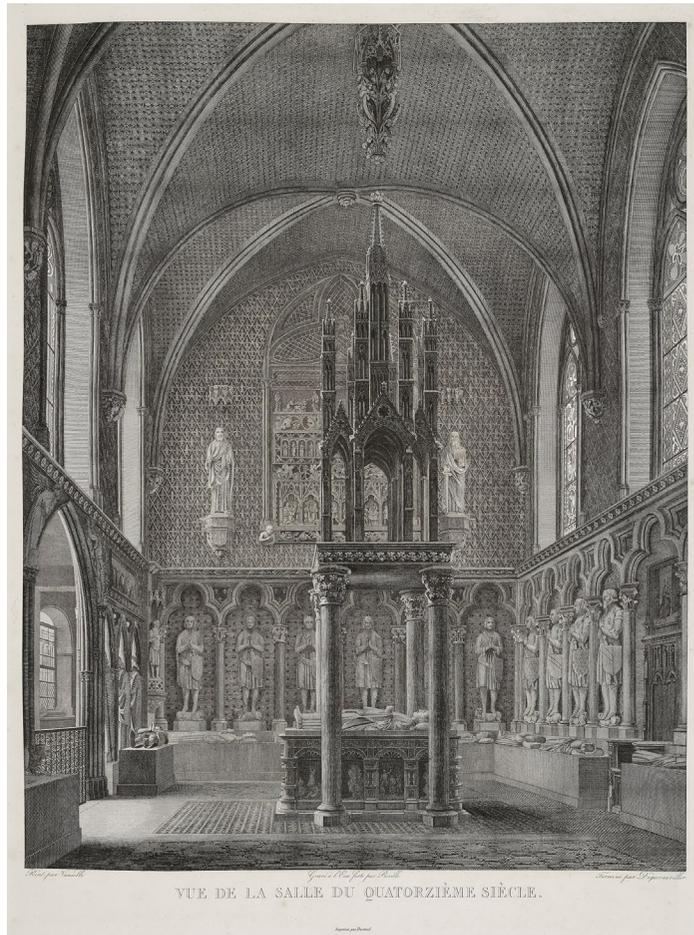
Ähnliche Tendenzen der Verdichtung zu einer evokatorischen Totalvision der »physionomie exacte du siècle«⁹¹⁹ sind auch in der *Salle du XIV^e siècle* auszumachen. Als Teil einer multimedialen Inszenierung, die monumentale Fakten und Fiktionen bis zur Ununterscheidbarkeit miteinander verquickt, tritt dort ein Gebilde beherrschend in Erscheinung (Abb. 209),⁹²⁰ das in überbordender Kombinatorik die Liegefigur Karls V. vom Körpergrab in Saint-Denis und diejenige seiner Gemahlin Jeanne

918 Wie oben Anm. 833.

919 Wie oben Anm. 907.

920 Jean-Baptiste Réville und François-Jacques Dequevauviller nach Jean-Lubin Vauzelle: *Salle du quatorzième siècle*, in: Jean-Baptiste Réville/Jacques Lavallée u. a.: *Vues pittoresques et perspectives des salles du Musée des Monuments français, et des principaux ouvrages d'architecture, de sculpture et de peinture sur verre, qu'elles renferment*, Paris: Pierre Didot l'aîné, 1816, Taf. XII, Seitengröße: 680 × 495 mm.

Abb. 209 Jean-Baptiste Réville und François-Jacques Dequevauviller nach Jean-Lubin Vauzelle, *Salle du quatorzième siècle*, in: Jean-Baptiste Réville/Jacques Lavallée u. a., *Vues pittoresques et perspectives des salles du Musée des Monuments français*, 1816, Taf. XII



de Bourbon vom Eingeweidegrab in der Pariser Coelestinerkirche, eine reliefierte Sockelverkleidung des frühen 16. Jahrhunderts aus der Sainte-Chapelle, Säulen aus der Zisterzienserinnenabtei Maubuisson und die Baldachinarchitektur vom Grabmal der Marguerite de Flandre in Saint-Denis zu einer hybriden Epochenimagination zusammenfügt.⁹²¹

⁹²¹ Françoise Baron: »Le tombeau de Charles V au musée des Monuments français«, in: *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France* (1986), S. 253–256; zur einstigen Sockelverkleidung der *Grande Châsse* von 1524 s. *Le trésor de la Sainte-Chapelle*, Paris 2001, Nr. 72 (Pierre Ennès); zu den Liegefiguren vgl. Carqué 2004, passim (s. Register); allgemein zur Vorgehensweise Lenoirs s. Geneviève Bresc-Bautier: »Les ›restaurations‹ d'Alexandre Lenoir au musée des Monuments français«, in: Pierre-Yves Kairis/Béatrice Sarrazin u. a. (Hg.): *La restauration des peintures et des sculptures*, Paris 2012, S. 53–66; zum weiteren Kontext hybrider Epochenäle s. unten Anm. 1089.

Gerade diesen Gesamteindruck historisch wie ästhetisch scheinbar stimmig aufeinander bezogener Einzelobjekte suchte auch die zeitgenössische Geschichtsmalerei im *style troubadour* zu erzeugen.⁹²² Den begehbaren Tableaus des *Musée des Monuments français* standen dort Interieurs gegenüber, die im Bemühen um Authentizität nach dem Beispiel und Vorbild überlieferter Objekte ausgestattet wurden.⁹²³ So hat Fleury Richard eine in der *Histoire de saint Louis* des Jean de Joinville geschilderte Episode aus dem Leben Ludwigs IX. in ein Ambiente eingebettet (Abb. 210),⁹²⁴ das im Fall der von einem Piedestal erhöhten Sitzmadonna unter hochgotischem Baldachin an der rückwärtigen Wand des Raumes dem *Musée Lenoirs* entstammt (Abb. 211).⁹²⁵ Das Stadium der Autopsie, das solchen bildlichen Synthesen vorausgegangen ist, geben beispielsweise partiell aquarellierte Bleistiftzeichnungen des Historienmalers Pierre Révoil nach einer frühneuzeitlichen Tapissérie der vier Jahreszeiten zu erkennen, die allein Gewandung und Gerätschaften auch im Kolorit erfassen.⁹²⁶ Darin bezeugen sie einen realienkundlich fokussierenden Blick, wie er auch den *Monuments français inédits pour servir à l'Histoire des Arts* zugrunde liegt, mit denen der gelernte Zeichner und Stecher Nicolas-Xavier Willemin in den Jahren 1806–1839 auf 300 Tafeln mehr als 2.000 Monumente vom 6. bis zum 17. Jahrhundert akribisch

922 Zu dieser Strong 1978; Chaudonneret 1980; Pupil 1985; *Invention du passé* 2014.

923 Béatrice Chancel-Bardelot: »Le musée des Monuments français, une source d'inspiration pour les artistes »troubadour«, in: *Invention du passé* 2014, Bd. 1, S. 12–19; zum Synkretismus der historischen Referenzen s. Eveline Deneer: »Between Dou and David. The Importance of Seventeenth-Century Dutch Art to Troubadour Painting in France 1790–1830«, in: *Simiolus* 35 (2011), S. 218–236; allgemein zum Kriterium historischer Authentizität in der Geschichtsmalerei um 1800 s. die oben in Anm. 270 aufgeführte Literatur.

924 Fleury François Richard: *La Déférence de Saint Louis pour sa mère*, 1808, Öl auf Leinwand, 1808, 95,5 × 96 cm, Arenenberg, Musée Napoléon Thurgovie. – Chaudonneret 1980, Kat.-Nr. 20; Patrice Béghain/Gérard Bruyère: *Fleury Richard (1777–1852)*, Lyon 2014; Pierre-Yves Le Pogam (Hg.): *Saint Louis*, Paris 2014, Kat.-Nr. 4 (Christine Vivet-Pecllet); *Invention du passé* 2014, Bd. 2, Kat.-Nr. 3.4 (Gérard Bruyère); zu den realienkundlichen Studien Richards s. auch Salima Hellal: »Mettre en scène le Passé: la peinture de Fleury Richard«, in: ebd., S. 58–65.

925 Laurent Guyot nach Alexandre Lenoir: *Monumens du 7.^e Siecle*, in: Lenoir 1800–1806, Bd. 1, Taf. 25, Nr. 8, Seitenmaß: 225 × 135 mm; s. auch ebd., S. 178 f. – Tatsächlich handelt es sich um ein ca. 1130–1135 entstandenes Werk; Philippe Plagnieux: »La Vierge à l'Enfant du prieuré parisien de Saint-Martin-des-Champs: son insertion dans le contexte architectural et liturgique«, in: Marie-Pasquine Subes/Jean-Bernard Mathon (Hg.): *Vierges à l'Enfant médiévales de Catalogne: mises en perspectives*, Perpignan 2013, S. 117–129.

926 Pierre Henri Révoil: *Personnages en costume du XVI^e siècle*, 1809, aquarellierte Bleistiftzeichnung, Blattmaß: 440 × 730 mm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv.-Nr. 32719, recto. – Chaudonneret 1980, Kat.-Nr. 71–72; zu Révoil zuletzt *Invention du passé* 2014, Bd. 2, Kat.-Nr. 2.1–5 (Rébecca Duffeix, Stéphane Paccoud); Philippe Malgouyres: »Pierre Révoil (1776–1842) et la Renaissance des siècles chevaleresques. Un peintre collectionneur à Lyon au début du XIX^e siècle«, in: Philippe Dufieux (Hg.): *La Renaissance réinventée. Historiographie, architecture et arts décoratifs à Lyon aux XIX^e et XX^e siècles*, Rennes 2021, S. 29–39.



Abb. 210 Fleury François Richard, *La Déférence de Saint Louis pour sa mère*, Öl auf Leinwand, 1808. Arenenberg, Musée Napoléon Thurgovie

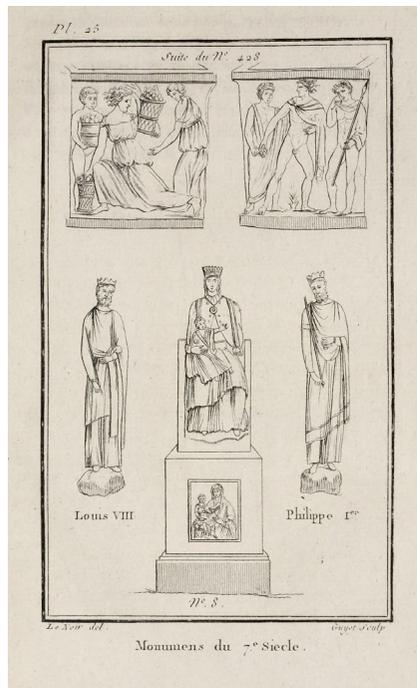


Abb. 211 Laurent Guyot nach Alexandre Lenoir, *Monumens du 7.° Siecle*, in: Alexandre Lenoir, *Musée des Monumens français*, 1800–1806, Bd. 1, Taf. 25



Abb. 212 Nicolas-Xavier Willemin, *Trônes et Lits Grecs*, in: ders., *Monuments français inédits*, 1806–1839, Bd. 1, Taf. 14

dokumentiert hat: In den handkolorierten Exemplaren dieses Werkes, die zum zweieinhalbfachen Preis erworben werden konnten, sind oft nur die jeweils behandelten Realien farbig hervorgehoben (Abb. 212).⁹²⁷

Anders als bei Séroux d'Agincourt und ausgeprägter noch als bei Alexandre Lenoir, dem der Objektbestand des *Musée* enge thematische Grenzen gesetzt hatte, galt das Augenmerk bei Willemin dem Kulturganzen, denn beabsichtigt war

une suite de types et de modèles exprimant toutes les vicissitudes et les transformations successives de l'architecture civile et religieuse, de la sculpture, de la peinture sur verre et en émail, de la miniature des manuscrits, des armes, des costumes,

⁹²⁷ Nicolas-Xavier Willemin: *Trônes et Lits Grecs, extraits d'un MS. exécuté en 886*, in: Willemin/Pottier 1806–1839, Bd. 1, Taf. 14, Seitenmaß: 430 × 280 mm. – Wie oben Anm. 282.

Abb. 213 Amédée Pérée nach
Jean-Lubin Vauzelle, *Choix
d'Ornements du Portail de
l'Eglise Notre-Dame de Poitiers*,
in: Nicolas-Xavier Willemin,
Monuments français inédits,
1806–1839, Bd. 1, Taf. 50



des meubles, des ustensiles de tout genre, des instruments de musique, des décorations intérieures et extérieures des édifices, en un mot de tout ce qui constitue l'art proprement dit dans toutes les spécialités, de tout ce qui caractérise extérieurement le vie publique et privée, les mœurs et les habitudes de nos pères [...].⁹²⁸

Dieses umfassende zivilisationsgeschichtliche Profil war mit der erklärten Absicht verbunden, zum einen geschmacksbildend auf Künstler wie Kunsthandwerker einzuwirken und zum anderen das Studium jener »antiquités nationales« zu befördern, deren Bestand seit 1789 durch fortschreitende Zerstörung und wachsende Gleichgültigkeit massiv gefährdet war.⁹²⁹

⁹²⁸ Willemin/Pottier 1806–1839, *Prospectus* [1806], S. 2.

⁹²⁹ Ebd., S. 1 f.; ähnlich bereits die Einladung zur Subskription.

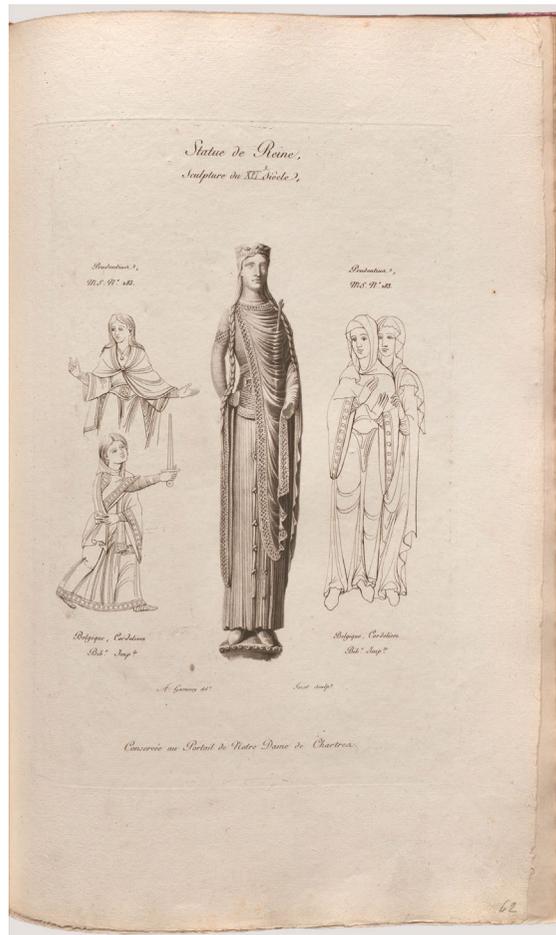


Abb. 214 Amédée Pérée nach Étienne Imbard, *Statue de Philippe de France, frere de S. Louis*, in: Nicolas-Xavier Willemin, *Monuments français inédits*, 1806–1839, Bd. 1, Taf. 92

Namentlich die Ausrichtung an den Belangen handwerklich-künstlerischer Aneignung verlangte nach einem mikroskopischen Blick, der Gestalteigenschaften und Stilmerkmale, materielle Beschaffenheit, Oberflächentexturen und Farbgebung detailgenau zur Anschauung brachte, um eine dem Kriterium der Authentizität genügende Umsetzung solcher Vorlagen in Genre- und Historienbilder, Bühnenausstattung oder historisierendes Kunstgewerbe zu ermöglichen. Dies hatte eine Fragmentierung und Spezialisierung der Wahrnehmung zur Folge, die sich der Motivgestalt von Miniaturen (Abb. 212) ebenso bemächtigte wie des struktiven Zusammenhangs der Bauzier (Abb. 213) oder der Formation von Ornamenten (Abb. 214),⁹³⁰ wie sie im Fall der Prinzengrabmäler aus Royaumont im *Musée des Monumens français*

⁹³⁰ Amédée Pérée nach Jean-Lubin Vauzelle: *Choix d'Ornemens du Portail de l'Eglise Notre-Dame de Poitiers*, in: Willemin/Pottier 1806–1839, Bd. 1, Taf. 50, und Amédée Pérée nach Étienne

Abb. 215 Jean Pierre Marie Jazet nach Auguste Garnerey, *Statue de Reine, Conservée au Portail de Notre Dame de Chartres*, in: Nicolas-Xavier Willemin, *Monuments français inédits*, 1806–1839, Bd. 1, Taf. 62



dokumentiert worden waren (Abb. 206). Bei seinen realienkundlich fokussierenden Motivzerlegungen ist Willemin weit über die bloße Freistellung von Einzelfiguren – mit der sich Roger de Gaignières und Bernard de Montfaucon für ihre Kostüm- und Herrscherporträts begnügt hatten (Abb. 171–175) – hinausgegangen und bis zu Details wie der Haartracht oder dem Schuhwerk vorgedrungen. In eigentümlicher Verkehrung der Erhaltungszustände überwiegt im Fall des Bauschmucks die Nabsicht auf vermeintlich makellos überkommene Ornamente und Figuren, deren perfektionierende Darstellung in unzusammenhängenden Ausschnitten den nicht weniger trügerischen Anschein eines nur mehr fragmentarisch erhaltenen, de facto aber weitgehend intakten Bauwerks (Abb. 106 und 107) erweckt.

Imbard: *Statue de Philippe de France, frere de S. Louis (de l'Abbaye de Royaumont)*, in: ebd., Taf. 92, Seitenmaß: 430 × 280 mm.

An die Stelle des gegenständlichen Objektzusammenhangs trat über jede räumliche Distanz hinweg der systematische Sachzusammenhang (Abb. 212) oder der chronologische Zusammenhang stilgeschichtlicher Verwandtschaft (Abb. 215).⁹³¹ Was die Sachzusammenhänge anbelangt, so war es Willemin gelungen, die Überreste materieller Kultur in einer Breite zu entfalten, wie sie Montfaucon zwar für die dritte Abteilung der *Monumens de la Monarchie française* zu den »usages de la vie« vorgesehen hatte, jedoch nur in der *Antiquité expliquée* zu realisieren vermochte.⁹³² Daher sind es die *Monuments français inédits*, in denen erstmals bevorzugt die mittelalterliche Sachkultur vom kirchlichen und weltlichen Mobiliar über Gebrauchsgegenstände und Kleidungsstücke jedweder Art bis hin zu Musikinstrumenten oder Frisuren Gestalt angenommen hat. Untereinander verbunden zeigen sich diese Sachgruppen durch das Ordnungsprinzip der chronologischen Abfolge, das den zivilisationsgeschichtlichen Entwicklungsgang zum Vorschein bringen sollte. Dazu wurde die formale wie materiale Beschaffenheit der Objekte mit größter Sorgfalt in die Möglichkeiten der Radierung übersetzt. Wie bei Séroux d'Agincourt (Abb. 202), so begegnen auch hier Unterscheidungen der Gattungszugehörigkeit (Abb. 215), wobei die Umrissradierung als Repräsentationsmodus von Stilproben der Buchmalerei nicht zuletzt durch das Reproduktionsverfahren des Durchzeichnens begünstigt wurde.⁹³³ Und wie bei Antoine Benoist (Abb. 169) und Louis Boudan (Abb. 178), so manifestiert sich auch hier ein ausgeprägtes künstlerisches Sensorium für Formqualitäten selbst des mittleren 12. Jahrhunderts, die nun hochprofessionell in die feinen tonalen Abstufungen der Crayonmanier übertragen wurden.

Weiterhin anstehende Aufgaben der Repräsentation blieben indes die vollständige Erfassung der Monumente wie deren kontextuelle Einbindung. Von der mittelalterarchäologisch ausgerichteten Geschichtsforschung konzeptionell wie ikonisch unterdrückt und von der zeitgenössischen Geschichtsmalerei eines Pierre Révoil oder Fleury Richard (Abb. 210) allein vermöge der künstlerischen Einbildungskraft wiederhergestellt, machten sich Gesamterscheinung und Einbettung insbesondere dort als unerledigte Probleme bemerkbar und verlangten nach Lösungen, wo Bau- und Bildwerke gleichsam in ihrem angestammten Habitat erschlossen werden sollten. Vereinzlung und Fragmentierung galt es zuvörderst dort zu überwinden, wo der Raum als Bezugsgröße der Aneignung auch bildlich den Ausschlag gab.

931 Jean Pierre Marie Jazet nach Auguste Garnerey: *Statue de Reine, Sculpture du X.^e siècle* [im Text S. 42 korrigiert: *XII^e*], *Conservée au Portail de Notre Dame de Chartres*, in: ebd., Taf. 62.

932 Siehe oben Anm. 771 und Kap. 4, passim.

933 Zu diesem Verfahren im Zusammenhang anderer Praktiken s. Carqué 2010 und 2013, hier zu Willemin S. 773–774.

Raum: Aubin-Louis Millin, Alexandre de Laborde und die Equipe um den Baron Taylor

Versuchte Alexandre Lenoir, längst fragmentierte und translozierte Objekte im *Musée des Monuments français* zu bewahren, indem er sie dem unverfänglichen Folgeverhältnis der Jahrhunderte unterwarf und zum kulturellen Erbe der Nation erklärte, ließ Aubin-Louis Millin Monumente überwiegend noch dort erfassen, wo zuerst und unmittelbar die Gefahr ihres Untergangs bestand – nämlich *in situ*, wo sie dem revolutionären Vandalismus ausgesetzt waren oder durch ihre Enteignung und den sich anschließenden Verkauf die Zerschlagung der Werkzusammenhänge drohte. Naturkundlich wie polyhistorisch bewandert und publizistisch versiert, gelang ihm mit den *Antiquités nationales* (1790–1798)⁹³⁴ die durchaus riskante Gratwanderung zwischen einer übermäßigen Würdigung feudaler Hinterlassenschaften einerseits und einer historisch wie archäologisch unzulänglichen Darstellung des nationalen Kulturerbes andererseits. Das Verfahren der Wahl, das die maßgebliche angelsächsische Literatur zu Millin treffend als »demonumentalization« bezeichnet und beschrieben hat,⁹³⁵ bestand darin, nicht affirmativ die den Monumenten einst zugedachte Memorial- und Repräsentationsfunktion zu aktualisieren, sondern mit der politisch gebotenen Zurückhaltung ihren geschichtlichen Zeugniswert hervorzuheben.

Für die Erscheinung der Monumente im Bild hatte diese Strategie der Vergegenwärtigung Zurichtungen im Sinne eines visuellen Diminutivs zur Folge. So ist die Burg von Montlhéry keine hoch aufragende, die Landschaft weithin sichtbar

934 Aubin-Louis Millin: *Antiquités nationales, ou Recueil de Monuments Pour servir à l'Histoire générale et particulière de l'Empire François, tels que Tombeaux, Inscriptions, Statues, Vitraux, Fresques, etc.; tirés des Abbayes, Monastères, Châteaux et autres lieux devenus Domaines Nationaux*, 5 Bde., Paris: Drouhin, 1790–1798, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb32452490r>. – Über Millin und die *Antiquités nationales* orientiert umfassend Cecilia Hurley: *Monuments for the People: Aubin-Louis Millin's »Antiquités nationales«*, Turnhout 2013; außerdem Hurley 2006 und dies.: »Le non-dit comme principe d'écriture sous la Révolution: les *Antiquités nationales* (1790–1798) d'Aubin-Louis Millin«, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 53 (1996), S. 275–284; s. daneben Geneviève Espagne/Bénédicte Savoy (Hg.): *Aubin-Louis Millin et l'Allemagne*, Hildesheim 2005; Gennaro Toscano: »Le Moyen Âge retrouvé. Millin et Ingres à la découverte de Naples »angevine«, in: Claire Barbillon/Philippe Durey u. a. (Hg.): *Ingres, un homme à part?*, Paris 2009, S. 275–310; Anna Maria D'Achille/Antonio Iacobini u. a. (Hg.): *Viaggi e coscienza patrimoniale. Aubin-Louis Millin (1759–1818) tra Francia e Italia*, Rom 2011; dies.: *Il viaggio disegnato. Aubin-Louis Millin nell'Italia di Napoleone 1811–1813*, Rom 2012; dies. (Hg.): *Medioevo ritrovato. Il patrimonio artistico della Puglia e dell'Italia meridionale prima e dopo Aubin-Louis Millin (1759–1818)* [= *Arte medievale* 8 (2018)]; Corinne Le Bitouzé/Gennaro Toscano (Hg.): *À travers la Calabre napoléonienne. Journal d'Aubin-Louis Millin, dessins de Franz Ludwig Catel*, 2 Bde., Paris 2021; Bernard Degout/Gennaro Toscano (Hg.): *L'archéologue, le peintre et l'écrivain. Millin, Catel et Custine au royaume de Naples en 1812*, Paris 2021.

935 Hurley 2006.



Abb. 216 *PRIEURÉ DE S^t. LAURENT | TOUR DE MONTLHÉRY*, in: Aubin-Louis Millin, *Antiquités nationales*, 1790–1798, Bd. 1, »Article II«, Taf. 1 [2. Zustand]

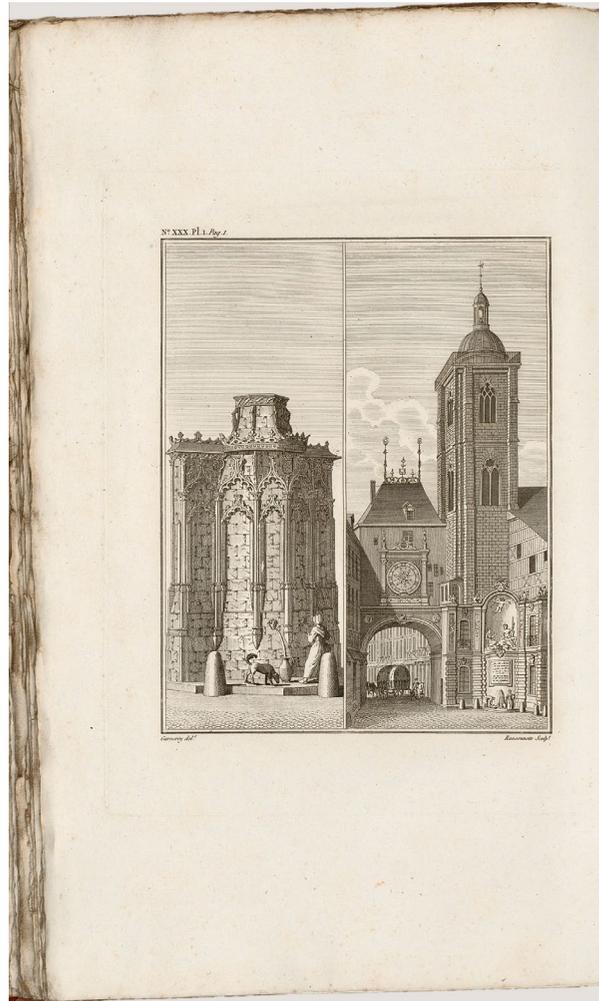
beherrschende Ruine mehr, die durch Lage und Ausdehnung dem Betrachter den wiederholten Wechsel von Standort und Blickwinkel abverlangt, wie dies Claude Chastillons sequentielle Bilderstrecke als räumliche Bewegung des Umkreisens und der allmählichen Annäherung beschreibt (Abb. 134 und 135).⁹³⁶ Auf der Einzeltafel der *Antiquités nationales* wird sie in Nahsicht und bildlich reduziertem Baubestand nicht nur bequem überschaubar, sondern nachgerade beschaulich vor Augen geführt (Abb. 216).⁹³⁷ Ebenso unspektakulär tritt in Rouen das markante Ensemble aus Uhrturm und Beffroi in Erscheinung (Abb. 217),⁹³⁸ dessen Darstellung keine atmosphärisch dichte Schilderung inmitten einer betriebsamen Lebenswelt bietet, wie sie später Richard Parkes Bonington in den *Voyages pittoresques et romantiques* gegeben hat (Abb. 108), sondern eine inhaltliche und formale Nüchternheit höchsten Grades an den Tag legt, zu der sich selbst der sonst so radikal vereinfachende

936 Wie oben Anm. 663.

937 *PRIEURÉ DE ST. LAURENT | TOUR DE MONTLHÉRY*, in: Millin 1790–1798, Bd. 1, »Article II: Tour de Montlhéry«, Taf. 1 [2. Zustand], Seitenmaß: 265 × 215 mm.

938 Charles Nicolas Ransonnette nach Jean-François Garnerey: *La Fontaine de la Crosse | La Grosse Horloge de Rouen*, in: Millin 1790–1798, Bd. 3, »Article XXX: La Grosse Horloge de Rouen, La Fontaine du Massacre, La Fontaine de la Crosse«, Taf. 1, Seitenmaß: 265 × 215 mm.

Abb. 217 Charles Nicolas Ransonnette nach Jean-François Garnerey, *La Fontaine de la Crosse* | *La Grosse Horloge de Rouen*, in: Aubin-Louis Millin, *Antiquités nationales*, 1790–1798, Bd. 3, »Article XXX«, Taf. 1



Augustin-François Lemaître nicht durchringen mochte (Abb. 109).⁹³⁹ Wie Bonington 1824, so haben 1845 Gaucherel und Lemaître aus größerer Entfernung und weiterem Blickwinkel die belebte *Rue du Gros-Horloge* zur Anschauung gebracht, wodurch zwar der Beffroi weitgehend ausgeblendet wurde, dafür aber die Fachwerkhäuser der näheren Umgebung ins Gesichtsfeld gerückt sind.

Für die Objektrepräsentationen der *Antiquités nationales* bedeutet der nüchtern registrierende Blick freilich auch, dass der Erhaltungszustand der Monumente ungeschönt zur Sprache kommt und beispielsweise an der Fassade der *Chapelle Saint-Yves* in Paris die zahlreichen Ausbrüche des grobschlächtigen Quaderwerks nicht

⁹³⁹ Wie oben Anm. 547 und 548.

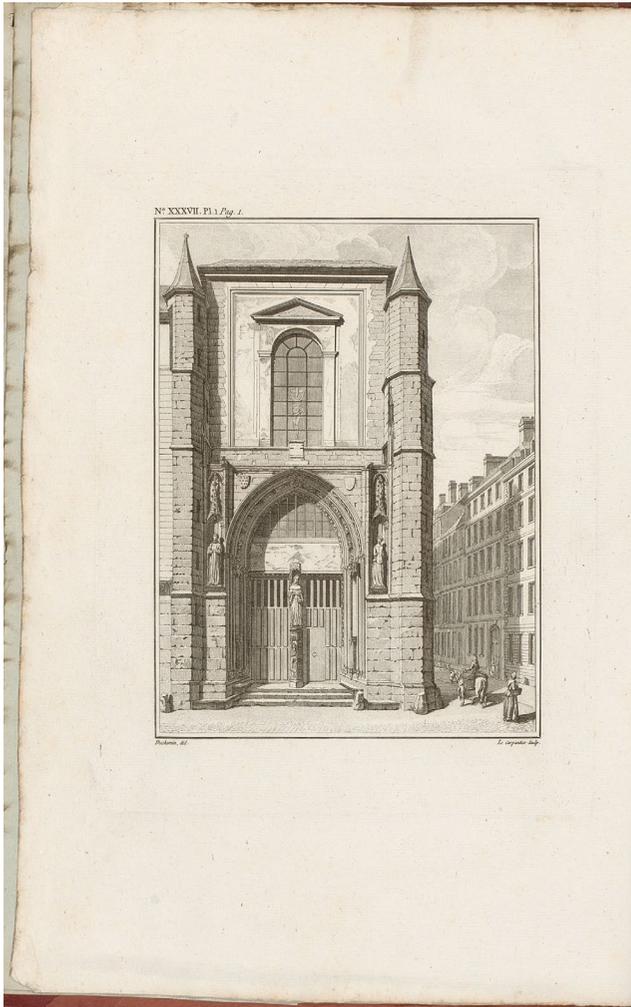


Abb. 218 Charles-Louis-François Le Carpentier nach Duchemin, *Portail de Saint-Yves*, in: Aubin-Louis Millin, *Antiquités nationales*, 1790–1798, Bd. 4, »Article XXXVII«, Taf. 1

verborgen bleiben (Abb. 218).⁹⁴⁰ Eine ganz auf die aktuelle Beschaffenheit abzielende Erfassung von Bau- und Bildwerken fällt besonders dort ins Auge, wo sie von thematisch verwandten Tafeln begleitet wird, denen nicht die empirische Beobachtung, sondern Bildzitate zugrunde liegen. Während die Wiedergabe der Statuen des Titelheiligen und des Stifterpaares vom Portal der 1796 vollends zerstörten Ivo-Kapelle auf dem okularen Studium der bereits beschädigten Figuren beruht (Abb. 219,

⁹⁴⁰ Charles-Louis-François Le Carpentier nach Duchemin: *Portail de Saint-Yves*, in: Millin 1790–1798, Bd. 4, »Article XXXVII: Chapelle de Saint-Yves«, Taf. 1, Seitenmaß: 265 × 215 mm. – Philippe Plagnieux: »Le parchemin, la pierre et l'Auberge du saumon. La façade flamboyante de la chapelle Saint-Yves à Paris (1409–1413)«, in: Yves Gallet (Hg.): *Ex quadris lapidibus. La pierre et sa mise en œuvre dans l'art médiéval*, Turnhout 2011, S. 163–175.



Abb. 219 Barrière nach Duchemin, *Tombes*, in: Aubin-Louis Millin, *Antiquités nationales*, 1790–1798, Bd. 4, »Article XXXVII«, Taf. 2



Abb. 220 Charles-Louis-François Le Carpentier nach Duchemin, *Tombes*, in: Aubin-Louis Millin, *Antiquités nationales*, 1790–1798, Bd. 4, »Article XXXVII«, Taf. 3

Nr. 1–3),⁹⁴¹ wurden die über vier Tafeln verteilten Darstellungen der Grabbilder (Abb. 220)⁹⁴² durch Zeichnungen der Sammlung Gaignières vermittelt, weshalb sich hier auch die den Kostümporträts eigentümliche Theatralik wiederfindet, die von der Zurichtung der Liegefiguren durch widersinnig ergänzte Gliedmaßen und Gebärden herrührt. Wiewohl sich Millin bei seiner Dokumentationsarbeit auf Paris, die Île-de-France und Teile der nördlich sich anschließenden Départements, mithin auf

941 Barrière nach Duchemin: *Tombes*, in: Millin 1790–1798, Bd. 4, »Article XXXVII: Chapelle de Saint-Yves«, Taf. 2, Seitenmaß: 265 × 215 mm. – Zu ihrer Identifizierung s. Gerhard Schmidt: »Zu einigen Stifterdarstellungen des 14. Jahrhunderts in Frankreich« [zuerst 1981], mit einem Nachtrag versehen wiederabgedruckt in: ders.: *Gotische Bildwerke und ihre Meister*, 2 Bde., Wien/Köln u. a. 1992, S. 122–141, hier S. 133 ff.

942 Charles Louis Le Carpentier nach R. Duchemin: *Tombes*, in: Millin 1790–1798, Bd. 4, Article XXXVII: *Chapelle de Saint-Yves*, Taf. 3, Seitenmaß: 265 × 215 mm.

nächstliegende Monumente beschränkt hatte, zog er auch in diesem geographischen Rahmen zur Wiedergabe von Bildwerken vielfach Louis Boudans Zeichnungen für Roger de Gaignières oder gedruckte Quellen heran.⁹⁴³

Anders verhält es sich in der Regel bei Werken der Baukunst, die bevorzugt durch Autopsie vor Ort erfasst wurden. Hier überwiegt daher der mit politischem Bedacht eingesetzte Modus diminutiver Repräsentation, der durch Bildzitate etwa aus dem noch von der Klassik durchtränkten Fundus der maurinischen Provinzgeschichtsschreibung nicht hätte verwirklicht werden können. Mitunter wurde die Schilderung der Zuständlichkeit schließlich auch vom baulichen Befund auf den räumlichen Kontext ausgedehnt und der Sitz der Monumente im Leben angedeutet. Dann zeigt sich an der Kapelle der Pariser *Confrérie de Saint-Julien-des-Ménétriers* (Abb. 221)⁹⁴⁴ ebenjene Tendenz zur lebensweltlichen Einbettung, mit der auch der Comte de Choiseul-Gouffier von Bauaufnahmen und Architekturporträts klassischer Prägung abgerückt war (Abb. 196),⁹⁴⁵ um den motivisch letztlich bis zu den Ruinenbildern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Abb. 144 und 145) hinabreichenden Faden volkreicher Architekturprospekte⁹⁴⁶ für seine altertumskundlichen Visualisierungen aufzugreifen.

Die ebenso engen wie ambivalenten Bezüge der *Antiquités nationales* zur politischen Gegenwart, Millins Sympathien für den revolutionären Umsturz wie seine Frontstellung gegen die jakobinische Missachtung und Zerstörung der *Monuments historiques* waren in solcher Gemengelage kaum dazu angetan, die planmäßige Umsetzung des Dokumentationsvorhabens zu befördern. Weder gelang es Millin, die im Titel annoncierten »Domaines Nationaux« auch nur annähernd gleichgewichtig abzudecken, noch war es ihm möglich, den »Recueil de Monuments« chronologisch umfassend anzulegen. Ganz im Gegensatz zu diesem wenig systematischen Profil der *Antiquités nationales* sind die jüngeren, zwischen 1816 und 1836 im politisch ungleich stabileren Umfeld von Restauration und Julimonarchie erschienenen *Monuments de la France* des Alexandre-Louis-Joseph de Laborde in beiderlei Hinsicht klar

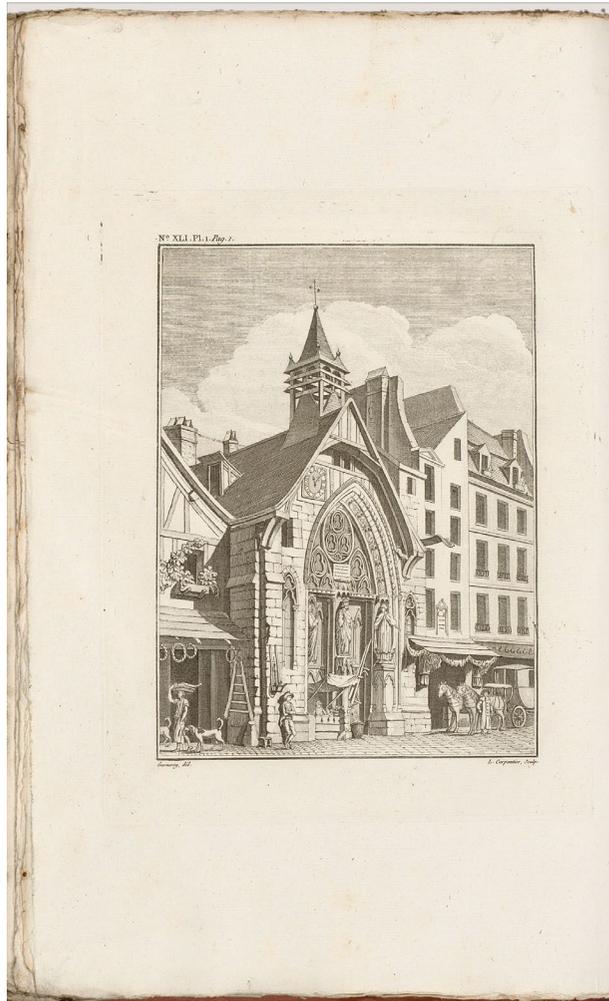
943 Eingehend zu den Bildquellen Millins s. Hurley 2013, S. 274–290.

944 Charles-Louis-François Le Carpantier nach Jean-François Garnerey: *Portail de Saint-Julien*, in: Millin 1790–1798, Bd. 4, »Article XLI: Chapelle de S.-Julien-des-Ménétriers«, Taf. 1, Seitenmaß: 265 × 215 mm. – B. Bernhard: »Recherches sur l'histoire de la corporation des ménestriers ou joueurs d'instruments de la ville de Paris«, in: *Bibliothèque de l'École des chartes* 3 (1842), S. 377–404; ebd. 4 (1843), S. 525–548; ebd. 5 (1844), S. 254–284 und 339–372; Antoine Vidal: *Les vieilles corporations de Paris. La Chapelle St-Julien-des-Ménétriers et les ménestrels à Paris*, Paris 1878; John Haines: »The Lost Chapel of the Saint-Julien Minstrels' Guild«, in: *Imago musicae* 21–22 (2004/2005), S. 229–262.

945 Siehe oben Anm. 898.

946 Wie oben Anm. 699–702; zum ideengeschichtlichen Wandel, der diese Motivtraditionen begleitet hat, s. oben Anm. 293.

Abb. 221 Charles-Louis-François Le Carpantier nach Jean-François Garnerey, *Portail de Saint-Julien*, in: Aubin-Louis Millin, *Antiquités nationales*, 1790–1798, Bd. 4, »Article XLI«, Taf. 1



umrissen. Die Darstellung folgt – wie bereits diejenige Lenoirs – konsequent der »chaîne des siècles«⁹⁴⁷ von der gallisch-keltischen Frühzeit bis in die Gegenwart und spiegelt zugleich die geographische Ausdehnung des Landes wider. Mit Aubin-Louis Millin wusste sich der Offizier und *Académicien* Alexandre de Laborde gleichwohl darin einig, dass der Ortsbezug der Monumente unter dem Gesichtspunkt ihres geschichtlichen Zeugniswertes unaufhebbar war und sie daher nicht nur »sur les lieux« angeeignet,⁹⁴⁸ sondern auch im originären räumlichen Zusammenhang dargestellt werden sollten.

947 Laborde 1816–1836, S. I. – Siehe oben Anm. 283.

948 Laborde 1816–1836, S. IV.

Eröffnet wird die Folge der 259 Tafeln im Imperialfolio-Format von einem Frontispiz (Abb. 222),⁹⁴⁹ zu dem nach einem Entwurf des Autors jener Jean-Lubin Vauzelle die zeichnerische Vorlage lieferte, dessen Aquarelle den Nachruhm des *Musée des Monuments français* zu begründen halfen (Abb. 208),⁹⁵⁰ weil sie im Jahr der Schließung 1816 von Jean-Baptiste Réville in die Radierungen der *Vues pittoresques et perspectives des salles du Musée des Monuments français* übersetzt worden waren (Abb. 209).⁹⁵¹ Hier nun steht dem Leser und Betrachter als Programmbild eine emblematisch verdichtete Vision historischer Totalität vor Augen, die zugleich die Rückbindung von Geschichte an die Dimension des Raumes sinnfällig werden lässt. Das über einer Kartusche mit dem Titel des Werkes sich öffnende flamboyante ›Fenster zur Vergangenheit‹ gibt den Blick auf ein Architekturcapriccio frei, das in Gestalt neolithischer Menhire, der römischen *Maison Carrée* in Nîmes, gotischer Kirchtürme, der renaissancezeitlichen *Fontaine des Innocents* in Paris und der napoleonischen *Colonne Vendôme* sämtlichen Zeitschichten der Vergangenheit zu exemplarischer Gegenwart im Medium des Bildes verhilft. Die landschaftliche Einbettung der Monumente korrespondiert mit der dem Buchtitel beigegebenen Devise *Antiquam exquirite matrem*, die aus dem dritten Buch von Vergils *Aeneis* (Vers 96) den Orakelspruch des delischen Apoll zitiert, laut dem Aeneas und die Seinen das Mutterland aufsuchen sollten. Derart auf Herkunft und Ursprünge eingeschworen, gewahrt der Betrachter im antiquarischen Stillleben des Bildvordergrundes erneut die durch Kompilation erzeugte Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, denn auch dort sind vielerlei Vergangenheiten kumulativ zu einer materiellen Gegenwart vereint.⁹⁵² Mit den flankierenden Statuen der siegreichen Heerführer Du Guesclin⁹⁵³ und Turenne verweisen schließlich zwei Heroen nationaler Vergangenheit auf die geschichtsmächtige Bedeutung menschlicher Tatkraft.

Steht dieses einleitende Programmbild strukturell wie funktional noch ganz in der Tradition allegorischer oder emblematischer Frontispize und Titelblätter der Frühen Neuzeit,⁹⁵⁴ so schlagen die übrigen Tafeln abweichende Wege ein. Einer vermeintlich

949 Beaujean nach Jean-Lubin Vauzelle und Alexandre de Laborde: *Frontispice*, in: Laborde 1816–1836, Bd. 1, Seitenmaß: 560 × 400 mm.

950 Wie oben Anm. 916.

951 Wie oben Anm. 920.

952 Siehe unten Anm. 978.

953 Zu der vom Gisant in Saint-Denis ausgehenden Bildtradition s. oben Abb. 84 und 85 mit Anm. 497 sowie Abb. 120 mit Anm. 610; zur Heroisierung des *Connétable* s. Anm. 585.

954 Exemplarisch dazu Marion Kintzinger: *Chronos und Historia. Studien zur Titelblattikonographie historiographischer Werke vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Wiesbaden 1995; Volker Remmert: *Widmung, Welterklärung und Wissenschaftslegitimierung. Titelbilder und ihre Funktion in der Wissenschaftlichen Revolution*, Wiesbaden 2005; Werner Busch/Hubertus Fischer u. a. (Hg.): *Entree aus Schrift und Bild. Titelblatt und Frontispiz im England der Neuzeit*, Berlin/Münster 2008; Rodney W. Shirley: *Courtiers and Cannibals, Angels and Amazons. The Art of the Decorative*



FRONTISPICE.

I

Abb. 222 Beaujean nach Jean-Lubin Vauzelle, *Frontispice*, in: Alexandre de Laborde, *Les Monumens de la France*, 1816–1836



Abb. 223 Fortier nach Nicolas Chapuy, *Vue intérieure du Cloître de la Cathédrale d'Arles*, in: Alexandre de Laborde, *Les Monumens de la France*, 1816–1836, Taf. CXXIII

freien Verfügbarkeit der Vergangenheit in Gestalt beliebig kombinierbarer Überreste halten sie die unaufhebbare Ortsgebundenheit der Monumente entgegen, indem sie der Gesamtansicht im urbanen oder landschaftlichen Zusammenhang den Vorrang vor den seltener gewählten Detailansichten und den nur vereinzelt mitgeteilten Rissen und Schnitten einräumen. Dem entspricht das Abrücken von den kompositorischen und stilistischen Usancen des klassisch geprägten Architekturporträts, durch das sich Alexandre de Laborde – vielfach an denselben Bauten – als Antipode von Nicolas-Xavier Willemin erweist.

Zu Chartres ließ er auf den freigestellten Umriss bei Willemin (Abb. 49) in betonter Körperlichkeit eine Radierung hohen motivischen und formalen Verdichtungsgrades antworten (Abb. 50),⁹⁵⁵ die ähnlich wie im Fall von Poitiers der linearen Abstraktion (Abb. 107) die Plastizität einer lebhaften Helldunkelmodellierung

Cartographic Titlepage, Houten 2009; Alastair Fowler: *The Mind of the Book. Pictorial Title Pages*, Oxford 2017; Henning Ottmann: *Titelblätter, Titelkupfer, Frontispize*, Stuttgart 2020; Gitta Bertram/Nils Büttner (Hg.): *Gateways to the Book. Frontispieces and Title Pages in Early Modern Europe*, Leiden/Boston 2021; Stefan Laube (Hg.): *Einladende Buch-Anfänge. Titelbilder des Wissens in der frühen Neuzeit*, Wolfenbüttel 2022.

955 Wie oben Anm. 282 und 283.

Abb. 224 Devilliers nach
Nicolas Chapuy, *Eglise de
Saint Ouen, à Rouen*, in:
Alexandre de Laborde,
*Les Monumens de la
France*, 1816–1836,
Taf. CXCVIII



entgegensetzt (Abb. 106).⁹⁵⁶ Solche entschieden antiklassischen Züge legt auch die von Nicolas Chapuy entworfene Repräsentation des Kreuzgangs von Saint-Trophime in Arles an den Tag (Abb. 223),⁹⁵⁷ die nicht dokumentierend auf den Bau und seine Bildwerke, sondern auf die besonderen Stimmungswerte des im durchlichteten Halbschatten gelegenen Ensembles abzielt und daher die gegenständliche Motivgestalt teils nur andeutet, teils im Unbestimmten belässt.⁹⁵⁸ Auch die Ansicht der

⁹⁵⁶ Wie oben Anm. 545 und 544.

⁹⁵⁷ Fortier nach Nicolas Chapuy: *Vue intérieure du Cloître de la Cathédrale d'Arles*, in: Laborde 1816–1836, Taf. CXXIII, Seitenmaß: 560 × 400 mm.

⁹⁵⁸ Zum stimmungstragenden Leitmotiv des Kreuzgangs in der *peinture troubadour* oder im Bühnenbild vgl. Cathérine Join-Diéterle: *Les décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*, Paris 1988; Hülsen-Esch 2006; *Invention du passé* 2014, Bd. 1, Kat.-Nr. IV/37–47.

Abteikirche Saint-Ouen in Rouen (Abb. 224)⁹⁵⁹ gibt – etwa im Vergleich mit der 1662 veröffentlichten Darstellung in der *Histoire de l'Abbaye Royale de S. Ouen de Rouen* des Jean-François Pommeraye (Abb. 184) –⁹⁶⁰ eine grundverschiedene Zeigeabsicht zu erkennen. Das nun schräg ins Bild gesetzte, hinter den Bäumen des Vordergrundes zum Teil verborgene und mit zunehmender Entfernung allmählich verunklarte Bauwerk wird nicht mehr aus der idealen Perspektive einer vom Aufriss herrührenden Ansicht präsentiert, sondern aus dem Blickwinkel eines Betrachters vor Ort, dessen Wahrnehmung an die spezifischen Bedingungen seines Standpunktes im Raum zurückgebunden bleibt.

In den *Monumens de la France* fanden diese Modi der örtlichen Situierung, des subjektiven Eindrucks und der atmosphärischen Verdichtung freilich erst spät auch auf das Sujet der mittelalterlichen Baukunst Anwendung. Seit 1816 verhalten sie in rascher Folge zunächst den »Monuments antérieurs à la domination romaine« und den »Monuments des Romains« zu bildlich vermittelter Sichtbarkeit, bevor sie auf jenen knapp 100 Tafeln zum »Style roman« und »Style ogivique« wirksam werden konnten, die im Zuge des schleppenden Entstehungsprozesses überwiegend erst in den Jahren 1829–1836 erschienen sind. Von 1831 bis 1835 standen diese Tafeln beinahe ausschließlich unter der markanten Bildregie des Architekten und Zeichners Nicolas-Marie-Joseph Chapuy, der sich mit den weithin gerühmten *Cathédrales françaises* (1823–1831) einen Namen gemacht hatte (Abb. 22, 32, 51 und 52)⁹⁶¹ und daher seit 1829 auch an einem Publikationsvorhaben beteiligt war, das als bedeutsamste bildliche Konzeptualisierung des Mittelalter in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gelten darf, weil es gewichtige Traditionsstränge aufgegriffen und zusammengeführt, diese jedoch zugleich von Grund auf erneuert und mit stupendem bildkünstlerischem Erfindungsreichtum weiterentwickelt hat: In den *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*⁹⁶² tritt das außerordentliche Transformationspotential der Schwellenzeit um 1800 besonders deutlich zutage, dort nehmen

959 Devilliers nach Nicolas Chapuy: *Eglise de Saint Ouen, à Rouen*, in: Laborde 1816–1836, Taf. CXCVIII, Seitenmaß: 560 × 400 mm.

960 Wie oben Anm. 868.

961 Zu diesem in Zusammenarbeit mit dem Historiker und Mittelalterarchäologen François Théodore de Jolimont entstandenen Werk s. oben Anm. 53.

962 Nodier/Taylor 1820–1878. – Jean Adhémar: *Les Lithographies de paysage en France à l'époque romantique*, Paris 1937; Michael Twyman: *Lithography 1800–1850. The Techniques of Drawing on Stone in England and France and their Application in Works of Topography*, London 1970, S. 226–253; Anita Louise Spadafore: *Baron Taylor's »Voyages pittoresques«*, Evanston/Chicago 1973; Foucart 1990; Carqué 2006[a] und 2006[b] (jeweils mit der älteren Literatur); Le Men 2009; *La Fabrique du romantisme. Charles Nodier et les Voyages pittoresques*, Paris 2014; Georges Zaragoza (Hg.): *Voyages pittoresques et romantiques: littérature et patrimoine dans la première moitié du XIX^e siècle* [= *Cahiers d'études nodiéristes* 5 (2018)].

ikonische Voraussetzungen Gestalt an, auf denen wesentliche Entwicklungslinien der Mittelalterimagination im langen 19. Jahrhundert beruhen.

»Sur les lieux même« – so lauteten die Zielkoordinaten, nach denen in den Jahren 1820–1878 statt der ursprünglich mehr als 30 geplanten immerhin noch 20 erschienene Großfolio-Bände der *Voyages pittoresques et romantiques* auf »un ouvrage complet et un corps entier de documents sur l’histoire et les arts du moyen âge«⁹⁶³ hinarbeiteten. 1818 hatte der künstlerisch beschlagene Offizier Isidore Justin Séverin Taylor⁹⁶⁴ damit begonnen, seinen lange gereiften Plan zu einem solchen Corpuswerk zielstrebig in die Tat umzusetzen, nachdem mit dem Schriftsteller Charles Nodier⁹⁶⁵ und dem architektonisch geschulten Adjutanten Alphonse de Cailleux geeignete Mitstreiter gefunden waren. Generalstabsmäßig organisiert, leistete allein für die ersten beiden, zwischen August 1820 und März 1825 in 39 Lieferungen erschienenen Bände zur Haute-Normandie⁹⁶⁶ eine Equipe von über 50 Künstlern zunächst die Dokumentationsarbeit vor Ort (s. unten Abb. 228), bevor die zeichnerischen Notate sodann teils von denselben, teils von anderen Kräften auf die Platten des Steindrucks übertragen und mitunter dort erst von eigens hinzugezogenen Spezialisten um Bildfiguren ergänzt wurden.⁹⁶⁷ Fingiert wird dieser Prozeß etwa im Fall der Abteikirche von Jumièges, indem eine Federlithographie den initialen »Croquis d’après nature« von Taylor reproduziert (Abb. 225),⁹⁶⁸ während die Kreidelithographie von Daguerre das Motiv malerisch ausgearbeitet und um die Figurenstaffage einer Bestattung

963 Nodier/Taylor 1820–1878, *Normandie* 1–2 (1820–1825), Bd. 2, S. 179.

964 Zu Leben und Werk des 1825 anlässlich der Krönung Karls X. in Reims zum Baron geadelten Isidore Justin Séverin Taylor bes. Juan Plazaola: *Le baron Taylor. Portrait d’un homme d’avenir*, Paris 1989; Alisa Luxenberg: *Secrets and Glory: Baron Taylor and his »Voyage pittoresque en Espagne«*, Madrid 2013.

965 Über Charles Nodier siehe u. a. Jean Larat: *La tradition et l’exotisme dans l’œuvre de Charles Nodier. Étude sur les origines du romantisme français*, Paris 1923; Miriam S. Hamenachem: *Charles Nodier. Essai sur l’imagination mythique*, Paris 1972; Vincent Laisney: *L’Arsenal romantique. Le salon de Charles Nodier (1824–1834)*, Paris 2002; *Cahiers d’études nodiéristes* 1 (2012) – 12 (2023); Anne Kupiec: *Charles Nodier, le politique masque*, Paris 2018; Georges Zaragoza: *Charles Nodier. Biographie*, Paris 2021; Valentina Bisconti/Marie-Françoise Melmoux-Montaubin (Hg.): *Charles Nodier, création et métacréation*, Paris 2021.

966 Speziell zu den Normandie-Bänden s. Carqué 2007 und 2011; Goujard/Haudiquet 2009, Kat.-Nr. I-1-1 bis I-1-48 (Laure Dalon, Diederik Bakhuys).

967 Da die Tafeln überwiegend differenziert bezeichnet sind, können die wechselnden Kooperationen der Zeichner, Lithographen und Figurenmaler nachvollzogen werden. Überblicke zu den beteiligten Künstlern geben Twyman 1970, S. 236–249, und Spadafore 1973, S. 85–147; exemplarisch s. Foucart 1990; speziell zu den *faiseurs de bonshommes* s. Adhémar 1937, S. 230 ff.

968 Godefroy Engelmann nach Isidore Justin Séverin Taylor: *Ruines de l’Abbaye de Jumièges Coté du Nord*, in: Nodier/Taylor 1820–1878, *Normandie* 1–2 (1820–1825), Taf. 12 [recte: 11], Seitenmaß: 540 × 350 mm.

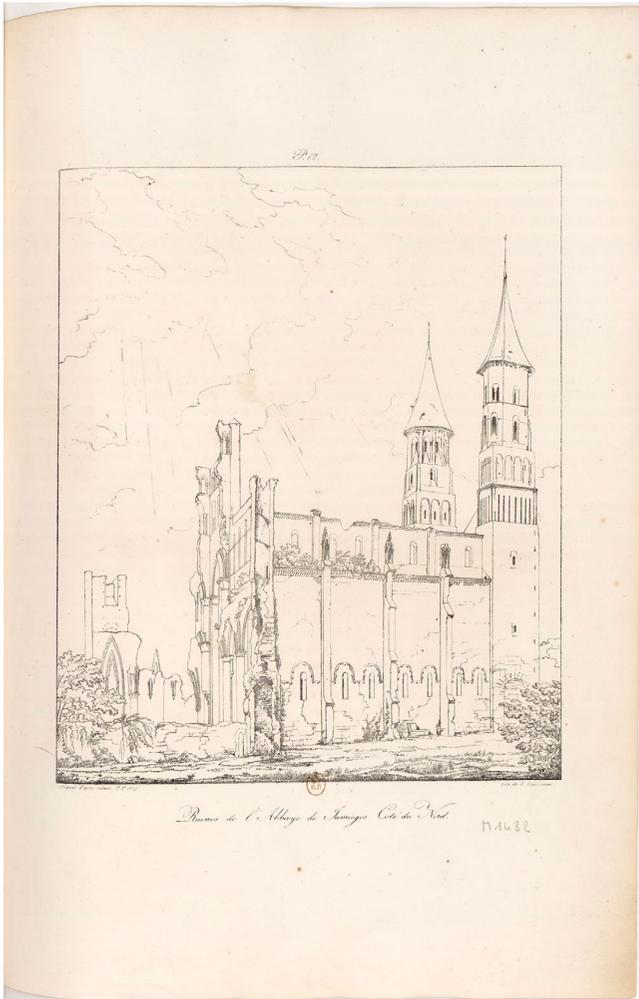


Abb. 225 Godefroy Engelmann nach Isidore Justin Séverin Taylor, *Ruines de l'Abbaye de Jumièges Côté du Nord*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie*, Bd. 1–2, 1820–1825, Taf. 12 [recte: 11]

ergänzt zur Anschauung bringt (Abb. 226).⁹⁶⁹ Vorrang und Eigenständigkeit dieses Bilddiskurses, der schließlich etwa 3.000 Tafeln, Aberhunderte arabesker Seitenrahmen und Randillustrationen sowie zahlreiche Schlussvignetten im Text umfasste, wurden durch den jeder Lieferung beigegebenen »Avis au relieur« unterstrichen, der dazu anhielt, die Tafeln den betreffenden Textseiten voranzustellen: »Les planches précèdent toujours le texte dans chaque chapitre.«

⁹⁶⁹ Godefroy Engelmann nach Louis Jacques Mandé Daguerre: *Ruines de l'Abbaye de Jumièges. Côté du Nord.*, in: ebd., Taf. 12. – Im Unterschied zum Photopionier ist der (Theater-)Maler Daguerre kaum je eigens in den Blick genommen worden; s. immerhin Georges Potonniée: *Daguerre peintre et décorateur*, Paris 1935.

Abb. 226 Godefroy Engelmann nach Louis Jacques Mandé Daguerre, *Ruines de l'Abbaye de Jumièges. Coté du Nord.*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie*, Bd. 1–2, 1820–1825, Taf. 12



Bei einem derart großen personellen und organisatorischen Aufwand, der den geringen Auflagenhöhen zum Trotz durch Subskription finanziert werden musste,⁹⁷⁰ bedurfte es auf Seiten der Initiatoren wie der Käufer starker Anreize: Getragen und

⁹⁷⁰ Die Auflagenhöhe der Bände schwankt zwischen ca. 600 Exemplaren zur *Ancienne Normandie* und ca. 350 Exemplaren zum *Languedoc* oder zur *Picardie*. Angeführt und dominiert werden die Subskribentenverzeichnisse zwar von den europäischen Königs- und Fürstenhäusern und dem Hochadel, gefolgt von Diplomaten, Ministern (darunter den Historikern François Guizot und Adolphe Thiers), hohen Verwaltungsbeamten, Kaufleuten und Bankiers. Daneben finden sich jedoch auch zahlreiche Namen, die den hohen und dabei weniger exklusiven Verbreitungsgrad der *Voyages* zu erkennen geben: bedeutende Sammler mittelalterlicher Kunst wie Sulpiz Boisserée und Alexandre Du Sommerard, Schriftsteller wie Alexandre Dumas, Victor Hugo oder Jules

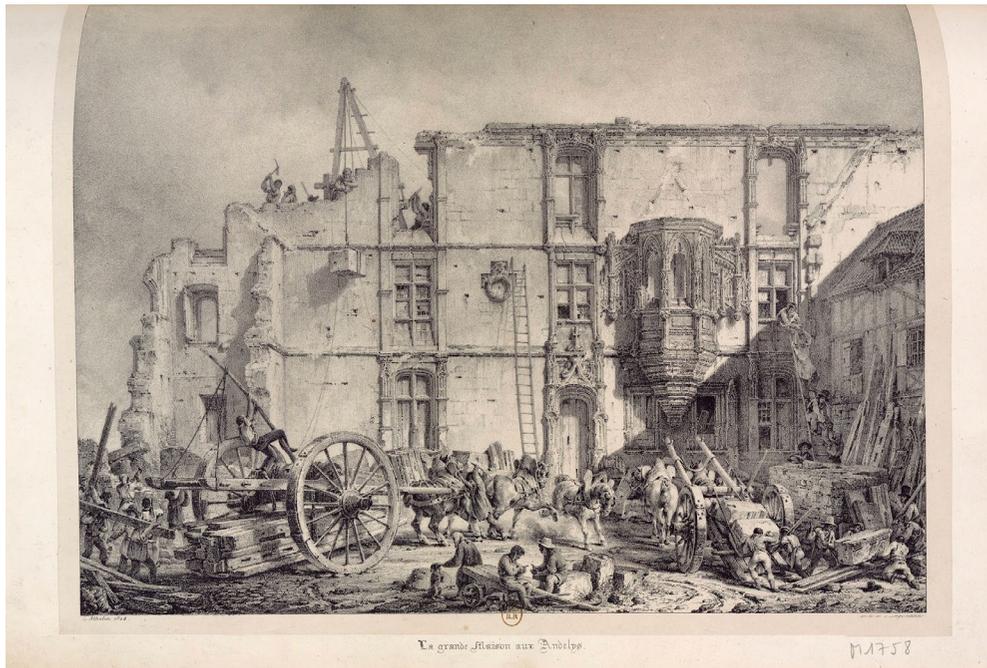


Abb. 227 Godefroy Engelmann nach Louis Marie Jean Baptiste d'Atthalin, *La grande Maison aux Andelys*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie*, Bd. 1–2, 1820–1825, Taf. 191

vorangetrieben wurde das Unternehmen von wirkmächtigen restaurativen Impulsen. Auslösendes Moment ist zwar die universelle Zäsur des revolutionären Umbruchs gewesen, doch sind nicht weniger nachhaltige Schockwellen auch von der Erfahrung einer unvermindert anhaltenden Zerstörung der enteigneten, verstaatlichten und als »biens nationaux« veräußerten Monumente ausgegangen (Abb. 227 und 228).⁹⁷¹

Janin, Architekten wie Charles Percier und Auguste Charles Pugin sowie etliche Maler, die mitunter selbst an den *Voyages* beteiligt waren – so Chapuy, Cicéri, Daguerre, Dauzats, Fragonard, Isabey, Jaime, Vernet oder Watelet. Institutionelle Multiplikatoren begegnen schließlich in Gestalt von öffentlichen Bibliotheken, Verlagshäusern und zahlreichen Buch- oder Graphikhändlern, über die weitere, namentlich nicht bekannte Subskribenten das Werk bezogen haben.

⁹⁷¹ Zu diesen Umwälzungen und ihren mentalen wie epistemischen Folgen s. oben in Kap. 2 den Abschnitt »Neujustierung der Geschichtsschreibung unter dem Ansturm der »sources originales«. – Die Tafel von Godefroy Engelmann nach Louis Marie Jean Baptiste d'Atthalin (*La grande Maison aux Andelys*) schildert, wie ein Manoir der Zeit Franz' I. in Radeval bei Les Andelys zur Gewinnung von Baumaterial abgetragen wird: Nodier/Taylor 1820–1878, *Normandie* 1–2 (1820–1825), Taf. 191, Seitenmaß: 540 × 350 mm. Die Tafel von Engelmann nach Jean-Baptiste Isabey (*Caveau de l'Église de Notre-Dame, renfermant les débris des tombeaux des*

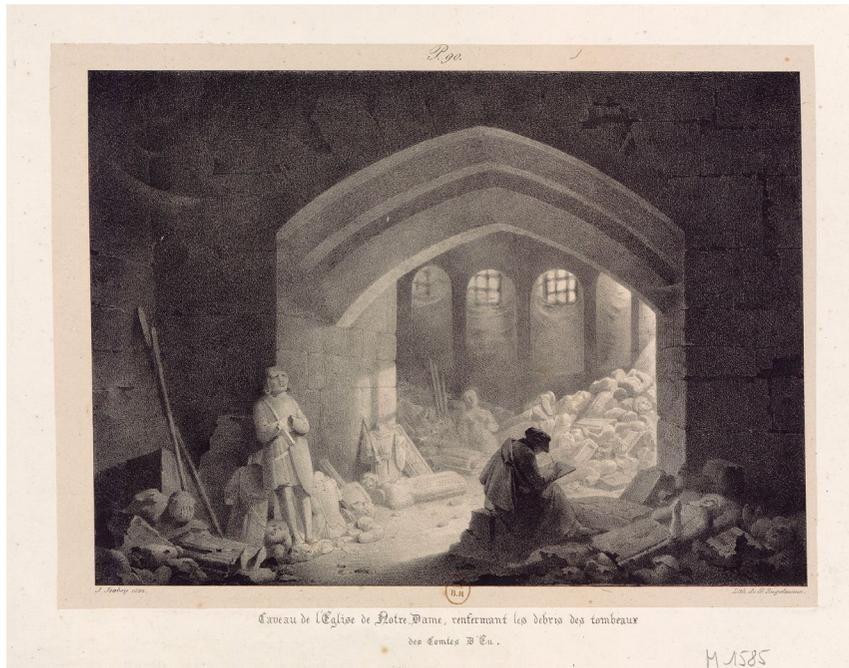


Abb. 228 Godefroy Engelmann nach Jean-Baptiste Isabey, *Caveau de l'Eglise de Notre-Dame, renfermant les debris des tombeaux des Comtes D'Eu.*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie*, Bd. 1–2, 1820–1825, Taf. 90

Erklärtes gegenwartskritisches Ziel war es daher, die in ihrem Fortbestand gefährdeten Spuren und Überreste der Vergangenheit in ein geeignetes Speichermedium zu überführen, um sie auf diesem Weg vor ihrer unwiederbringlichen Auslöschung zu bewahren. Als ›Wunschzeit‹ dieser rettenden Aneignung der »ruines de la patrie« zog das Mittelalter die bei weitem größte Aufmerksamkeit auf sich – insbesondere in Gestalt seiner »monuments gothiques«, die als »la partie la plus essentielle de cette ancienne France« galten.⁹⁷² Abgesteckt wurde der ›Wunschraum‹⁹⁷³ einer »immense

Comtes D'Eu) hält die zeichnerische Dokumentationsarbeit im Angesicht abgeräumter Bildwerke fest: ebd., Taf. 90. – Zu Isabey s. François Pupil/Blandine Chavanne (Hg.): *Jean-Baptiste Isabey (1767–1855)*, Paris 2005; Cyril Lécosse: *Jean-Baptiste Isabey*, Paris 2018.

972 Nodier/Taylor 1820–1878, *Normandie* 1–2 (1820–1825), Bd. 1, S. 2. – Zu dieser fundamentalen, auch von Victor Hugo eingenommenen Perspektive vgl. oben den Abschnitt »Romantische Subjektivität und die Sedimente nationaler Geschichte« im Kapitel »Frontispiz«.

973 Als raum- und zeitbezogene utopische Kategorien wurden »Wunschräume und Wunschzeiten« eingeführt durch den Historiker Alfred Doren: »Wunschräume und Wunschzeiten«, in: Fritz Saxl (Hg.): *Vorträge der Bibliothek Warburg* 4 (1924–1925), S. 158–205.

exploration de la France du moyen âge⁹⁷⁴ von den Provinzen des alten, des vorrevolutionären Frankreich, die nach der radikalen Neuordnung des politisch-administrativen Raumes durch das Verwaltungsgesetz der *Constituante* von 1790 zu Keimzellen einer genuinen Gedächtnislandschaft aufgestiegen waren.⁹⁷⁵ Wie vielerorts in Europa nach den territorialen Umwälzungen der Napoleonischen Kriege und des Wiener Kongresses, so gaben auch im nachrevolutionären Frankreich alte Geschichtslandschaften⁹⁷⁶ den gesuchten Bezugsrahmen regionaler Identitätskonstruktionen ab.⁹⁷⁷

974 Nodier/Taylor 1820–1878, *Franche-Comté* (1825–1829), S. 1.

975 Zu diesen Umwälzungen der Raumordnung s. Carqué 2007, S. 238 ff. Zum Raum- und Ortsbezug der Erinnerung s. bahnbrechend Maurice Halbwachs: *La Topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte. Étude de mémoire collective*, Paris 1941; grundlegend zum Forschungsparadigma der *lieux de mémoire* s. Nora [1984–1992] 1997; Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, S. 298–339; Tilmann Robbe: *Historische Forschung und Geschichtsvermittlung. Erinnerungsorte in der deutschsprachigen Geschichtswissenschaft*, Göttingen 2009; speziell zu den antiken Ursprüngen ortsgebundener Erinnerung im Kontext von Reisebeschreibungen s. Stefan Goldmann: »Topoi des Gedenkens. Pausanias' Reise durch die griechische Gedächtnislandschaft«, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.): *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt a. M. 1991, S. 145–164.

976 Zu diesem Begriff einer historisierenden Analyse der Landschaft, die erkundet, wo und wie die naturalen Vorgaben menschlicher Lebens- und Handlungsräume in historische Bedingungen umschlagen oder geschichtlich überformt werden, s. grundlegend Karl-Georg Faber: »Was ist eine Geschichtslandschaft?«, in: *Geschichtliche Landeskunde* 5 (1968), S. 1–28; ders.: »Geschichtslandschaft – Région historique – Section in History. Ein Beitrag zur vergleichenden Wissenschaftsgeschichte«, in: *Saeculum* 30 (1979), S. 4–21; Reinhart Koselleck: »Raum und Geschichte«, in: ders.: *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt a. M. 2000, S. 78–96; Sabine Damir-Geilsdorf/Angelika Hartmann u. a. (Hg.): *Mental Maps – Raum – Erinnerung. Kulturwissenschaftliche Zugänge zum Verhältnis von Raum und Erinnerung*, Münster 2005; Rainer Guldin (Hg.): »Politische Landschaften«. *Zum Verhältnis von Raum und nationaler Identität*, Bielefeld 2014; Andreas Rutz: »Doing territory. Politische Räume als Herausforderung für die Landesgeschichte nach dem »spatial turn««, in: Sigrid Hirbodian/Christian Jörg u. a. (Hg.): *Methoden und Wege der Landesgeschichte*, Ostfildern 2015, S. 96–110; Eugen Kotte: »Geschichtslandschaften – konstruierte Regionen«, in: Franz Bölsker/Michael Hirschfeld u. a. (Hg.): *Dona historica. Freundesgaben für Alwin Hanschmidt zum 80. Geburtstag*, Berlin 2017, S. 397–414; Bernd Ulrich Hucker/Eugen Kotte (Hg.): *Geschichtslandschaften*, Berlin 2020.

977 Vgl. zu dieser Entwicklung in Frankreich – neben der unten in Anm. 979 aufgeführten Literatur zur Normandie – exemplarisch auch Catherine Bertho: »L'invention de la Bretagne. Genèse sociale d'un stéréotype«, in: *Actes de la recherche en sciences sociales* 35 (1980), S. 45–72; dies.: »Pourquoi ces menhirs? Les métamorphoses du mythe celtique«, in: *Ethnologie française* 28 (1998), S. 303–311; Anne-Marie Thiesse: *Ils apprenaient la France. L'exaltation des régions dans le discours patriotique*, Paris 1997; Gerson 2003; von der Brüggen/Peltre 2011; Parsis-Barubé 2011; zum europäischen Kontext siehe u. a. Elena Fernández Herr: *Les Origines de l'Espagne romantique. Les récits de voyage 1755–1823*, Paris 1973; Anne-Marie Thiesse: *La création des identités nationales. Europe XVIII^e–XIX^e siècle*, Paris 1999; zu jüngeren Beispielen auch in Deutschland oder Spanien s. Wimmer 2016.

Mit der Normandie setzte das solchermaßen räumlich ausgerichtete und den Monumenten *in situ* zugewandte Vorhaben einer Erschließung des kulturellen Erbes auf höchst neuralgischem Terrain an. Bereits unter den Objekten jenes antiquarischen Stillebens, das den Vordergrund des 1816 entstandenen Frontispizes zu Alexandre de Laborde's *Monumens de la France* einnimmt (Abb. 222), findet sich in Gestalt eines Rotulus nach dem *Teppich von Bayeux* ein Monument in Erinnerung gerufen, das unter den Vorzeichen der Rückgewinnung nationaler Vergangenheit allergrößte Signifikanz besaß.⁹⁷⁸ Denn mit der Eroberung Englands und der Unterwerfung der Angelsachsen durch Wilhelm, den Herzog von Normandie, schien die Bilderzählung eine genuin französische Herkunft und Eigenart des anglonormannischen Reiches und seiner Kultur zu bezeugen. Als ehemaliges Kernland dieser Monarchie sah sich die Normandie unter den vorrevolutionären Provinzen Frankreichs daher auch den massivsten Anfechtungen ihrer nationalen Identität ausgesetzt, wurde sie von englischer wie von französischer Seite als kulturelles Eigen beansprucht und mit allem Nachdruck antiquarisch-historisch erschlossen.⁹⁷⁹ Entsprechend signalisieren schon Frontispiz und Titelblatt des ersten Bandes der *Voyages* zur *Ancienne Normandie* (Abb. 229 und 230),⁹⁸⁰ dass es darin um Ursprungsnarrative und nationale Selbstbehauptung geht – durch die Doppelung des Titels in einer mediävalisierenden Runenschrift, mit einem Medaillon Rollos, des Gründers der herzoglichen Dynastie, und einer bellizistischen Vignette, deren Standarten nationale Entscheidungsschlachten auf dem Boden der Normandie emblematisch verdichtet kommemorieren.

Um das unverwechselbar Eigene nationaler Kultur und Geschichte vor Augen zu führen, schreiten die Tafeln der *Voyages* einen breiten Horizont an Materialschichten ab, der von der Landschaft über Artefakte bis zu Mentalitäten reicht. Die naturräumlichen Gegebenheiten werden als Küstenlandschaft der Normandie und Bretagne

978 Siehe zum Objekt die oben in Anm. 446 genannte Literatur; zu dessen politischer Semantik bes. Guillet 2000, S. 221 f., 251 ff. und 317 ff.

979 Zu den druckgraphischen Spuren dieses nationalen Widerstreits s. Carqué 2011; aus ebenfalls komparatistischer Perspektive erschien zeitgleich Stephen Bann: »Representing Normandy« [zuerst 2011], in: ders.: *Distinguished Images. Prints in the Visual Economy of Nineteenth-Century France*, New Haven/London 2013, S. 46–86. Allgemein zu den konkurrierenden Ansprüchen auf die nationale Vergangenheit und Identität der Normandie vgl. Jean-Pierre Chaline: »Voyages en Normandie au temps du romantisme«, in: *Les récits de voyage*, Paris 1986, S. 114–126; Guillet 2000, bes. S. 216–229, 311–327 und 413–417; Sweet 2004, bes. S. 231–276; Goujard/Haudiquet 2009, passim.

980 Godefroy Engelmann nach Alexandre-Évariste Fragonard: *Frontispiz*, in: Nodier/Taylor 1820–1878, *Normandie* 1–2 (1820–1825), Bd. 1, und Godefroy Engelmann nach Jean-Philippe Schmit: *Titelblatt*, in: ebd., Seitenmaß: 540 × 350 mm. – Zu Fragonard s. nun umfassend Rébecca Duffeix: *Alexandre-Évariste Fragonard 1780–1850. Fragonard-fils*, Paris 2022.

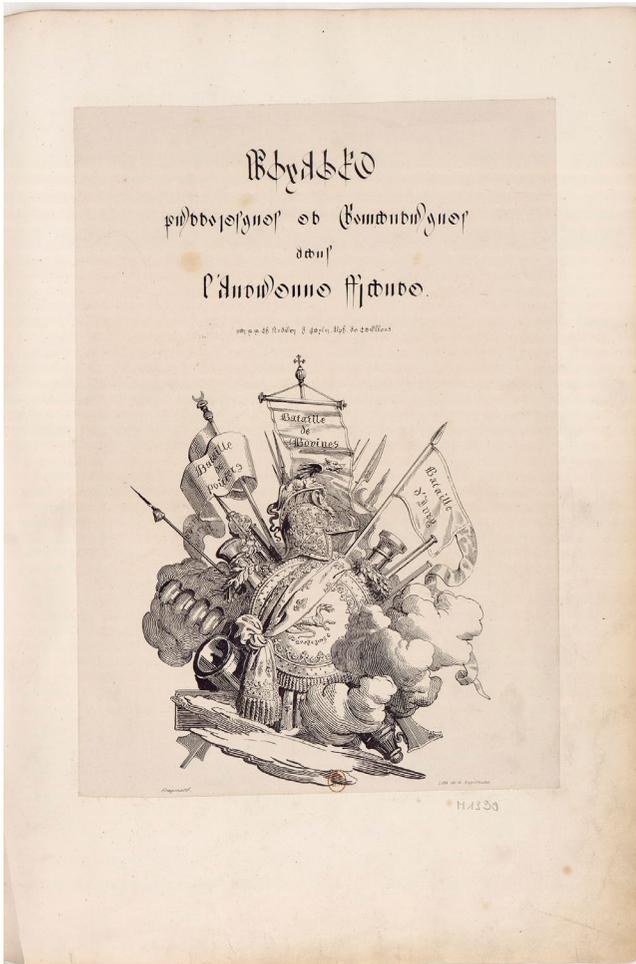
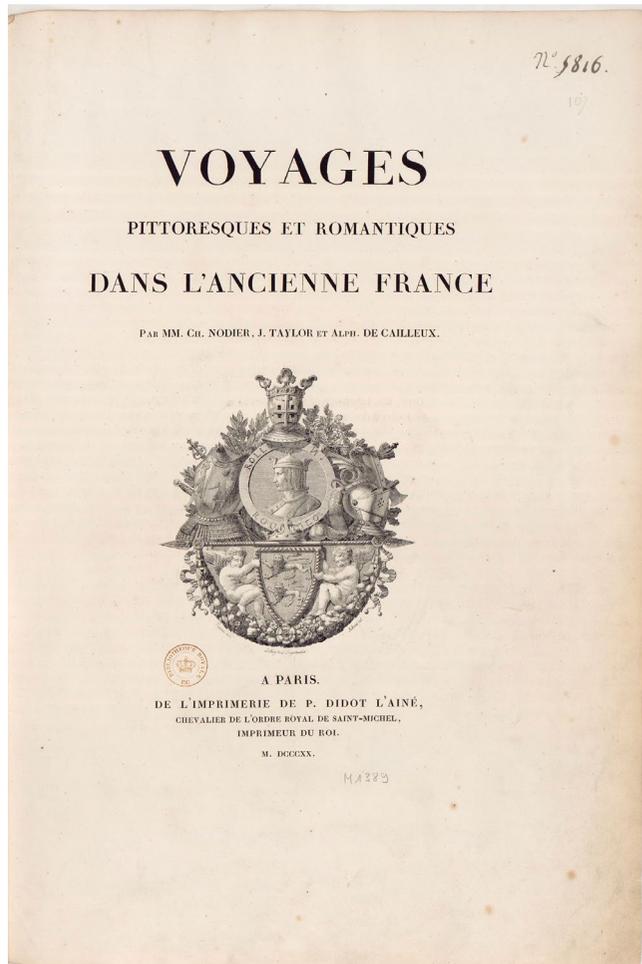


Abb. 229 Godefroy Engelman nach Alexandre-Évariste Fragonard, *Frontispiz*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie*, Bd. 1–2, 1820–1825, Bd. 1

oder als Bergwelt der Franche-Comté, des Dauphiné (Abb. 30) und des Languedoc zur Anschauung gebracht, wobei der Landschaftsprospekt teils noch von der Elementarnatur der Gletscher, Höhlen und Wasserfälle bestimmt wird, teils schon monumentale Kulturerscheinungen birgt (s. unten Abb. 243 und 244). Gleichsam *in statu nascendi* wird menschliche Zivilisation auf französischem Boden in Gestalt der stets mit besonderer Aufmerksamkeit bedachten Dolmen und Menhire greifbar, die als »monuments druidiques« einer gallisch-keltischen Frühzeit zugeschlagen werden (Abb. 231).⁹⁸¹ Da die Dokumentationsarbeit nicht den Werken der Kunst, sondern

⁹⁸¹ Godefroy Engelman nach Alexandre-Évariste Fragonard: *MONVMENT DRUIDIQUE DANS LA FOREST DE TRIE. près de Gisors.*, in: Nodier/Taylor 1820–1878, *Normandie* 1–2 (1820–1825), Taf. 209, Seitenmaß: 540 × 350 mm.

Abb. 230 Godefroy
Engelmann nach Jean-
Philippe Schmit, *Titelblatt*,
in: Charles Nodier/Justin
Taylor u. a., *Voyages pitto-
resques et romantiques
dans l'ancienne France*.
Normandie, Bd. 1–2,
1820–1825, Bd. 1



den Spuren der Vergangenheit gilt, sind unscheinbare Mauerzüge am Wegesrand (Abb. 232)⁹⁸² ebenso von Interesse wie alles beherrschende Kathedralen (Abb. 29), an diesen wiederum exponierte Bildwerke (Abb. 38) ebenso wie die Peripherie der Dächer (Abb. 21). Neben den materiellen Ausprägungen von Kultur und Geschichte spielen schließlich auch mentale Erscheinungsformen eine unübersehbare Rolle, denn die Tafeln beabsichtigen zu zeigen, dass zwischen der Geschichtlichkeit der Monumente und der Gegenwart ihrer Betrachter und Nutzer ein innerer Zusammenhang besteht: Mit genrehaften Versatzstücken der zeitgenössischen Lebenswelt

982 Eugène Cicéri nach Auguste Mayer: *Château de Joyeuse Garde*, in: Nodier/Taylor 1820–1878, *Bretagne* (1845–1847), ungezählte Taf. zum Kapitel »Brest et ses environs« (S. 261–323), Seitenmaß: 540 × 350 mm.



Abb. 231 Godefroy Engelmann nach Alexandre-Évariste Fragonard, *MONVMENT DRVÏDIQUE DANS LA FOREST DE TRIE*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie*, Bd. 1–2, 1820–1825, Taf. 209

bekunden sie die lebendige Gegenwart einer Vergangenheit, die sich in überkommenen Sitten und Gebräuchen perpetuiert –⁹⁸³ vorzugsweise mit den zahlreich dargestellten kirchlichen Riten oder den Volkstrachten, die den dörflichen wie städtischen Alltag prägen (Abb. 108). In wechselseitiger Verschränkung zu einer Szene vereint, nimmt die Überlieferungskontinuität von Monument, Ritus und Tracht bei einer Messe in der Heiliggrabkapelle der Pfarrkirche von Caudebec Gestalt an (Abb. 233), deren Bauzier und Skulpturenschmuck eine separate Tafel sodann in freigestellten und als »Fragmens« deklarierten Proben mitteilt (Abb. 234).⁹⁸⁴

983 Zu erfassen gelte es »les moindres traces d'une coutume conservée par le caprice du hasard«; Nodier/Taylor 1820–1878, *Normandie* 1–2 (1820–1825), Bd. 1, S. 3f., ähnlich auch S. 2f.

984 Godefroy Engelmann nach Alexandre-Évariste Fragonard: *Chapelle du S^t Sepulcre. Eglise de Caudebec*, in: Nodier/Taylor 1820–1878, *Normandie* 1–2 (1820–1825), Taf. 19, und dies.: *Fragmens. Eglise de Caudebec. 14.^e siecle*, in: ebd., Taf. 20, Seitenmaß: 540 × 350 mm.

Abb. 232 Eugène Cicéri
nach Auguste Mayer,
Château de Joyeuse Garde,
in: Charles Nodier/Justin
Taylor u. a., *Voyages pitto-
resques et romantiques dans
l'ancienne France. Bretagne*,
1845–1847



In ihrem Bestreben, die materialen wie mentalen Spuren vaterländischer Geschichte umfassend zu erschließen, sie unter den naturräumlichen Bedingungen wie im Wechselverhältnis untereinander anschaulich werden zu lassen und sie durch die Sichtbarmachung im Bild vor weiterem Verlust zu bewahren, traten die *Voyages* ein zweifaches Erbe an, das sie fortgeführt, in Teilen jedoch auch transformiert oder gänzlich überwunden haben. Als große historiographische Integrationsleistung des 18. Jahrhunderts hatte die Aufklärungshistorie eine universale Beziehungsgeschichte des Naturalen und Kulturellen, der Politik und des Rechts, der Naturwissenschaften und Künste entworfen,⁹⁸⁵ die auf der Grundlage einer enzyklopädischen Systematik ebenso zur

985 Vgl. die einschlägigen Darstellungen oben in Anm. 364.

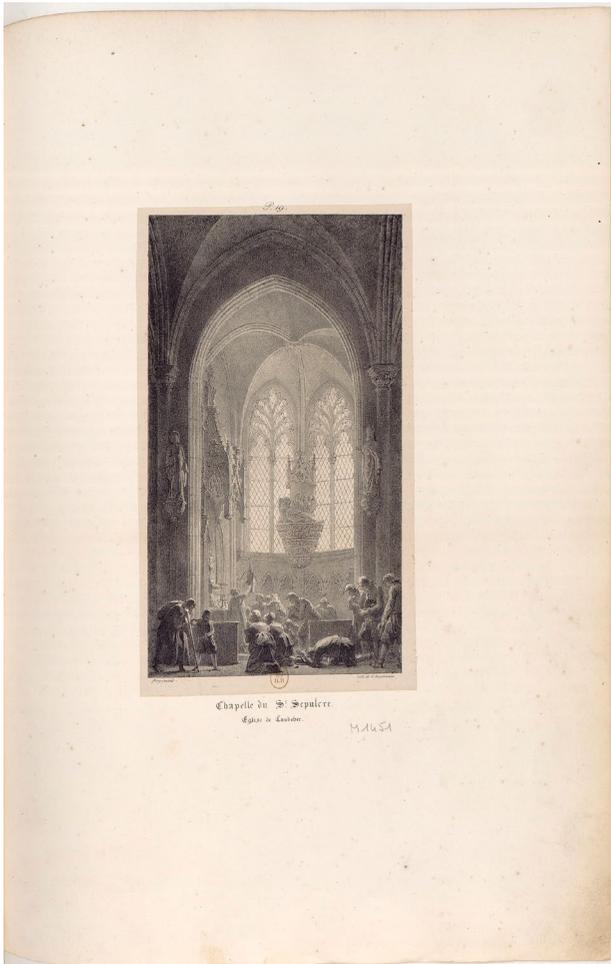


Abb. 233 Godefroy Engelmann nach Alexandre-Évariste Fragonard, *Chapelle du S.^t Sepulcre. Eglise de Caudebec*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie*, Bd. 1–2, 1820–1825, Taf. 19

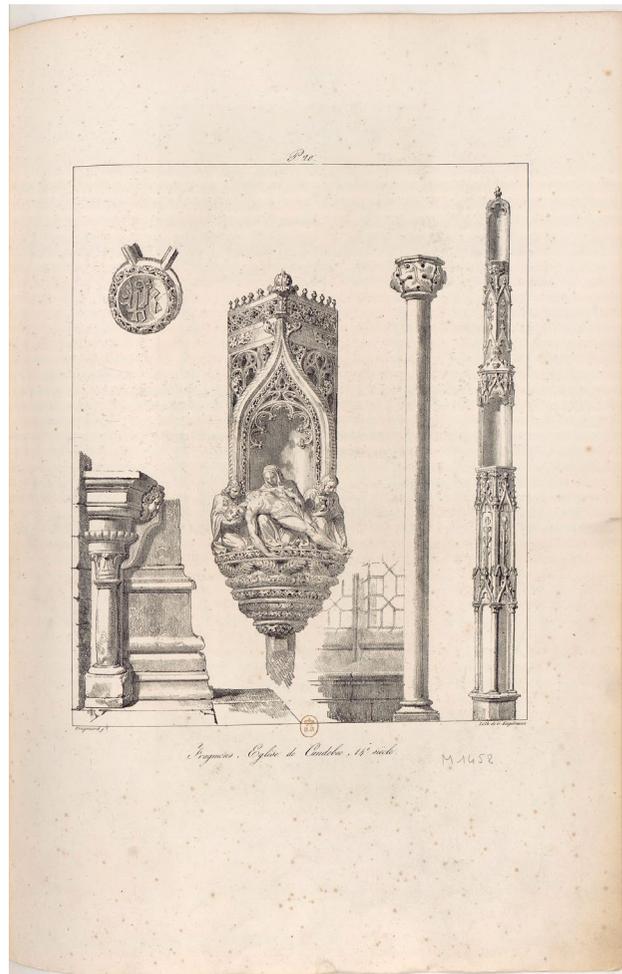
Entfaltung kam⁹⁸⁶ wie unter dem räumlichen Gesichtspunkt der Ortseigentümlichkeit, der je spezifischen »couleur locale«.⁹⁸⁷ Hier verlieh sie den epistemischen Praktiken reisender Welterschließung und Wirklichkeitsaneignung, die für die *Voyages* neben dem historiographischen Vorbild gleichfalls von großer Bedeutung waren, jenen universalen Zuschnitt, der als geographischer, geologischer, botanischer, zoologischer, ethnographischer, altertumskundlicher und historischer Blickwinkel in Texten und Bildern seinen Niederschlag fand.⁹⁸⁸ Solcherart wirkte die Aufklärungshistorie

986 Zum prominentesten Beispiel – der *Encyclopédie* von Diderot und d’Alembert – s. oben Anm. 902 und Abb. 200.

987 Zur Begriffs- und Ideengeschichte dieses Konzepts s. oben Anm. 387 und 388.

988 Dazu im Überblick Henri Omont: *Missions archéologiques françaises en Orient aux XVII^e et XVIII^e siècles*, 2 Bde., Paris 1902; Irini Apostolou: *L’orientalisme des voyageurs français au*

Abb. 234 Godefroy Engelmann nach Alexandre-Évariste Fragonard, *Fragmens. Eglise de Caudebec*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie*, Bd. 1–2, 1820–1825, Taf. 20



XVIII^e siècle, Paris 2009; speziell zu der nach der Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzenden Konjunktur englischer Reisebeschreibungen und Antikenpublikationen s. Dobai 1974–1984, Bd. 2, S. 476–526 und 1191–1230; grundlegend außerdem Barbara Maria Stafford: *Voyage into Substance. Art, Science, Nature, and the Illustrated Travel Account 1760–1840*, Cambridge/London 1984; ihre zeitgemäße Fortentwicklung fanden diese Praktiken im 19. Jahrhundert einerseits in der forcierten Rückbindung der Landschaftsmalerei an die empirische Naturwahrnehmung vor Ort – s. dazu Claudia Denk/Andreas Strobl (Hg.): *Landschaftsmalerei, eine Reisekunst? Mobilität und Naturerfahrung im 19. Jahrhundert*, Berlin/München 2017 – und andererseits im spezifisch historischen Fokus des aufkommenden Geschichtstourismus; s. Valentin Groebner: *Retroland. Geschichtstourismus und die Sehnsucht nach dem Authentischen*, Frankfurt a. M. 2018; Angela Schwarz/Daniela Mysliwicz-Fleiß (Hg.): *Reisen in die Vergangenheit. Geschichtstourismus im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien/Köln u. a. 2019, hier bes. Alexandre Bonafos: »Der Lockruf der Geschichte. Die Reisen von Charles Nodier und Alexandre Dumas und die Konstruktion historischer Landschaften in Frankreich«, S. 47–76.

nachhaltig auf eine Literaturgattung ein, welche die Stätten antiker Kunst und Kultur in Italien, der Ägäis, in Kleinasien, der Levante oder Ägypten teils altertumskundlich fokussierend, teils landeskundlich oder zivilisationsgeschichtlich überschauend in den Blick genommen hat.

Diese Multiperspektivität hatte zur Folge, dass die Bildwelten englischer wie französischer Autoren – diejenigen eines Robert Wood,⁹⁸⁹ James Stuart und Nicolas Revett⁹⁹⁰ oder Thomas Major⁹⁹¹ wie diejenigen eines Julien-David Le Roy,⁹⁹² Jean-Pierre-Louis-Laurent Houël,⁹⁹³ des Abbé de Saint-Non⁹⁹⁴ oder des Comte de

989 Robert Wood: *The Ruins of Palmyra, otherwise Tedmor, in the Desart*, London: Robert Wood, 1753; ders.: *The Ruins of Balbec, otherwise Heliopolis in Cælosyria*, London: Robert Wood, 1757. – Bruce Redford: *Dilettanti. The Antic and the Antique in Eighteenth-Century England*, Los Angeles 2008; Rachel Finnegan/Lynda Mulvin: *The Life and Works of Robert Wood, Classicist and Traveller (1717–1771)*, Oxford 2022.

990 James Stuart/Nicholas Revett: *The Antiquities of Athens. Measured and Delineated*, 4 Bde., London: John Haberkorn, John Nichols, J. Taylor, 1762–1816. – Dobai 1974–1984, Bd. 2, S. 479–486 und 520 f.; Dora Wiebenson: *Sources of Greek Revival Architecture*, London 1969; Susan Weber Soros (Hg.): *James »Athenian« Stuart, 1713–1788. The Rediscovery of Antiquity*, New Haven/London 2006; Redford 2008; Daniela Modini: »La storia come archivio di exempla. Sturat & Revett e le raccolte illustrate di antichità tra Sette e Ottocento«, in: Sonja Hildebrand/dies. u. a. (Hg.): *Architettura e saperi*, Mendrisio 2018; dies.: »Die Antikenpublikation. James Stuart und Nicholas Revett: *The Antiquities of Athens, 1762–1816*«, in: Dietrich Erben (Hg.): *Das Buch als Entwurf. Textgattungen in der Geschichte der Architekturtheorie*, Paderborn 2019, S. 210–235.

991 Thomas Major: *The Ruins of Paestum, otherwise Posidonia in Magna Græcia*, London: Thomas Major, James Dixwell, 1768. – Joselita Raspi Serra (Hg.): *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico, 1750–1830*, 2 Bde., Florenz 1986; Dana Arnold: »Facts or Fragments? Visual Histories in the Age of Mechanical Reproduction«, in: dies./Stephen Bending (Hg.): *Tracing Architecture. The Aesthetics of Antiquarianism*, Malden/Mass. 2003, S. 30–48.

992 Julien-David Le Roy: *Les Ruines des plus beaux Monuments de la Grece: Ouvrage divisé en deux parties, Où l'on considere, dans la premiere, ces Monuments du côté de l'Histoire; et, dans la seconde, du côté de l'Architecture*, 2 Tle. in 1 Bd., Paris: H. L. Guérin, L. F. Delatour, Jean-Luc Nyon, 1758. – Frédéric Pousin: *L'Architecture mise en scène. Essai sur la représentation du modèle grec au XVIII^e siècle*, Paris 1995; Jeanne Kisacky: »History and Science. Julien-David Leroy's Dualistic Method of Architectural History«, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 60 (2001), S. 260–289; Christopher Drew Armstrong: *Julien-David Leroy and the Making of Architectural History*, London/New York 2012; Julia Anna Jasmin Pfeiffer: *Julien-David Le Roy und die Antikerezeption im 18. Jahrhundert*, Berlin 2019.

993 Jean-Pierre-Louis-Laurent Houël: *Voyage pittoresque des Isles de Sicile, de Malte et de Lipari, Où l'on traite des Antiquités qui s'y trouvent encore; des principaux Phénomènes que la Nature y offre; du Costume des Habitans, & de quelques Usages*, 4 Bde., Paris: Imprimerie de Monsieur, 1782–1787. – Madeleine Pinault: *Houël. Voyage en Sicile, 1776–1779*, Paris 1990; Susanne B. Keller: »Der mineralogische Blick des Künstlers Jean Houël. Perzeption und Präsentation von Basaltformationen in der *Voyage pittoresque des Isles de Sicile*«, in: Gabriele Dürbeck/Bettina Gockel (Hg.): *Wahrnehmung der Natur, Natur der Wahrnehmung*, Dresden 2001, S. 117–133.

994 Jean-Claude Richard de Saint-Non: *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile*, 4 Tle. in 5 Bdn., Paris: Clousier, 1781–1786. – Petra Lamers: *Il viaggio nel Sud*

Choiseul-Gouffier⁹⁹⁵ – aus heterogenen Quellen schöpften: aus der Landschaftsmalerei in arkadischer und heroischer Ausprägung ebenso wie aus der Schilderung von *mœurs et usages* im Genrebild oder Kostümporträt, aus der Vedutenmalerei und dem Ruinenbild ebenso wie aus den Visualisierungsstrategien von Bauaufnahmen oder der archäologischen Funddokumentation. Diesen Bildgattungen entsprechen gesonderte Tafeltypen, die unter Einsatz abweichender Modi je verschiedene Zeigeabsichten hegen. Nur einige von ihnen wurden in den *Voyages* aufgegriffen und zugleich jenseits der angestammten Gattungsgrenzen miteinander verschmolzen. So ist die Architekturvedute auch zum eigentlichen Medium der Darstellung kirchlicher Riten, religiösen Brauchtums, der Alltagskultur und ihrer Trachten geworden (Abb. 108 und 233). Neben der Tendenz zur motivischen und funktionalen Verdichtung macht sich auch eine durchgreifende Auslese bemerkbar, denn der Anteil von Rissen und Schnitten zeigt sich im Vergleich zur älteren altertums- und landeskundlichen Literatur erheblich reduziert, während idealtypische Rekonstruktionen, die sich auf scheinbar überzeitlich gültige und erkennbare Normen berufen (Abb. 198), gänzlich aufgegeben wurden.

Darin kommt eine tiefgreifend veränderte Geschichtsauffassung zur Geltung, die der Titel der *Voyages* im Schlüsselbegriff des ›Romantischen‹ fasst. Sie wird bestimmt von einer namentlich dem romantischen Reisebericht eigentümlichen Distanzerfahrung,⁹⁹⁶ durch welche die überkommenen Monumente und die von ihnen verkörperte Geschichte im Bewusstsein unaufhebbarer Nachträglichkeit wahrgenommen wurden.⁹⁹⁷ Dieser Reiz einer unwiederbringlich entschwundenen, nur noch in Relikten fassbaren Welt rückt die *Voyages* in denkbar schärfsten Gegensatz zu jenen Antikenpublikationen, deren klassizistisch geprägte Bildkultur das historische Ferne im Bewusstsein seiner zeitlosen Gültigkeit meinte aktualisieren zu können. Für die Tafeln der *Voyages* mochte sich am Sinneseindruck, den die im Abbruch begriffene

dell'Abbé de Saint-Non. *Il »Voyage pittoresque à Naples et en Sicile«: la genesi, i disegni preparatori, le incisioni*, Napoli 1995; Charlotte Guichard: *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel 2008; Tommaso Manfredi (Hg.): *Voyage pittoresque I. Esplorazioni nell'Italia del Sud sulle tracce della spedizione Saint-Non* [= *ArcHistR Extra* 3 (2018)]; ders. (Hg.): *Voyage pittoresque II. Osservazioni sul paesaggio storico della Calabria* [= *ArcHistR Extra* 4 (2018)].

995 Choiseul-Gouffier 1782–1822. – Wie oben Anm. 898 mit Abb. 196–198.

996 Zu den Positionen romantischer Ästhetik im Überblick Ernst Müller: s. v. »Romantisch/Romantik«, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5, Stuttgart/Weimar 2003, S. 315–344; bahnbrechend zu ihren Ausprägungen im Kontext der Reiseliteratur s. Friederich Wolfzettel: *Ce désir de vagabondage cosmopolite. Wege und Entwicklung des französischen Reiseberichts im 19. Jahrhundert*, Tübingen 1986; vgl. ferner Alain Guyot/Chantal Massol (Hg.): *Voyager en France au temps du romantisme. Poétique, esthétique, idéologie*, Grenoble 2003.

997 Entsprechend heißt es in den *Voyages* gleich zu Beginn: »Les monuments de l'ancienne France ont un caractère et un intérêt particulier; ils appartiennent à un ordre d'idées et de sentiments éminemment nationaux, et qui cependant ne se renouvelleront plus.« Nodier/Taylor 1820–1878, *Normandie* 1–2 (1820–1825), Bd. 1, S. 1.

Burg der Herren von Vergy hervorruft (Abb. 236),⁹⁹⁸ zwar die historische Imagination entzünden und einer Zeit heroischer und christlicher Tugenden zu visionärer Gegenwart im Medium des Bildes verhelfen (Abb. 235),⁹⁹⁹ doch selbst unter der Regie der künstlerischen Einbildungskraft, die dort die tragische Geschichte der *Châtelaine de Vergy* szenisch verdichtet vor Augen führt, wird nicht etwa ein in materieller Unversehrtheit imaginiertes Bauwerk zur Anschauung gebracht, sondern ebenfalls – und nun aus entgegengesetzter Richtung – die anno 1824 verbliebene Ruine. Im Zeichen dieser Nachträglichkeit verzichteten die *Voyages* nicht nur auf die zeitliche Mehrsichtigkeit, wie sie die archäologischen Pendants von Befund (Abb. 196) und Rekonstruktion (Abb. 198) oder Hubert Roberts komplexe Bildpaare aus aktueller Ansicht und vorweggenommener Ruine¹⁰⁰⁰ inszeniert haben, sondern auch auf die historistische Repetition des Zeitverlaufs, wie sie den Epochensälen des *Musée des Monumens français* (Abb. 208 und 209) ebenso zugrunde liegt wie den Interieurs der *peinture troubadour* (Abb. 210).

Als genuiner Ort historischer Imagination treten in den *Voyages* nicht die Bildtafeln, sondern die Ränder der Textseiten in Erscheinung, auf denen sich in den zwischen 1833 und 1847 erschienenen Lieferungen zum Languedoc und zur Picardie die künstlerische Phantasie eruptiv Bahn gebrochen hat. Ob als bloße Rahmung des Textes oder als bildhaft sich entfaltendes Motiv, das den gegenständlich aufgefassten Satzspiegel szenisch einbezieht – stets setzen sich die von den Bildbordüren und *Trompe-l'œil*-Rahmen der spätmittelalterlichen Buchmalerei¹⁰⁰¹ wie von

998 Godefroy Engelmann nach Victor Adam und Lecamus: *Intérieur des ruines du Château de Gabrielle de Vergy à Autrey*, in: Nodier/Taylor 1820–1878, *Franche-Comté* (1825–1829), Taf. 148, Seitenmaß: 540 × 350 mm.

999 Godefroy Engelmann nach Lecamus und Victor Adam: *Ruines du Château de Gabrielle de Vergy à Autrey*, in: ebd., Taf. 147.

1000 Hubert Burda: *Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts*, München 1967; Jutta Held: *Monument und Volk. Vorrevolutionäre Wahrnehmung in Bildern des ausgehenden Ancien Régime*, Köln/Wien 1990, S. 277–326; Sabine Weicherding: »Il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt« (Diderot). *Bilder der Zerstörung – Hubert Roberts (1733–1808) künstlerische Auseinandersetzung mit der Stadt Paris*, Bochum 2001; Elisabeth Oy-Marra: »Ipsa ruina docet: Die Ruine als Bildfigur der Erinnerung und kritische Reflexion bei Hubert Robert«, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 52 (2008), S. 95–122; Nina L. Dubin: *Futures & Ruins. Eighteenth-Century Paris and the Art of Hubert Robert*, Los Angeles 2010; Angelica Rieger: »Paris en ruines. Deux regards à un siècle d'intervalle«, in: Giulia Lombardi/Simona Oberto u. a. (Hg.): *Ästhetik und Poetik der Ruinen*, Berlin/Boston 2022, S. 309–333.

1001 Hans Christoph von Tavel: »Die Randzeichnungen Albrecht Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians«, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 16 (1965), S. 55–120; Ewald M. Vetter: »Das Verhältnis von Text und Bild in Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians«, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1971/1972, S. 70–121; Michael Camille: *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London 1992; Anja Grebe: *Die Ränder der Kunst. Buchgestaltung in den burgundischen Niederlanden nach 1470*, Konstanz

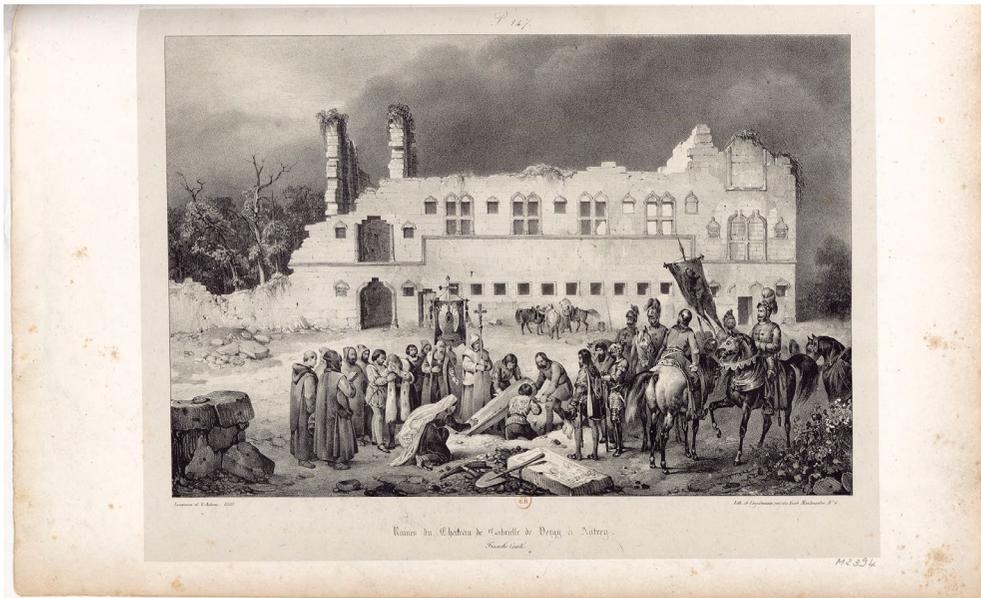


Abb. 235 Godefroy Engelmann nach Lecamus und Victor Adam, *Ruines du Château de Gabrielle de Vergy à Autrey*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Franche-Comté*, 1825–1829, Taf. 147



Abb. 236 Godefroy Engelmann nach Victor Adam und Lecamus, *Intérieur des ruines du Château de Gabrielle de Vergy à Autrey*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Franche-Comté*, 1825–1829, Taf. 148

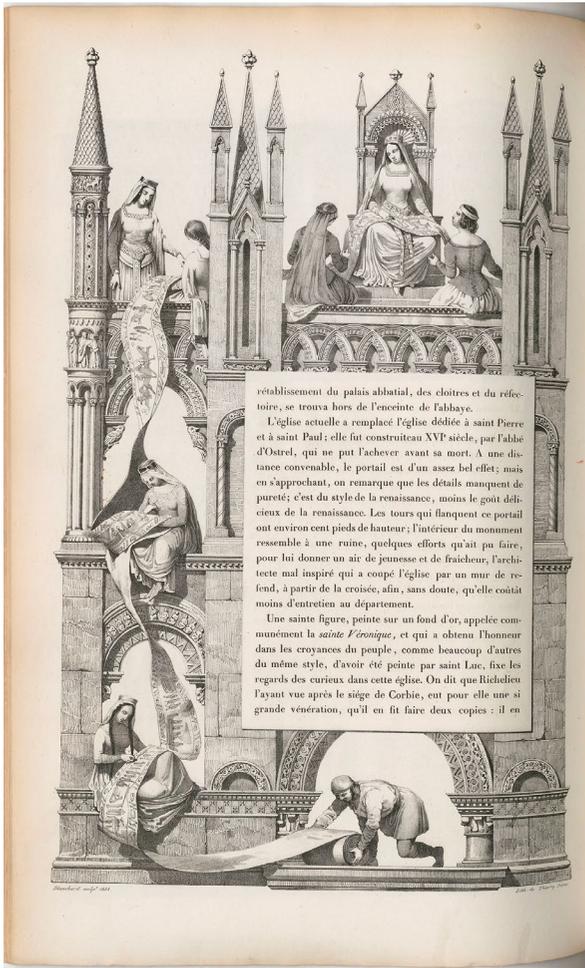


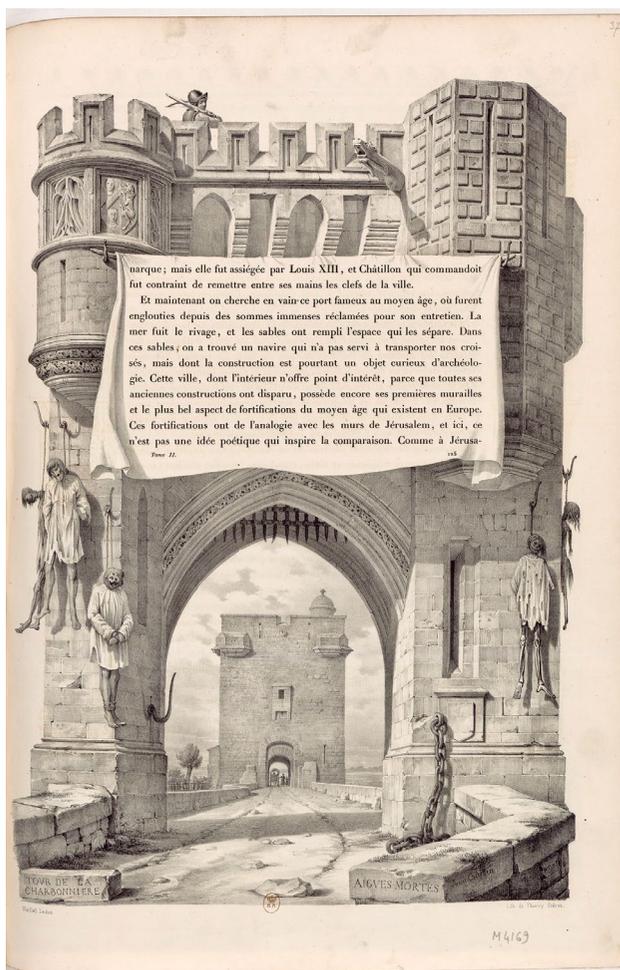
Abb. 237 Thierry frères nach Blanchard, *Randillustration einer Textseite*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Picardie*, 1836–1847

der romantischen Arabeske¹⁰⁰² herkommenden Randillustrationen nicht dokumentierend, sondern evozierend mit den in den *Voyages* behandelten Materialschichten

2000; Isabel von Bredow-Klaus: *Heilsrahmen. Spirituelle Wallfahrt und Augentrug in der flämischen Buchmalerei des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit*, München 2005; Sylvie Lefèvre: »L'invention de l'espace de curiosité. La marge et le cadre dans des livres manuscrits de la fin du Moyen Âge et du premier XVI^e siècle«, in: Sophie Linon-Chipon (Hg.): *Le Théâtre de la curiosité [= Cahiers V. L. Saulnier 25 (2008)]*, S. 29–50; Megan H. Foster: *Pilgrimage through the Pages: Pilgrim's Badges in Late Medieval Devotional Manuscripts*, Urbana-Champaign 2011; Helga Lutz: »Das Nachleben des Mediums im Bildobjekt. Trompe-l'œil als Figuren medialer Rekursion«, in: dies./Bernhard Siegert (Hg.): *Exzessive Mimesis*, München 2020, S. 115–140; Hanneke van Asperen: *Silver Saints. Prayers and Badges in Late Medieval Books*, Turnhout 2021.

1002 Zu dieser zentralen Reflexionsfigur romantischer Kunst grundlegend Werner Busch: *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*,

Abb. 238 Thierry frères nach Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *TOVR DE LA CHARBONNIERE | AIGVES-MORTES*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Languedoc*, 1833–1837, Bd. 2, S. 125



auseinander. Bald imaginieren sie den *Teppich von Bayeux* als ein monumentales Resultat hochadliger Kurzweil am Hof der Königin Mathilde (Abb. 237),¹⁰⁰³ bald wird die abschreckende Wirkung eines Wehrturmes von Aigues-Mortes durch die zur Schau gestellten Hingerichteten gleichsam bildlich perpetuiert (Abb. 238),¹⁰⁰⁴ bald zeigt sich das Abbild einer die Landschaft beherrschenden Höhenburg dem

Berlin 1985; ders./Petra Maisak (Hg.): *Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske*, Petersberg 2013; Viktoria Haß: *Intermediale Arabesken. Zur Ästhetik der romantischen Buchillustration*, Kiel 2019.

1003 Thierry frères nach Blanchard: *Randillustration einer Textseite*, in: Nodier/Taylor 1820–1878, *Picardie* (1836–1847), unpaginierte Seite, Seitenmaß: 540 × 350 mm.

1004 Thierry frères nach Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc: *TOVR DE LA CHARBONNIERE | AIGVES-MORTES*, in: ebd., *Languedoc* (1833–1837), Bd. 2, S. 125.

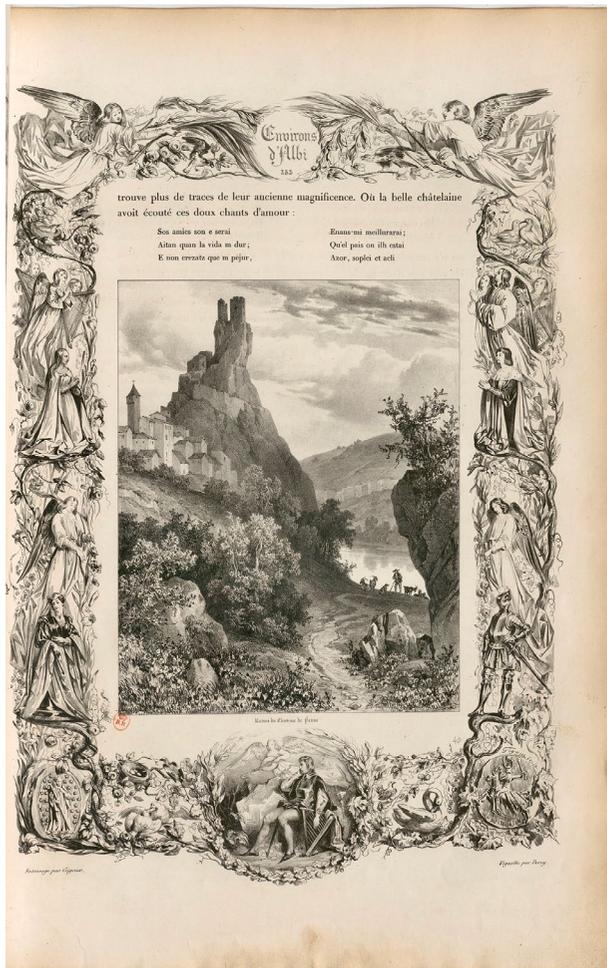


Abb. 239 Gigoux (Randillustration), *Environs d'Albi*, und Deroy (Vignette), *Ruines du Château de Penne*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Languedoc*, 1833–1837, Bd. 1, S. 155

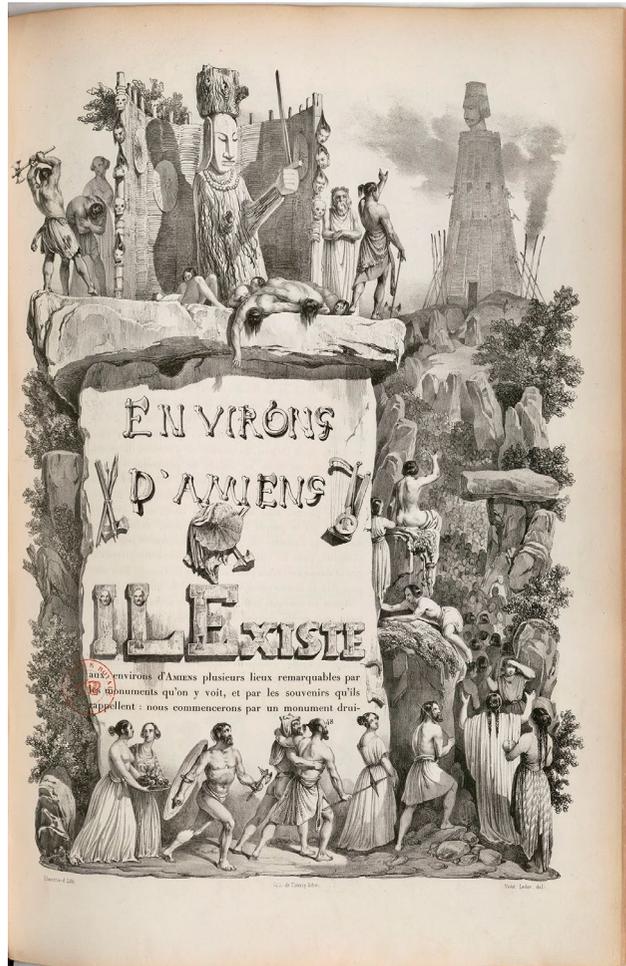
kulturellen Rahmen der Troubadourlyrik eingestellt (Abb. 239),¹⁰⁰⁵ bald sind es keltische Bodenfunde, die im Gebrauchszusammenhang einer rituellen Opferhandlung zu neuem Leben erweckt werden (Abb. 240).¹⁰⁰⁶

Vor allem das in Abwandlungen wiederkehrende Sujet ›druidischer‹ Sitten und Gebräuche gibt die Weite jener Lücke zu erkennen, die vielfach zwischen dem spärlich Überlieferten und dem Bedürfnis nach sinnfälliger zivilisationsgeschichtlicher Einbettung klaffte. Schon die 1805 gegründete *Académie celtique* suchte diese Kluft

1005 Gigoux (Randillustration): *Environs d'Albi*, und Deroy (Vignette): *Ruines du Château de Penne*, in: ebd., Bd. 1, S. 155.

1006 Blanchard nach Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc: *Zwischentitel zum Kapitel »Environs d'Amiens«*, in: ebd., *Picardie* (1836–1847), unpaginierte Seite.

Abb. 240 Blanchard nach Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, Zwischentitel zum Kapitel »Environns d'Amiens«, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Picardie*, 1836–1847, Bd. 1



im Modell einer vermeintlichen Überlieferungskontinuität bis in die Gegenwart zu überwinden und ließ mit landesweit versandten Fragebögen nach einschlägigen *mœurs et usages* fahnden, die sie gleichsam als mentale Zeitkapseln aus der Frühgeschichte Galliens begriff.¹⁰⁰⁷ Im Zeichen europaweit konkurrierender nationalstaatlicher Ursprungsnarrative und Kontinuitätskonstruktionen¹⁰⁰⁸ war es dringend

1007 Nicole Belmont (Hg.): *Aux sources de l'ethnologie française. L'académie celtique*, Paris 1995; zu ähnlichen Bestrebungen im deutschsprachigen Raum s. Gerrit Walther: *Niebuhrs Forschung*, Stuttgart 1993, S. 356–379.

1008 Zu einer in dieser Weise ausgerichteten ur- und frühgeschichtlichen Forschung siehe u. a. Annette Laming-Empeaire: *Origines de l'archéologie préhistorique en France*, Paris 1964; Stuart Piggott: *Ancient Britons and the Antiquarian Imagination. Ideas from the Renaissance to the Regency*, London 1989; Pierre Pinon: *La Gaule retrouvée*, Paris 1991; Sam Smiles: *The*

geboten, diese Lücke zu schließen, was in hinreichend anschaulicher und glaubhafter Weise nur geschehen konnte, wenn Imaginarien aufgerufen wurden, die bereits im Bildgedächtnis verankert waren. Daher nimmt es nicht wunder, dass zwischen den gallisch-keltischen Druiden der Picardie und den Azteken Mexikos, die wohl am einflussreichsten der Stecher und Verleger Theodor de Bry geschildert hat, eine enge motivische Verwandtschaft im Erscheinungsbild wie in den Verhaltensweisen auszumachen ist.¹⁰⁰⁹ Durch den verbreiteten Mechanismus transkultureller ikonischer Rückkoppelung mussten sich im historischen Genre der *Voyages* die einheimischen Urvölker eine Vorstellungswelt mit den amerikanischen teilen.

Von den visuellen Gepflogenheiten der Reisewerke und Antikenpublikationen sind die *Voyages* nicht nur durch die Hervorhebung historischer Nachträglichkeit oder durch die in der Reflexionsfigur arabesker Seitenrahmen entfaltete bildkünstlerische Imagination abgerückt, sondern auch mit ihrer Betonung der Subjektivität, die ganz im romantischen Sinn als zentrale, schlechterdings unaufhebbare Bedingung der Möglichkeit von Objektwahrnehmung und Geschichtserkenntnis aufgefasst

Image of Antiquity. Ancient Britain and the Romantic Imagination, New Haven/London 1994; Sibylle Ehringhaus: *Germanenmythos und deutsche Identität. Die Frühmittelalter-Rezeption in Deutschland 1842–1933*, Weimar 1996; Jost Hermand/Michael Niedermeier (Hg.): *Revolutio germanica. Die Sehnsucht nach der »alten Freiheit« der Germanen. 1750–1820*, Frankfurt a. M./Berlin u. a. 2002; Effros 2003 und 2012; Michael Freeman: *Victorians and the Prehistoric*, New Haven/London 2004; Ingo Wiwjorra: *Der Germanenmythos. Konstruktion einer Weltanschauung in der Altertumforschung des 19. Jahrhunderts*, Darmstadt 2006.

- 1009 Zu dieser verbreiteten Rückkoppelung s. beispielsweise Michel de Certeau: »Histoire et anthropologie chez Lafitau«, in: Claude Blanckaert (Hg.): *Naissance de l'ethnologie. Anthropologie et missions en Amérique, XVI^e–XVIII^e siècle*, Paris 1985, S. 62–89; Piggott 1989; Stephanie Pratt: »The American Time Machine: Indians and the Visualization of Ancient Europe«, in: Sam Smiles/Stephanie Moser (Hg.): *Envisioning the Past. Archaeology and the Image*, Malden/Oxford u. a. 2005, S. 51–71; zu den Quellen des betreffenden Bildgedächtnisses von den Kupferstichwerken des Theodor de Bry bis zu Bernard Picarts *Cérémonies et Coutumes religieuses de tous les Peuples du Monde* (1723–1743) oder Joseph-François Lafitaus *Mœurs des sauvages Américains, comparées aux mœurs des premiers temps* (1724) s. in Auswahl Hildegard Frübis: *Die Wirklichkeit des Fremden. Die Darstellung der Neuen Welt im 16. Jahrhundert*, Berlin 1995; Henry Keazor: »Theodore De Bry's Images for America«, in: *Print Quarterly* 15 (1998), S. 131–149; Anna Greve: *Die Konstruktion Amerikas. Bilderpolitik in den »Grands Voyages« aus der Werkstatt de Bry*, Köln 2004; Paola von Wyss-Giacosa: *Religionsbilder der frühen Aufklärung. Bernard Picarts Tafeln für die »Cérémonies et Coutumes religieuses de tous les Peuples du Monde«*, Wabern/Bern 2006; Michael Gaudio: *Engraving the savage. The New World and Techniques of Civilization*, Minneapolis/London 2008; Michiel van Groesen: *The Representation of the Overseas in the De Bry Collection of Voyages (1590–1634)*, Leiden 2008; Maria Effinger/Cornelia Logemann u. a. (Hg.): *Götterbilder und Götzendienen in der Frühen Neuzeit. Europas Blick auf fremde Religionen*, Heidelberg 2012; Helge Perplies: *Inventio et representatio Americae. Die India Occidentalis-Sammlung aus der Werkstatt de Bry*, Heidelberg 2017; Mélanie Lozat/Sara Petrella (Hg.): *La plume et le calumet. Joseph-François Lafitau et les »sauvages américains«*, Paris 2019.

wurde.¹⁰¹⁰ Daher zeigt sich das Pittoreske,¹⁰¹¹ das in der *Voyage pittoresque de la Grèce* des Comte de Choiseul-Gouffier (Abb. 196) und verwandten Werken noch überwiegend auf ein genrehafes, vom Orientalismus geprägtes Motivrepertoire beschränkt blieb, bei Taylor, Nodier und de Cailleux zu radikaler Standortgebundenheit verschärft und außerdem umfassender, nämlich als ein auch den Einsatz bildnerischer Mittel betreffender Modus der Weltaneignung und Wirklichkeitsdeutung verstanden.

Wiewohl die Tafel zum Tempel des Zeus in Euromus bei de Choiseul-Gouffier den Eindruck eines flüchtigen Augenblicks festzuhalten scheint, wurde die Ruine doch wohlüberlegt und nach den Regeln des Goldenen Schnitts ins Bild gesetzt. In den *Voyages pittoresques et romantiques* sind derart geordnet in der Fläche verankerte Kompositionen bewusst vermieden (Abb. 241),¹⁰¹² scheinen sich die Monumente einer okularen Erfassung nachgerade zu entziehen. Im eng bemessenen Gesichtsfeld bleibt ihre Wahrnehmung notgedrungen fragmentarisch. Variierende Helligkeits- und Schärfegrade schränken die Gegenstandserkenntnis ebenso ein wie eine durch die nicht näher bestimmte Blickführung und Perspektivkonstruktion verschleierte räumliche Disposition. Solche Bildmittel der visuellen Verunsicherung und Überwältigung geben den prägenden Einfluss Giovanni Battista Piranesis zu erkennen, der die Aufhebung der Souveränität des Betrachters zum Strukturprinzip vieler seiner Radierungen erhoben hatte (Abb. 242).¹⁰¹³ Unter der Blickregie einer Wahrnehmung, die den Bedingungen des Betrachterstandorts unterlag, galt das Interesse der *Voyages* nicht der analytisch-exakten Inaugenscheinnahme, sondern visuellen Eindrücken und ästhetischen Empfindungen: »Ce n'est pas en savants«, so führt Nodier zum Modus der Aneignung aus,

que nous parcourons le France, mais en voyageurs curieux des aspects intéressants, et avides des nobles souvenirs. [...] Ce voyage n'est donc pas un voyage de découvertes; c'est un voyage d'impressions, s'il est permis de s'exprimer ainsi.

1010 Siehe dazu im Einzelnen oben den Abschnitt »Romantische Subjektivität und die Sedimente nationaler Geschichte« im Kapitel »Frontispiz«.

1011 Vgl. oben Anm. 293.

1012 Godefroy Engelmann nach Balthard: *Ruines du coeur et de l'Abside de la grande Eglise de l'Abbaye de Jumieges*, in: Nodier/Taylor 1820–1878, *Normandie* 1–2 (1820–1825), Taf. 16, Seitenmaß: 540 × 350 mm.

1013 Giovanni Battista Piranesi: *Elevazione e prospetto d' un' altra piscina esistente nella vigna de' PP. Della Compagnia di Gesù a Castel Gandolfo*, in: Piranesi 1764, Taf. XXII, Plattenmaß: 411 × 616 mm. – Siehe oben Anm. 54. Ebenfalls unter dem unverkennbaren Eindruck Piranesis und in der Bildsprache den *Voyages* verwandt, entstanden in den Jahren 1822–1825 die Folgen der *Yorkshire Abbeys* des englischen Malers und Radierers George Cuiitt; s. dazu Peter Boughton/Ian Dunn: *George Cuiitt (1779–1854) – England's Piranesi. His Life and Work and a Catalogue Raisonné of His Etchings*, Chester 2022, Kat.-Nr. 106–124.

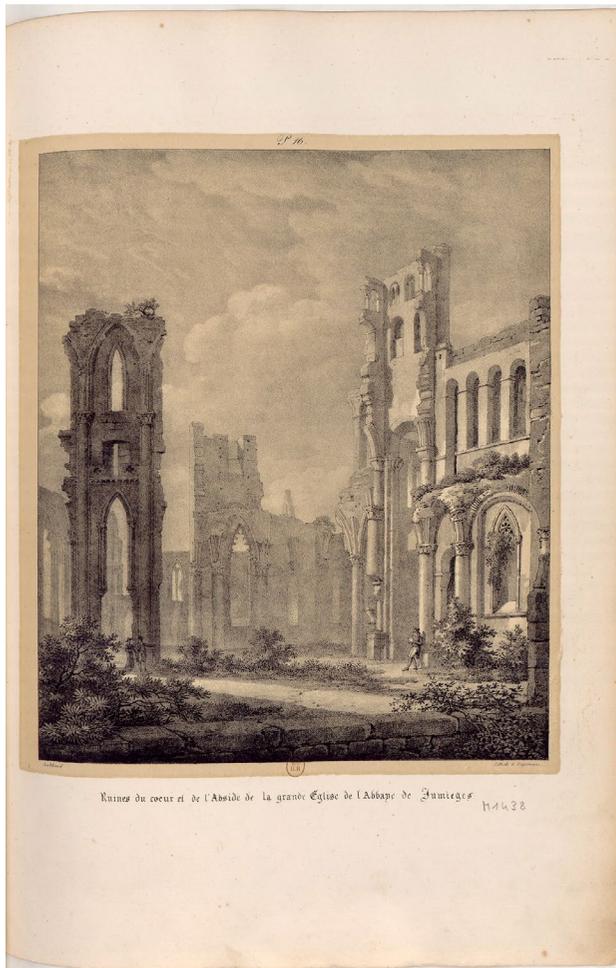


Abb. 241 Godefroy Engelmann nach Balthard, *Ruines du coeur et de l'Abside de la grande Eglise de l'Abbaye de Jumièges*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie*, Bd. 1–2, 1820–1825, Taf. 16

Nous ne marchons pas sur la trace de l'histoire. Nous ne l'appelons à concourir à nos émotions qu'autant qu'elle les fortifie de ses graves témoignages, et qu'elle agrandit encore par quelque récit imposant la majesté des monuments.¹⁰¹⁴

Kongeniale Bildtechnik einer in dieser Weise perspektivierten Erschließungsreise war die Lithographie, die in den *Voyages* bahnbrechend die Stelle des Kupferstichs und der Radierung eingenommen hat: »Plus libre, plus original, plus rapide que le burin, le crayon hardi du lithographe semble avoir été inventé pour fixer les inspirations libres, originales et rapides du voyageur qui se rend compte de ses sensations.«¹⁰¹⁵ In

1014 Nodier/Taylor 1820–1878, *Normandie* 1–2 (1820–1825), Bd. 1, S. 4f.

1015 Ebd., S. 10.

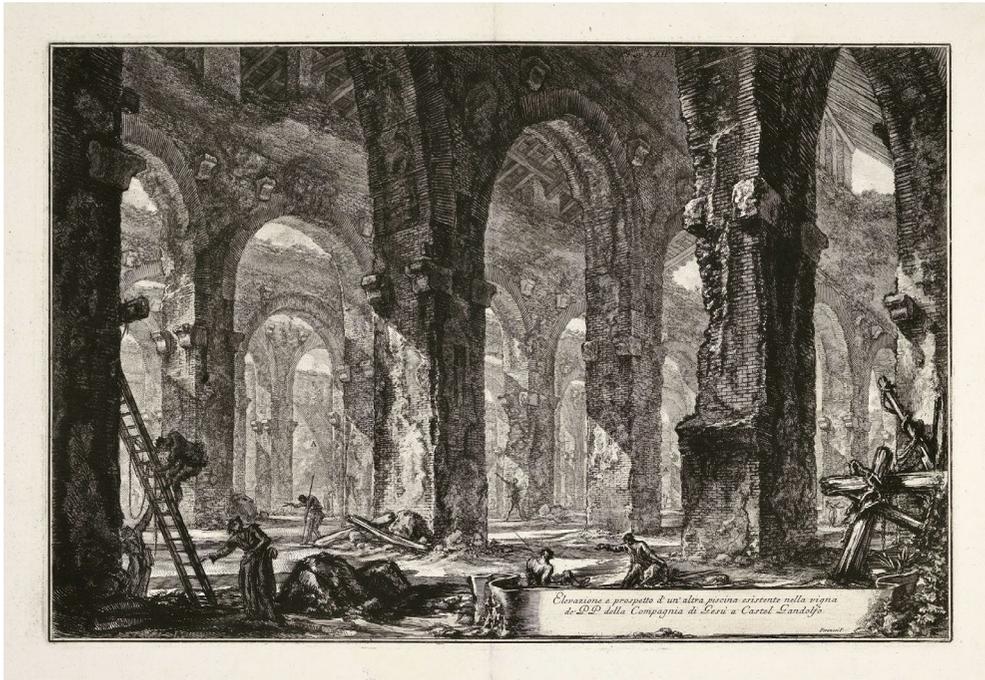


Abb. 242 Giovanni Battista Piranesi, *Elevazione e prospetto d' un' altra piscina*, in: ders., *Antichità d'Albano e di Castel Gandolfo*, 1764, Taf. XXII

der besonders weichen Kreidelithographie ließ sich eine gegenstandsübergreifende Textur erzielen, die durch Anverwandlung und Verschmelzung eine über das Motivische hinausgehende Semantisierung des Sujets erlaubte. Diesen Umstand haben sich die Künstler der *Voyages* besonders für das große, am Gegenstand der gotischen Kathedrale von Victor Hugo wie von Adrien Dauzats (Abb. 29) behandelte Thema der wechselseitigen Verschränkung von Natur und Geschichte zunutze gemacht.¹⁰¹⁶

Kaum ein Gegenstand aber war besser geeignet, die polare Spannung zwischen der geschichtlichen Entstehung der Monumente aus naturräumlichen Voraussetzungen und der fortschreitenden Anverwandlung der Zivilisation an ihre natürlichen Ursprünge zu reflektieren, als das Ruinenbild.¹⁰¹⁷ Auf einer Tafel zum Languedoc,

¹⁰¹⁶ Siehe dazu oben Anm. 117, 120, 122 und 130.

¹⁰¹⁷ Zu Hubert Robert s. oben Anm. 1000; vgl. zu diesem Genre im Überblick Roland Mortier: *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève 1974; Günter Hartmann: *Die Ruine im Landschaftsgarten*, Worms 1981; Reinhard Zimmermann: *Künstliche Ruinen*, Wiesbaden 1989; Aleida Assmann (Hg.): *Ruinenbilder*, München 2002; Andrea Siegmund: *Die romantische Ruine im Landschaftsgarten*, Würzburg 2002; Peter Geimer: *Die Vergangenheit der Kunst. Strategien der Nachträglichkeit im 18. Jahrhundert*,



Abb. 243 Alphonse Bichebois nach Lecamus, *Ruines du Château de Crussol*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Languedoc*, 1833–1837, Taf. 318

welche die hoch über dem Rhône-Tal gelegene Burg der Grafen von Crussol zeigt (Abb. 243), ist es die fokussierende Lichtregie der Darstellung, welche die Ruine in zunehmender Plastizität und Detailschärfe über dem dunkel verschatteten Abgrund

Weimar 2002, bes. Kap. 2 und 3; Michel Makarius: *Ruines*, Paris 2004; Robert Ginsberg: *The Aesthetics of Ruins*, Amsterdam 2004; Sophie Lacroix: *Ce que nous disent les ruines. La fonction critique des ruines*, Paris 2007; Constanze Baum: *Ruinenlandschaften. Spielräume der Einbildungskraft in Reiseliteratur und bildkünstlerischen Werken über Italien im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Heidelberg 2013; Karolina Kaderka (Hg.): *Les ruines entre destruction et construction de l'Antiquité à nos jours*, Rom 2013; Monica Petri/Salvatore Settis (Hg.): *Villes en ruine. Images, mémoires, métamorphoses*, Paris 2015; Pierre Hyppolite (Hg.): *La ruine et le geste architectural*, Nanterre 2017; Jonathan Hill: *The Architecture of Ruins. Designs on the Past, Present and Future*, London/New York 2019; Alain Schnapp: *Une histoire universelle des ruines. Des origines aux Lumières*, Paris 2020; Giulia Lombardi/Simona Oberto u. a. (Hg.): *Ästhetik und Poetik der Ruinen*, Berlin/Boston 2022.



Abb. 244 Alphonse Bichebois nach Monthelier, *Puy et Château de Calmont*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Languedoc*, 1833–1837, Taf. 81

und dem sich nach oben hin allmählich aufhellenden Felsmassiv zum Vorschein bringt – und sie damit materiell wie geographisch als eine gleichsam in die Geschichte sich verlängernde Natur ausweist.¹⁰¹⁸ Die ebenfalls im Languedoc gelegene Ruine des Château de Calmont d'Olt (Abb. 244) erscheint dagegen als das in die Natur zurückgenommene Artefakt, denn sie wird durch den diffus durchlichteten Dunst entmaterialisiert und in der feinkörnigen Textur der Kreidelithographie allmählich zum Verschwinden gebracht.¹⁰¹⁹

Auch der den *Voyages* eigentümliche Blick auf das Kulturganze fand seinen Niederschlag in den formspezifischen Ausprägungen ihrer Bildwelt. Hier ist es jedoch

1018 Alphonse Bichebois nach Lecamus: *Ruines du Château de Crussol. Vivarais*, in: Nodier/Taylor 1820–1878, *Languedoc* (1833–1837), Taf. 318, Seitenmaß: 540 × 350 mm.

1019 Alphonse Bichebois nach Monthelier: *Puy et Château de Calmont. Epalion*, in: ebd., Taf. 81.

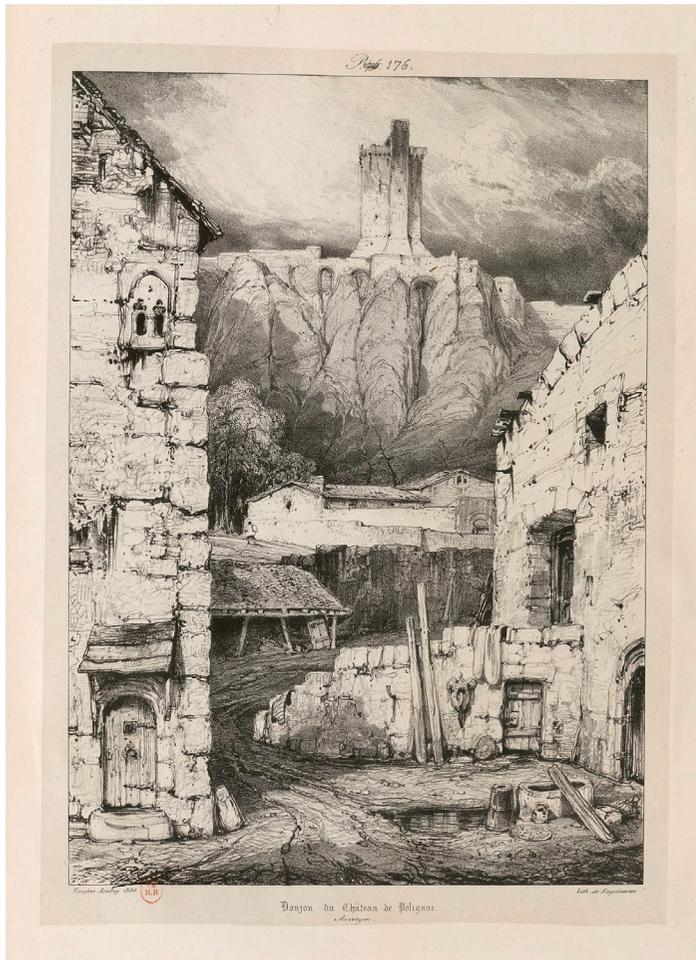


Abb. 245 Godefroy Engelman nach Eugène Isabey, *Donjon du Château de Polignac*, in: Charles Nodier/ Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Auvergne*, 1829–1833, Taf. 79

nicht die Bildtechnik, sondern der künstlerische Duktus, dessen Möglichkeiten der Gegenstandsdeutung genutzt wurden. So legen namentlich die in einer Mischtechnik aus Kreide- und Federlithographie ausgeführten Tafeln von Eugène Isabey (Abb. 245)¹⁰²⁰ und Louis-Eugène Balan (Abb. 246)¹⁰²¹ einen betont eigenwertigen, die gegenstandsbezeichnenden Belange der Darstellung übersteigenden Strich an den Tag. Bei Isabey scheint er mit seismographischer Empfindlichkeit in nervösen Windungen auf kleinste Erschütterungen zu reagieren, während er bei Balan in

1020 Godefroy Engelman nach Eugène Isabey: *Donjon du Château de Polignac*, in: ebd., *Auvergne* (1829–1833), Taf. 79. – Zu Isabey s. oben Anm. 971.

1021 Thierry frères nach Louis-Eugène Balan: *Abbaye de S^t. Riquier, Escalier de la trésorerie*, in: Nodier/Taylor 1820–1878, *Picardie* (1836–1847), ungezählte Taf., Seitenmaß: 540 × 350 mm.



Abb. 246 Thierry frères nach Louis-Eugène Balan, *Abbaye de St. Riquier, Escalier de la trésorerie*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Picardie*, 1836–1847

kräftigen, vibrierenden Linienbündeln Oberflächentexturen, Licht und Schatten modelliert. In beiden Fällen aber hat die künstlerische Faktur zur Folge, dass Bildgegenstände gleich welcher Art zueinander in Beziehung treten und den Eindruck einer unauflösbaren Einheit von Monument und Landschaft oder Bauzier und Benutzern erwecken. Diese Form der dichten Beschreibung konzeptualisiert ihren Gegenstand auf eine Weise, wie sie historiographisch auch für den auf die Gesamtheit aller Kulturerscheinungen gerichteten Blick der »école narrative« oder denjenigen der nicht weniger umfassend gedachten »histoire de la civilisation« kennzeichnend ist.¹⁰²²

Solchen Bedeutungszuweisungen mit bildnerischen Mitteln, die auf der engen Verschränkung von Denk- und Darstellungsstil beruhten und daher zu gänzlich

¹⁰²² Siehe oben in Kap. 2 den Abschnitt »Neujustierung der Geschichtsschreibung unter dem Ansturm der »sources originales« zu dem wesentlich auf François Guizot zurückgehenden Konzept einer »histoire de la civilisation« sowie den Abschnitt »Im »musée imaginaire« des Buches« zu der maßgeblich von Prosper de Barante geprägten »école narrative«.

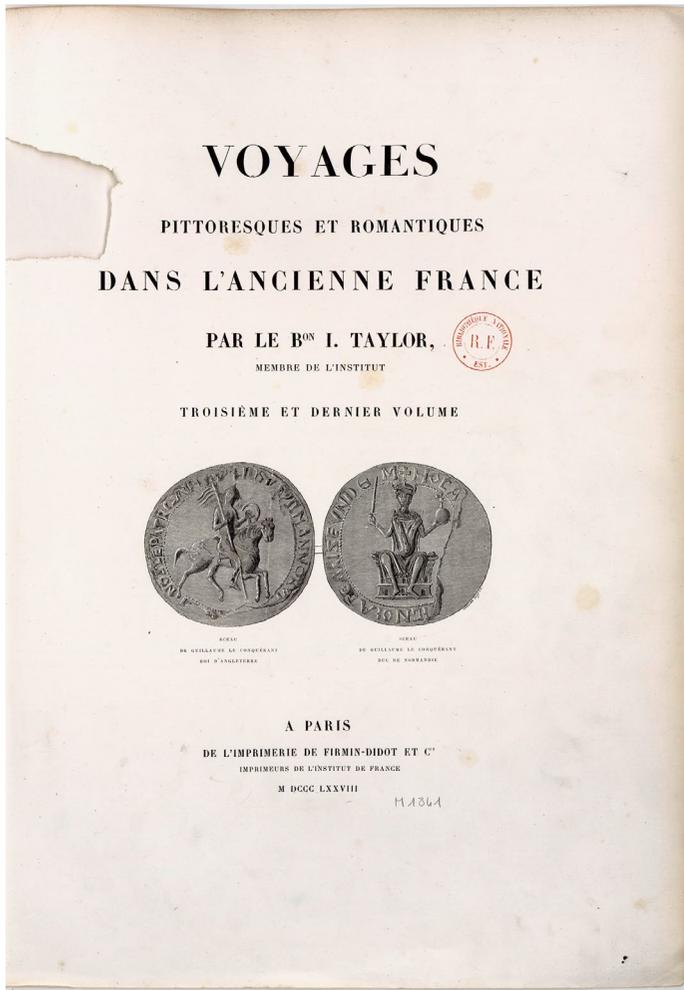
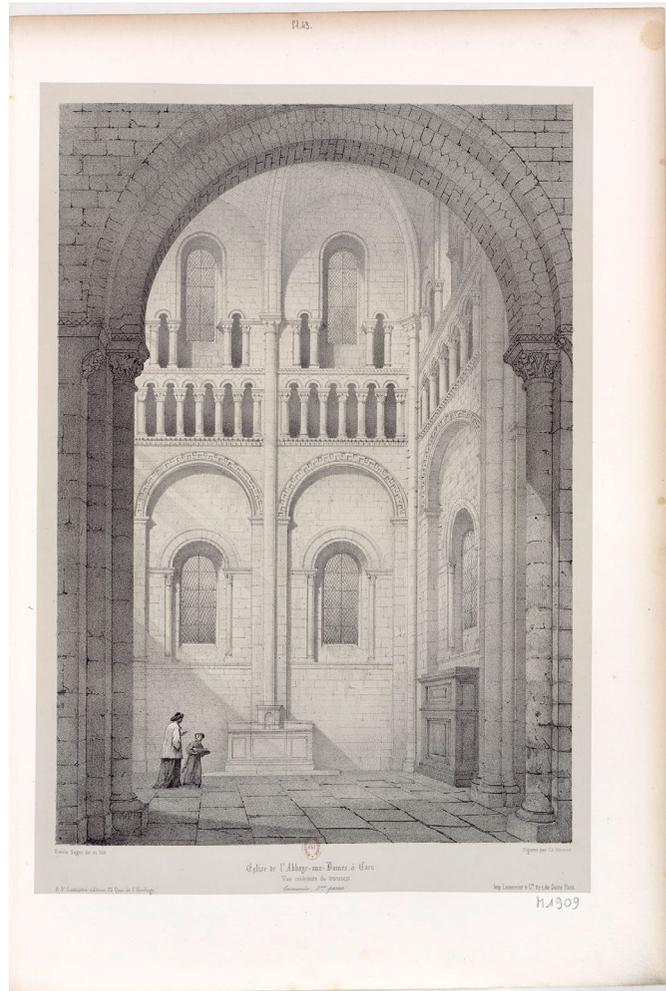


Abb. 247 Titelblatt, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie*, Bd. 3, 1878

anderen Ergebnissen kamen als das teils denselben Monumenten gewidmete Parallelunternehmen der *Architectural Antiquities of Normandy* von John Sell Cotman,¹⁰²³ war freilich keine Dauer beschieden. Schon nach der Mitte des Jahrhunderts machten sich in den Bänden zur Dauphiné (1854) und zur Bourgogne (1863) sowie in den jüngeren Lieferungen der bis 1857 erschienenen Champagne erste Anzeichen eines fundamentalen Wandels bemerkbar, dessen Ausmaß und Richtung im letzten Band

¹⁰²³ John Sell Cotman: *Architectural Antiquities of Normandy; accompanied by historical and descriptive notices by Dawson Turner*, 2 Bde., London: John and Arthur Arch, John Sell Cotman, 1822. – Matthias Noell: »Standards of Taste. Augustus Charles Pugin und die »Specimens of the Architectural Antiquities of Normandy«, in: Carqué/Mondini 2006, S. 417–464; Carqué 2011.

Abb. 248 Émile Sagot und Charles Vernier, *Eglise de l'Abbaye-aux-Dames, à Caen*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie*, Bd. 3, 1878



zur Basse-Normandie von 1878 vollends unverkennbar zutage tritt. Nicht nur der Text hat dort seinen emphatischen, mitunter sogar beschwörenden Tonfall gegen die schlichte Prosa des Faktenrapports eingetauscht – auch das Titelblatt (Abb. 247)¹⁰²⁴ befließigt sich nun eines dezidiert nüchternen Zugriffs auf die materielle Überlieferung, indem es auf historisierende Elemente verzichtet und stattdessen unter präziser Angabe von Fehlstellen und Gebrauchsspuren lediglich das herzogliche sowie das königliche Siegel Wilhelms des Eroberers zeigt.

Auf den Bildtafeln haben die Interieurs ihre motivische und atmosphärische Dichte (Abb. 233 und 246) eingebüßt und kommen nun bar jeder dramatischen

¹⁰²⁴ *Titelblatt*, in: Nodier/Taylor 1820–1878, *Normandie* 3 (1878), Seitenmaß: 540 × 350 mm.

Inszenierung und Lichtregie in gleichmäßiger Bestimmtheit ihrer Formerscheinung aufgeräumt, gut gelüftet und ausgeleuchtet zur Anschauung (Abb. 248).¹⁰²⁵ Fluchtpunkte und Blickachsen der Architekturdarstellungen zeigen sich stärker zentriert, ihre Binnenstruktur rührt offenkundig von der Aufrisszeichnung her. Bei der Festlegung des Bildausschnitts sind spannungsreiche Überschneidungen sorgsam vermieden, den Bildunterschriften sind nun auch genaue Angaben zum Betrachterstandort und zur Blickrichtung zu entnehmen – gleich einem Laborexperiment ließe sich daher der Wahrnehmungsprozess jederzeit wiederholen und der mitgeteilte Sinneseindruck verifizieren.

Es liegt nahe, diesen Wandel der Darstellungsmodi mit einem Medienwechsel in Verbindung zu bringen, der in den *Voyages* zwar nicht unmittelbar und offenkundig in Erscheinung tritt, sich ihrer Bildwelt gleichwohl indirekt mitgeteilt hat. Gemeint ist der rasche Aufstieg der Photographie zum neuen Leitmedium der Inventarisierung und Dokumentation des *patrimoine* nach der Mitte des Jahrhunderts, für den beispielhaft die *Mission héliographique* steht.¹⁰²⁶ 1851 vergab die *Commission des Monuments historiques* an fünf Photographen den Auftrag, das Land zu bereisen, um auf unterschiedlichen Routen zuvor erstellte Denkmälerlisten abzuarbeiten. Nur vereinzelt geben die etwa 300 auf dieser Mission entstandenen Aufnahmen vorwiegend mittelalterlicher Bau- und Bildwerke noch zu erkennen, dass die Photographen in der Regel eine klassisch-akademische Ausbildung zum Maler durchlaufen hatten, bevor sie sich dem neuen Medium zuwandten – so vor allem durch manuelle Retuschen wie Repoussoir-Motive, die auf den Papiernegativen nachgetragen wurden.¹⁰²⁷ In der Mehrzahl zeichnen sich die Kalotypien hingegen

1025 Émile Sagot und Charles Vernier: *Eglise de l'Abbaye-aux-Dames, à Caen. Vue intérieure du transept*, in: ebd., ungezählte Taf.

1026 Zu diesem Aufstieg siehe u. a. Isabelle Jammes: *Blanquart-Évrard et les origines de l'édition photographique française*, Genf 1981; Mondenard/Genty 1994; Barry Bergdoll: »A Matter of Time: Architects and Photographers in Second Empire France«, in: Malcolm Daniel (Hg.): *The Photographs of Édouard Baldus*, New York/Paris u. a. 1994, S. 99–119; Marta Caraion: *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e siècle*, Genève 2003; Jean-Philippe Garric/François Queyrel u. a. (Hg.): *Patrimoine photographié, patrimoine photographique*, Paris 2013; Noell 2020, bes. S. 221–239; zur *Mission héliographique* s. umfassend Mondenard 2002; außerdem Mary Christine Boyer: »La Mission héliographique. Architectural Photography, Collective Memory and the Patrimony of France«, in: Joan M. Schwartz/James R. Ryan (Hg.): *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*, London 2003, S. 21–54; zu Henri Le Secq s. oben Anm. 207.

1027 Beispielsweise Édouard Baldus: *Remparts, Avignon (Vaucluse)*, 1851, Abzug auf Salzpapier vom Papiernegativ, Blattmaß: 251 × 359 mm. – Mondenard 2002, Kat.-Nr. 230 und S. 209, das retouchierte Negativ als Abb. 63 auf S. 200; allgemein zu diesem in der Frühzeit der Photographie besonders ausgeprägten Wechselverhältnis Dominique de Font-Réaulx: *Peinture et photographie. Les enjeux d'une rencontre, 1839–1914*, Paris 2012.

durch eine gleichmäßige Helldunkelverteilung, großen Kontrastreichtum und eine einheitliche Detailschärfe aus (Abb. 249),¹⁰²⁸ die von den Zeitgenossen emphatisch begrüßt und als visuelle Sensation empfunden wurde, da es dieser gleichsam mikroskopische Blick sei, durch den im Detail wie im Ganzen nie Gesehenes sichtbar würde.

Auch an den *Voyages* ist die Photographie nicht spurlos vorübergegangen, denn in den nach der Jahrhundertmitte erschienenen Bänden ist sie in wachsendem Umfang an die Stelle der vor Ort angefertigten Skizzen getreten und wurde zudem vereinzelt photolithographisch reproduziert. Und auch die Bildtafeln dieser Bände weisen nun vermehrt jene einheitliche Prägnanz und Detailschärfe selbst in den Schattenschichten auf (Abb. 250),¹⁰²⁹ die – so hat es den Anschein – zuallererst der Photographie eigentümlich ist. Doch genügt der vergleichende Blick auf eine im Rahmen der *Mission héliographique* von Gustave Le Gray und Auguste Mestral geschaffene Aufnahme des Kreuzgangs von Moissac (Abb. 251)¹⁰³⁰ und eine wenige Jahre zuvor in den *Arts au Moyen Age* des Alexandre Du Sommerard veröffentlichte Lithographie des Kreuzgangs von Arles (Abb. 252),¹⁰³¹ um sich darüber zu belehren, dass Formqualitäten nicht an ein bestimmtes Bildmedium gebunden waren, sondern aus der Allianz von Denk- und Darstellungsstil hervorgegangen sind, dass daher auch die Photographie den Modus der Evokation, die Lithographie hingegen den Modus der Dokumentation an den Tag legen konnte. Denn während diese den Kreuzgang – ganz im Unterschied beispielsweise zur Darstellung Chapuys in den *Monuments de la France* (Abb. 223) – in gleichmäßiger Ausleuchtung und höchster Präzision nebst seinen Inschriften und heraldischen Motiven erfasst, hat ihn die Kalotypie nach Vorbildern der Malerei etwa eines Louis Jacques Mandé Daguerre¹⁰³² durch

1028 Hippolyte Bayard: *Église Notre-Dame, Louviers*, 1851, Abzug auf Albuminpapier vom Glasnegativ, Blattmaß: 199 × 261 mm. – Jean-Claude Gautrand/Michel Frizot: *Hippolyte Bayard. Naissance de l'image photographique*, Amiens 1986; Mondenard 2002, bes. S. 184–195.

1029 Bachelier und Charles Vernier: *Cathédrale d'Evreux. Porte du transept nord*, in: Nodier/Taylor 1820–1878, *Normandie* 3 (1878), ungezählte Taf., Seitenmaß: 540 × 350 mm.

1030 Gustave Le Gray und Auguste Mestral: *Abbaye Saint-Pierre à Moissac. Vue intérieure d'une galerie du cloître*, 1851, Kalotypie, Abzug auf Salzpapier, Blattmaß: 232 × 345 mm. – Sylvie Aubenas (Hg.): *Gustave Le Gray, 1820–1884*, Paris 2002; Anne de Mondenard/Marc Pagneux: *Modernisme ou modernité. Les photographes du cercle de Gustave Le Gray*, Arles 2012; Hubertus von Ameluxen: *Gustave Le Gray. Seestücke*, München 2015.

1031 A. Godard nach Victor Petit: *Cloître mi-partie Roman et gothique appartenant à l'Église de St Trophime d'Arles*, in: Alexandre [Textbd. V (1846): Édmond] Du Sommerard: *Les arts au Moyen Age En ce qui concerne principalement le Palais Romain de Paris, l'Hôtel de Cluny issu des ses ruines Et les objets d'art de la collection classée dans cet Hôtel*, 5 Textbde., *Album*, 9 Tle. in 4 Bdn., und *Atlas*, Paris: Techener, 1838–1846, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb30388442h>, hier *Album*, Tl. VI, Taf. II, Seitenmaß: 555 × 270 mm.

1032 Siehe dazu die oben in Anm. 958 und 969 aufgeführte Literatur.

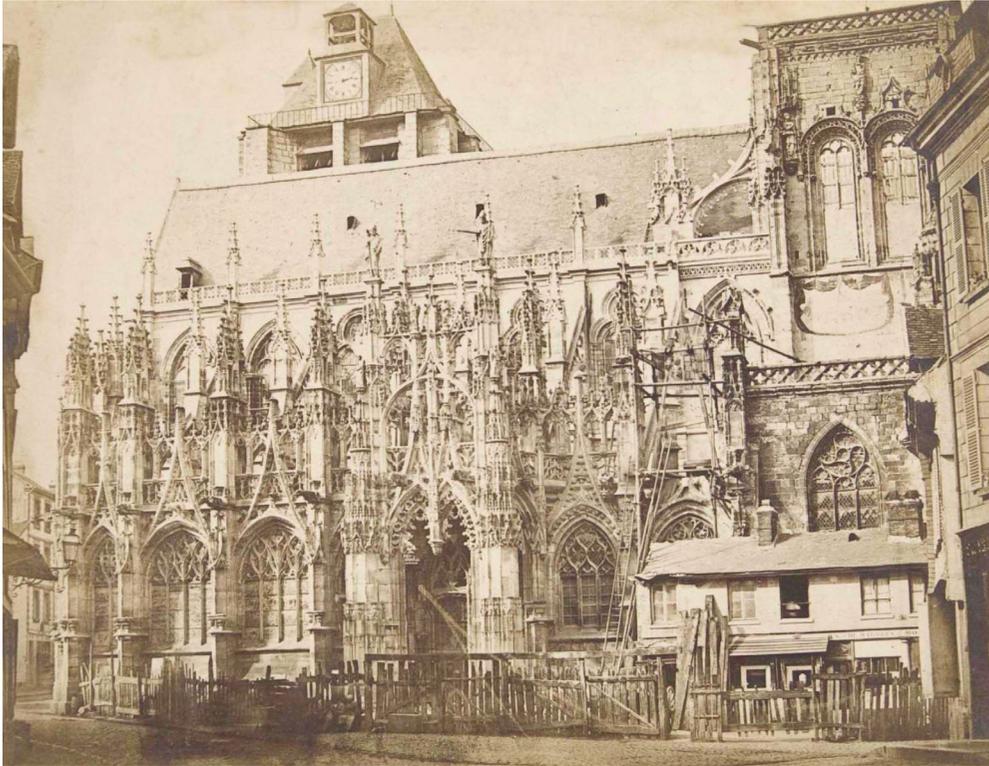


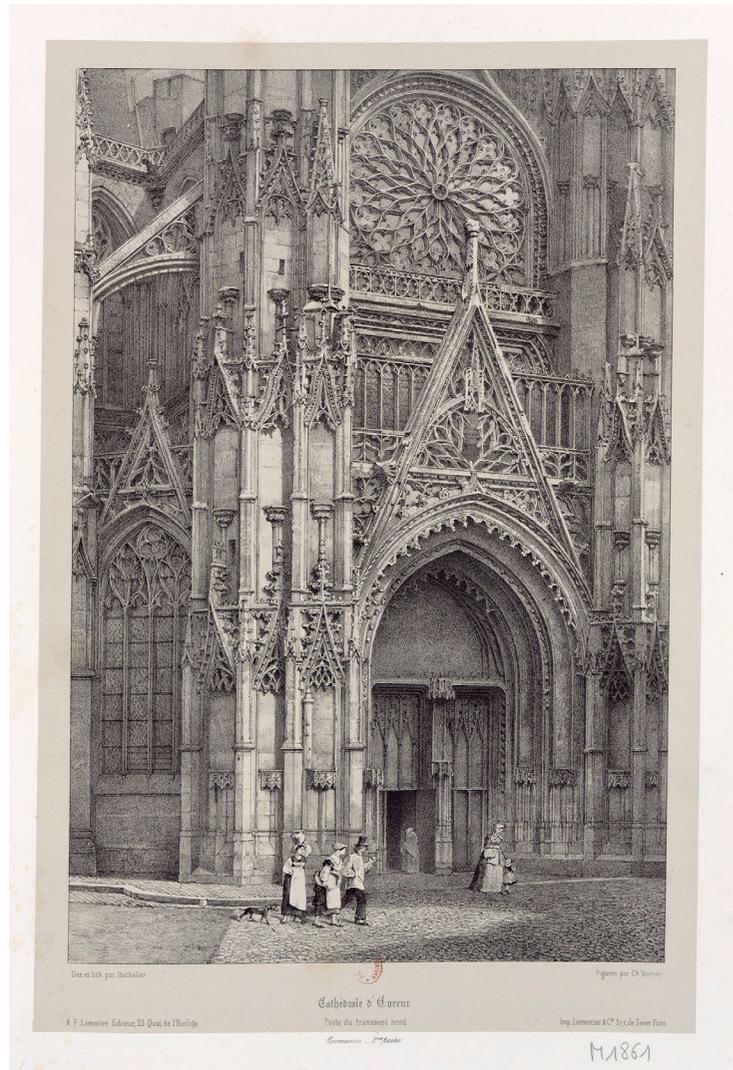
Abb. 249 Hippolyte Bayard, *Église Notre-Dame à Louviers*. Abzug auf Albuminpapier vom Glasnegativ, 1851

extreme Helligkeitskontraste in das gegenstandsersetzende Flächenornament eines Scherenschnitts verwandelt und ihn durch eine Lichtregie, an der sich fünfzig Jahre später wiederum die Ästhetik der *Éditions Zodiaque* orientieren sollte (Abb. 11),¹⁰³³ zum Stimmungsträger des Geheimnisvollen und Dramatischen werden lassen.

Offenbar begegnen in Gestalt der Veränderungen, denen sich die *Voyages* im Erscheinungsverlauf unterworfen zeigen, Indizien eines weitaus umfassenderen epistemischen Wandels, der zunächst einen neuartigen Denkstil sowie einen entsprechenden Erwartungshorizont hervorgebracht hatte, bevor die verschiedenen Bildmedien nach ihren je eigenen Möglichkeiten neuartige Darstellungsstile erprobt haben. In diesem tiefgreifenden Wandel ist unschwer der rasante Aufstieg der Objektivität zu einem Leitbegriff und Erkenntnisideal auszumachen, von dem die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts – und verstärkt die Dezennien nach der Radikalisierung durch die

¹⁰³³ Siehe oben im Kap. »Frontispiz« den Abschnitt »Mittelalter und Moderne im Wechselspiel: Die *Éditions Zodiaque*«.

Abb. 250 Bachelier und Charles Vernier, *Cathédrale d'Evreux*. *Porte du transept nord*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie*, Bd. 3, 1878



Zäsur von 1870/71 – geprägt wurde.¹⁰³⁴ In den Bildwelten der *Voyages* aber hat ein vom radikalen Objektivismus der »école méthodique« beeinflusster Denk- und Darstellungsstil just diejenigen Merkmale zum Verschwinden gebracht, die anfänglich über den Ortsbezug der Monumente ergründet werden sollten – insbesondere deren Einbettung in den Kulturzusammenhang einer genuin mittelalterlich

¹⁰³⁴ Zu diesen Umbrüchen und Entwicklungen s. oben im Kap. »Frontispiz« den Abschnitt »Objektivismus und photographische Erfassung« sowie in Kap. 2 den Abschnitt »Die Aktualität des Mittelalters: Froissart im Licht der Niederlage«.

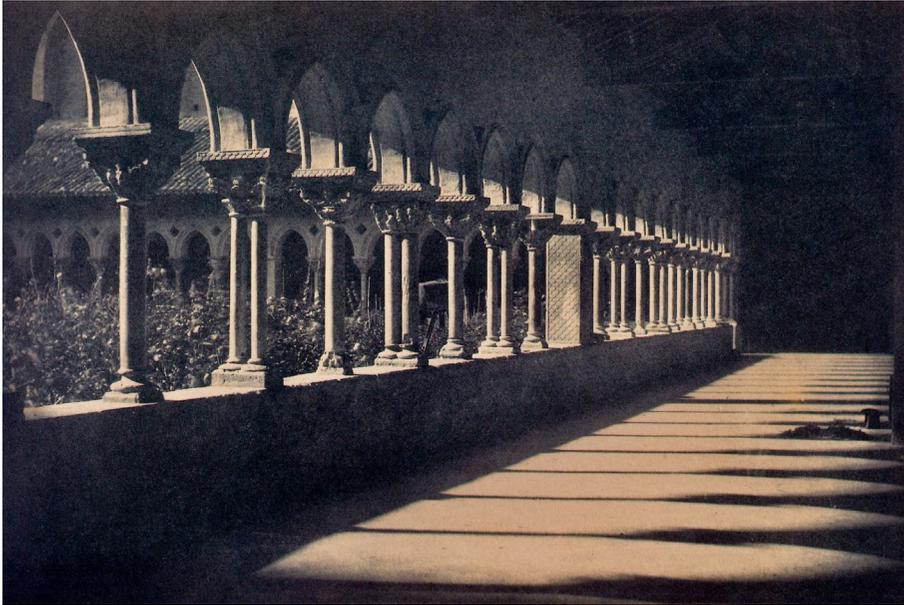


Abb. 251 Gustave Le Gray und Auguste Mestral, *Abbaye Saint-Pierre à Moissac. Vue intérieure d'une galerie du cloître.* Kalotypie, Abzug auf Salzpapier, 1851

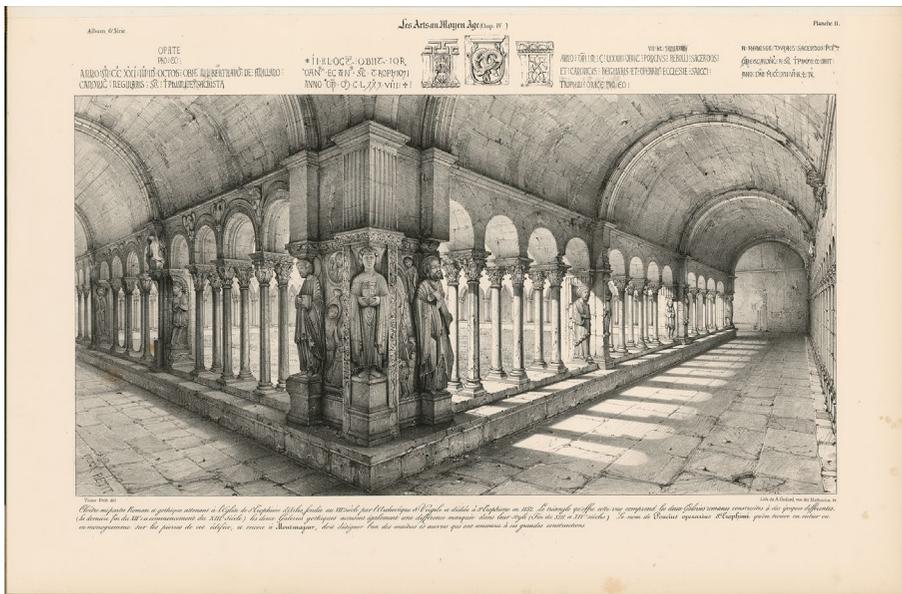


Abb. 252 A. Godard nach Victor Petit, *Cloître [...] attenante à l'Église de S^t Trophime d'Arles*, in: Alexandre Du Sommerard, *Les arts au Moyen Age*, 1838–1846, *Album*, Tl. VI, Taf. II

geprägten Gedächtnislandschaft sowie die subjektiven Eindrücke und die ästhetischen Empfindungen, die ihre standortgebundene Wahrnehmung zu erwecken vermochte.

Gegen 1900 ist diese Entwicklung in eine kritische Phase eingetreten. Sie brachte Widerstände und Gegenreaktionen hervor, die sich auf bildkünstlerische Errungenschaften der Schwellenzeit um 1800 zurückbesonnen haben. Diese Wendung bis zum Ende des langen 19. Jahrhunderts wird der Epilog schlaglichtartig skizzieren, um schließlich einen Ausblick in die Gegenwart zu geben, weil bis heute aus der reziproken Frontstellung, zu der empirische Erfassung und interpretative Evokation, Dokumentation und Imagination in unversöhnlichem Widerstreit auseinandergetreten sind, stets von neuem das Bedürfnis erwächst, dem auf analytisch zergliederndem Weg tiefer denn je durchdrungenen Mittelalter wieder atmosphärische Dichte, evokatorische Eindringlichkeit und unverfälschte Authentizität zu verleihen.

Epilog: Von der Fragmentierung des Mittelalters zu seiner Totalvision um 1900 und danach

Chimären der Objektivität

Eine Tafel in Anatole de Baudots *La Sculpture française au Moyen Age et à la Renaissance* von 1884 lenkt den Blick auf scheinbar vertrautes Terrain (Abb. 253).¹⁰³⁵ Entspricht die Art und Weise ihrer Objektrepräsentation doch ganz den Gepflogenheiten jener zahlreichen Mappenwerke und Folianten, in denen um 1900 im Medium der Heliogravüre oder Autotypie photographische Aufnahmen zu Tableaus arrangiert wurden, die bau- und bildkünstlerische Belegstücke für die je eigene Stilphysiognomie der Jahrhunderte versammeln:¹⁰³⁶ Die Objekte zeigen sich bevorzugt nahsichtig in den Blick genommen, meist bildparallel ausgerichtet, in Schärfe und Ausleuchtung gleichmäßig erfasst sowie zuweilen freigestellt. Stutzig macht indes, was die besagte Tafel auf solche Weise zur Anschauung bringt und ganz selbstverständlich als »Sculpture française – Île-de-France – XIII^e siècle« deklariert. Denn bekanntlich handelt es sich bei den Monstren und Chimären um eben jene Skulpturen, welche die Equipe um den Bildhauer Victor-Joseph Pyanet auf Veranlassung und nach den Entwürfen des Architekten und Restaurators Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc gegen 1850 für die Balustrade der Pariser Kathedraltürme geschaffen hat.¹⁰³⁷

1035 *Animaux. Balustrade des tours – Plate-forme du beffroi, Notre-Dame de Paris*, in: Baudot 1884, Taf. VIII im Abschnitt »XIII^e siècle«, Seitenmaß: 450 × 315 mm. – Wie oben Anm. 212; s. zu diesem Beispiel bereits Carqué 2009, S. 66–68.

1036 Darin stehen sie in einer schon von Séroux d’Agincourt (Abb. 190–191), Nicolas-Xavier Willemin (Abb. 215) oder Arcisse de Caumont (Abb. 262–263) wirkmächtig begründeten Tradition.

1037 Umfassend zu diesen Werken und zur Geschichte ihrer Wirkung Camille 2009; s. außerdem François Macé de Lépinay: »Geoffroy-Dechaume et la restauration de la sculpture de Notre-Dame de Paris (1848–1867)«, in: Frédéric Chappéy/Annick Couffy (Hg.): *De Plâtre et d’Or. Geoffroy-Dechaume, sculpteur romantique de Viollet-le-Duc*, Nesles-la-Vallée 1998, S. 157–171; Laurence de Finance/Carole Lenfant (Hg.): *Dans l’intimité de l’atelier. Geoffroy-Dechaume (1816–1892)*, Arles 2013; Ségolène Le Men: »Le Stryge: le gothique des gargouilles«, in:

EPILOG



Abb. 253 *Animaux. Balustrade des tours – Plate-forme du beffroi, Notre-Dame de Paris,* in: Anatole de Baudot, *La Sculpture française au Moyen Age et à la Renaissance*, 1884, Taf. VIII im Abschnitt »XIII^e siècle«

Eingehend dokumentiert finden sich diese Figuren unter den mehr als 6.000 Aufnahmen, die der Photograph Séraphin-Médéric Mieusement seit 1876 im Auftrag der *Commission des Monuments historiques* und anderer Denkmalpflegebehörden von Bau- und Bildwerken vor allem des Mittelalters angefertigt hat.¹⁰³⁸ 400 dieser um höchste Präzision und Objektivität der Darstellung bemühten Bilder wählte das Kommissionsmitglied Anatole de Baudot für sein Tafelwerk aus, das im visuellen Habitus dem Exaktheitsideal der empirischen Naturwissenschaften nacheiferte.¹⁰³⁹ Viollet-le-Duc hingegen war es um Deutung zu tun, als er drei Jahrzehnte früher mit den Figuren Pyanets den enzyklopädischen Zuschnitt der Bildwelten gotischer Kathedralen¹⁰⁴⁰ zu unterstreichen und deren eben darin begründete Modernität aufzuweisen suchte. Pate stand dabei die 1828 von Victor Hugo im Vorwort zum Versdrama *Cromwell* einflussreich propagierte Verschränkung des Erhabenen mit dem Grotesken: Solch unreduzierte Lebenstotalität kennzeichne, so Hugo, die nachantike, genuin mittelalterliche Ästhetik ebenso wie jene romantische, die in der Gegenwart die klassische abgelöst habe.¹⁰⁴¹

Mithin steht dem Betrachter in Gestalt des Balustradenschmucks von Notre-Dame eine bildgewordene Deutung des Mittelalters durch die Moderne vor

Sylvain Amic/Ségolène Le Men u. a. (Hg.): *Cathédrales, 1789–1914, un mythe moderne*, Paris/Rouen 2014, S. 240–253. – Aus der umfangreichen Literatur zu Viollet-le-Duc seien exemplarisch genannt Abraham 1934; Foucart 1980; *Actes du Colloque International Viollet-le-Duc*, Paris 1982; Sauerländer 1983; Boudon 1983; Steinhauser 1985; Leniaud 1994; Baridon 1996; Solange Michon: »Viollet-le-Duc et le bestiaire médiévale«, in: *Utilis est lapis in structura. Mélanges offerts à Léon Pressouyre*, Paris 2000, S. 283–300; Kevin D. Murphy: *Memory and Modernity. Viollet-le-Duc at Vézelay*, University Park 2000; Niehr 2004; *Viollet-le-Duc et la cathédrale idéale* 2007; Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. *Internationales Kolloquium*, Berlin 2010; 2012; Françoise Bercé: *Viollet-le-Duc*, Paris 2013; Martin Bressani: *Architecture and the Historical Imagination. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, 1814–1879*, Farnham 2014; Georges und Olivier Poisson: *Eugène Viollet-le-Duc 1814–1879*, Paris 2014; Jean-Pierre Piniès (Hg.): *Eugène Viollet-le-Duc, regards croisés*, Carcassonne 2015; Laurence de Finance/Jean-Michel Leniaud (Hg.): *Viollet-le-Duc*, Paris 2014; Lending 2017, S. 70–105 passim; Arnaud Timbert: *Viollet-le-Duc et Pierrefonds. Histoire d'un chantier*, Villeneuve-d'Ascq 2017; Annunziata Maria Oteri (Hg.): *Viollet-le-Duc e l'Ottocento* [= *ArcHistoR Extra* 1 (2017)]; Christian Freigang: »Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc: Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle, Paris 1854–1868«, in: Erben 2019, S. 312–341; Emanuele Romeo (Hg.): *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. Contributi per una rilettura degli scritti e delle opere (1814–2014)*, Rom 2019; Timothy Atanucci: *The Restorative Poetics of a Geological Age. Stifter, Viollet-le-Duc, and the Aesthetic Practices of Geohistoricism*, Berlin/Boston 2020.

1038 Siehe oben Anm. 211.

1039 Zu den Ausprägungen dieser Orientierung s. oben im Kap. »Frontispiz« den Abschnitt »Objektivismus und photographische Erfassung«.

1040 Zu dieser Vorstellung s. Baridon 1996, S. 163–170; Michon 2000, bes. S. 292–297 zu den Monstren von Notre-Dame.

1041 Hugo 1828, S. XI f. – Siehe auch oben Anm. 390.

Augen, die beide Epochen im Sinne einer wesensmäßigen Entsprechung zueinander in Beziehung setzt. Diesem Verfahren der Zeitenspiegelung verdankt seit der Schwellenzeit um 1800 insbesondere die gotische Kathedrale ihre immer wieder aktualisierte Schlüsselrolle einer der Vergangenheit entlehnten Reflexionsfigur der Gegenwart.¹⁰⁴² Und an Notre-Dame darf namentlich der sogenannte *Stryge*, den Anatole de Baudot rechts oben als Belegstück Nummer zwei präsentiert, als eine der wirkmächtigsten Bildprägungen des im 19. Jahrhundert unter solchen Vorzeichen erdachten Mittelalters gelten. Charles Meryon hat ihn durch die Beischrift seiner berühmten Radierung von 1853 (Abb. 254) zur Chiffre für den Moloch der modernen Großstadt erklärt.¹⁰⁴³ Im *Vis-à-vis* zur flamboyanten *Tour Saint-Jacques* ließ er sich auf diesem Blatt auch als Zerrbild einer Gegenwart lesen, die im Zuge der von Napoléon III. befohlenen *Transformation de Paris* unter dem Präfekten des Départements Seine, Georges-Eugène Haussmann,¹⁰⁴⁴ im Begriff stand, die

1042 Zum Imaginarium der Kathedrale zwischen Gegenwartsverständnis und Vergangenheitsdeutung s. Abraham 1934; Steinhauser 1985; Le Men 1998; Sauerländer 2000; *Mythes et réalités* 2001; Emery 2001; Prungnaud 2001 und 2008; Glaser 2002 und 2018; Niehr 2004; *Viollet-le-Duc et la cathédrale idéale* 2007; Oexle 2007; Michaud-Fréjaville 2008; Robert Suckale: »Die Kathedrale«, in: Johannes Fried/Olaf B. Rader (Hg.): *Die Welt des Mittelalters. Erinnerungsorte eines Jahrtausends*, München 2011, S. 100–112; Roque 2012; Alain Corbellari: »La Cathédrale comme lieu de mémoire. L’imaginaire cathédralesque dans l’entre-deux-guerres«, in: Caroline Cazanave (Hg.): *La mémoire à l’œuvre. Fixations et mouvances médiévales*, Besançon 2013, S. 87–96; Amic/Le Men 2014; s. auch oben Anm. 59–60 und 63.

1043 Charles Meryon: *Insatiable vampire l’éternelle Luxure | Sur la Grande Cité convoite sa pature*, 1853, Radierung, 4. Zustand, Plattenmaß: 168 × 133 mm. – Adele M. Holcomb: »Le Stryge de Notre-Dame: Some Aspects of Meryon’s Symbolism«, in: *Art Journal* 31 (1971/1972), S. 151–157; *Charles Meryon. Paris um 1850. Zeichnungen, Radierungen, Photographien*, Frankfurt a. M. 1975, Kat.-Nr. Z 2–3 und R 7 (Margret Stuffmann); Le Men 1998, S. 122 ff.; Camille 2009, bes. S. 201–222; Ségolène Le Men: »De Notre-Dame de Paris au Stryge: l’invention d’une image«, in: *Livraisons de l’histoire de l’architecture* 20 (2010), S. 49–74; Gregor Wedekind: »Meryons Stryge als Emblem der Stadt Paris«, in: Steffen Haug/ders. (Hg.): *Die Stadt und ihre Bildmedien. Das Paris des 19. Jahrhunderts*, Paderborn 2018, S. 15–51.

1044 Jean des Cars: *Haussmann. La gloire du Second Empire*, Paris 1980; ders./Pierre Pinon (Hg.): *Paris – Haussmann*, Paris 1991; Irene A. Earls: *Napoléon III. L’Architecte et l’Urbaniste de Paris. Le Conservateur du Patrimoine*, Levallois 1991; David P. Jordan: *Transforming Paris. The Life and Labors of Baron Haussmann*, New York 1995; Karen Bowie (Hg.): *La modernité avant Haussmann. Formes de l’espace urbain à Paris, 1801–1853*, Paris 2001; Eric Fournier: *Paris en ruines. Du Paris haussmannien au Paris communard*, Paris 2008; Ruth Fiori: *L’invention du vieux Paris. Naissance d’une conscience patrimoniale dans la capitale*, Wavre 2012; Françoise Choay/Vincent Sainte Marie Gauthier: *Haussmann conservateur de Paris*, Arles 2013; Pierre Pinon: *Le mythe Haussmann*, Paris 2018; Esther da Costa Meyer: *Dividing Paris. Urban Renewal and Social Inequality, 1852–1870*, Princeton 2022; speziell zur vielförmigen bildlichen und literarischen Reflexion des »éventrement du vieux Paris« s. Margret Kampmeyer-Käding: *Paris unter dem Zweiten Kaiserreich. Das Bild der Stadt in Presse, Guidentliteratur und populärer Graphik*, Marburg 1990; Rosemarie Gerken: »Transformation« und



Abb. 254 Charles Meryon, *Insatiable vampire l'éternelle Luxure | Sur la Grande Cité convoite sa pature*. Radierung, 1853 [4. Zustand]

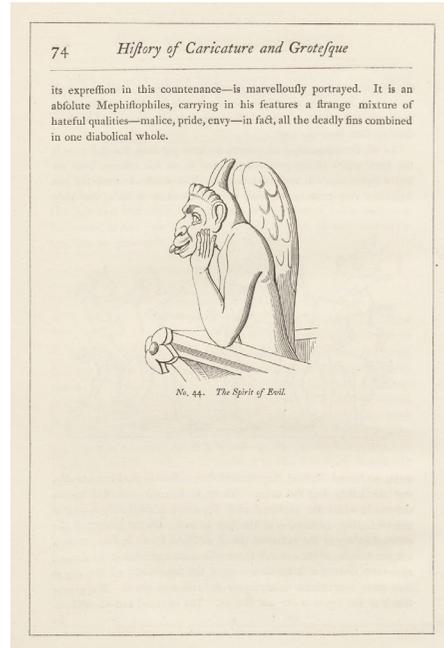


Abb. 255 Frederick William Fairholt, *The Spirit of Evil*, in: Thomas Wright, *A History of Caricature & Grottesque In Literature and Art*, 1865, S. 74

monumentalen Spuren des Mittelalters aus dem Stadtbild zu tilgen.¹⁰⁴⁵ Durch solche Bedeutungszuweisungen verkörperten die Balustradenfiguren das historische Imaginarium der Moderne bald auf eine so vollkommene Weise, dass sie nicht mehr anders denn als mittelalterliche Originale wahrgenommen werden konnten. Viollet-le-Duc selbst ließ den Leser und Betrachter seines *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* unter dem Stichwort »Balustrade« (1856) im

»Embellissement« von Paris in der Karikatur. Zur Umwandlung der französischen Hauptstadt im Zweiten Kaiserreich durch den Baron Haussmann, Hildesheim u. a. 1997; Matthias Hausmann: *Die Ausbildung der Anti-Utopie im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Von Charles Nodier über Emile Souvestre und Jules Verne zu Albert Robida (1833–1882)*, Heidelberg 2009, S. 378–400; Haug/Wedekind 2018.

1045 Zur kontroversen Auseinandersetzung um den Erhalt der *Tour Saint-Jacques* s. Lauren M. O'Connell: »Afterlives of the Tour Saint-Jacques. Plotting the Perceptual History of an Urban Fragment«, in: *The Journal of the Society of Architectural Historians* 60 (2001), S. 450–473; David Gaussen: *La Tour Saint-Jacques. Biographie d'un monument parisien*, Marseille 2014.

Unklaren darüber, welcher Zeit das dort im Holzstich vorgeführte Mischwesen angehört.¹⁰⁴⁶ Und in Thomas Wrights *History of Caricature & Grotesque* (1865) ist der *Stryge* bereits zum mittelalterlichen Mephistopheles schlechthin, zum »Spirit of Evil« geworden (Abb. 255).¹⁰⁴⁷

In seinem Bestreben, bei der Objektpräsentation jedwede interpretative Überformung strikt zu vermeiden, hat Anatole de Baudot nichtsahnend ausgerechnet das Resultat eines besonders nachdrücklichen Deutungsaktes publiziert – und damit unfreiwillig das Credo objektiver Erfassung als Chimäre entlarvt. Willentliche Kritik am Führungsanspruch des Objektivismus wie am Umsichgreifen einer szientistischen Disziplinierung vor allem der mediävistischen Bildwelten wurde freilich anderswo und auf andere Weise laut – überall dort nämlich, wo nun besondere Energie darauf verwandt wurde, die zerstörten Objektzusammenhänge wiederherzustellen und die Fragmentierung der Wahrnehmung wie die analytische Zergliederung der Monumente durch die Evokation des verlorenen Geschichtsganzen zu überwinden.¹⁰⁴⁸

Bevor sich im fortgeschrittenen 19. Jahrhundert vielerorts Ernüchterung angesichts karger Bildwelten einstellte und derartige Gegenströmungen auf den Plan rief, standen sich die Modi der Evokation und der Dokumentation zunächst im stabilen Gleichgewicht einer epistemischen Kontrastkoppelung gegenüber, wie sie beispielhaft die *Cathédrales françaises* des Architekten und Zeichners Nicolas Chapuy zu erkennen geben (Abb. 51 und 52).¹⁰⁴⁹ Schon Julien-David Le Roy hatte 1758 in den *Ruines des plus beaux Monuments de la Grece* dieselben Bauten zunächst »du côté de l'Histoire« und sodann »du côté de l'Architecture« in den Blick genommen, weshalb sie einerseits in pittoresken Veduten und andererseits in exakten Schnitten, Rissen und Detailansichten mitgeteilt wurden.¹⁰⁵⁰ Auch Chapuy konnte 1823–1831 noch beide Modi in einem Werk vereinen und damit ein breites Zielpublikum ansprechen.¹⁰⁵¹ Erst im Zuge einer fortschreitenden Spezialisierung

1046 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc: s. v. »Balustrade«, in: Viollet-le-Duc 1854–1868, Bd. 2 [um 1856], S. 67–98, hier fig. 7, S. 73, Seitenmaß: 240 × 150 mm.

1047 Thomas Wright: *A History of Caricature & Grotesque In Literature and Art*, London: Virtue Brothers & Co., 1865, URL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:wim2-g-1429385>, S. 73 f., Seitenmaß: 210 × 145 mm.

1048 Siehe unten den Abschnitt »Stets aufs Neue: *Le Vieux Paris*«.

1049 Chapuy 1823–1831. – Wie oben Anm. 53.

1050 Le Roy 1758. – Wie oben Anm. 992.

1051 Zur Rolle dieser einander ergänzenden Modi in der zeitgenössischen Architekturausbildung s. Alice Thomine: »Perspective savante ou perspective pittoresque? L'enseignement de la perspective aux élèves architectes de l'École des beaux-arts au XIX^e siècle«, in: *Perspective, projections, projet. Technologies de la représentation architecturale*, Paris 2005, S. 129–138; am instruktiven Fallbeispiel Noell 2006.

historischer Interessen und der beginnenden disziplinären Ausdifferenzierung der Mittelalterforschung haben sich die Gewichte weithin zugunsten der empirischen Erfassung verschoben, hat der segmentierende Zugriff allmählich die Oberhand gewonnen und die Momente historischer Imagination aus den objektbezogenen Bildwelten verdrängt.

Getragen wurde die anfängliche Kontrastkoppelung noch von der nachrevolutionären Dynamik, mit der sich namentlich unter der Julimonarchie bürgerlich-liberale Zukunftserwartungen und ein ungetrübter technologisch-rationaler Fortschritts-optimismus der mittelalterlichen Vergangenheit als dem »berceau des sociétés et des mœurs modernes« (François Guizot) bemächtigt hatten.¹⁰⁵² Zum Inbegriff dieser Modernität des Mittelalters aber war mit Victor Hugos Schlüsselroman *Notre-Dame de Paris* (1831/1832) und dem von Viollet-le-Duc propagierten Verständnis gotischer Architektur die Kathedrale aufgestiegen,¹⁰⁵³ weil sie als Sediment nationaler Geschichte Rationalität und Logik, Laiengeist und Bürgersinn gleichermaßen zu verkörpern schien. Gerade die Betonung ihrer bautechnischen und konstruktiven Modernität barg jedoch bereits den Keim zur Zersetzung eben jener unreduzierten Lebenstotalität, die Viollet-le-Duc mit den Chimären von Notre-Dame zum Ausdruck bringen wollte.

Kathedralen und Lokomotiven

Pour tout le monde, la locomotive, par exemple, a sa physionomie qui en fait une création à part. Rien n'indique mieux que ces lourdes machines roulantes la force domptée; ces mouvements sont doux ou terrible, elle s'avance avec une farouche indépendance ou semble frémir d'impatience sous la main de ce petit homme qui la lance ou l'arrête à son gré. La locomotive est presque un être, et sa forme extérieure n'est que l'expression de sa puissance. Un locomotive donc a du style. C'est un horrible chariot, vont dire quelques-uns. Pourquoi horrible? Ne porte-t-elle pas la physionomie vraie de sa brutale énergie? N'est-elle pas pour tous une chose complète, organisée, possédant un caractère particulier, comme une pièce d'artillerie, comme un fusil possèdent le leur? Il n'y a de style que celui qui est propre à l'objet.¹⁰⁵⁴

1052 Wie oben Anm. 404.

1053 Siehe oben Anm. 62 zu Hugo und 63 zu Viollet-le-Duc, außerdem Anm. 1042.

1054 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc: *Entretiens sur l'architecture*, 2 Bde. und Atlas, Paris: A. Morel et C^{ie}, 1863–1872, hier Bd. 1, S. 186.

1863 in den *Entretiens sur l'architecture* zur näheren Erläuterung der Stilauffassung beigebracht, lässt Viollet-le-Ducs Beispiel der Dampflokomotive erahnen, welcher bildlichen Zurichtungen es bedurfte, um die als wesensmäßige Entsprechung grundlegender Gestaltprinzipien verstandene Stilverwandtschaft zwischen der Baukunst der Mittelalters und der Ingenieurskunst der Gegenwart, zwischen Kathedralen und Lokomotiven sinnfällig werden zu lassen. In beiden Fällen – so die Überzeugung Viollet-le-Ducs – handelt es sich um rationalistisch geprägte Hervorbringungen demokratisch verfasster Gesellschaften, die in ihren Schöpfungen denselben vernunftgemäßen Stil der Material- und Funktionsgerechtigkeit an den Tag legen. Ein kommunaler Wehrbau aber, der seiner abschreckenden Zweckbestimmung durch die Präsentation erhängter Delinquenten Nachdruck verleiht und zugleich in selbstreflexiver Brechung mit den medialen Bedingungen seiner Sichtbarkeit auf der Buchseite spielt (Abb. 238),¹⁰⁵⁵ war kaum dazu angetan, dem martialischen Auftritt der Dampflokomotive Paroli zu bieten. Erst eine Darstellung in Schnitten und Schemata, wie sie Viollet-le-Duc für die Holzstiche seines enzyklopädisch angelegten *Dictionnaire raisonné de l'architecture* entworfen hat (Abb. 256),¹⁰⁵⁶ war geeignet, den architektonisch-mechanischen Organismus eines Stadttors mit Zugbrücken und Fallgittern im Funktionszusammenhang zur Anschauung zu bringen.

Probates Mittel der Freilegung von Tiefenschichten, die sich der Erschließung durch den Augenschein entziehen, war die Autopsie, die im *Dictionnaire raisonné de l'architecture* als fundamentales Repräsentationsverfahren zur Anwendung kam. So wurde etwa die geometrisch-konstruktive Grundstruktur eines Fenstermaßwerks Schritt um Schritt herauspräpariert (Abb. 257)¹⁰⁵⁷ und damit demselben Verfahren der Sichtbarmachung unterzogen wie auf einer Tafel der *Encyclopédie* die menschliche Gesichtarterie (Abb. 258),¹⁰⁵⁸ die im Bild durch das Abtragen der Epidermis und weiterer Gewebeschichten zum Vorschein kommt. Der Einfluss, den die vergleichende Anatomie eines Georges Cuvier auf das taxonomische Denken Viollet-le-Ducs wie auf seine Vorstellung vom organischen Charakter der Bauwerke ausgeübt hat, wurde wiederholt dargelegt –¹⁰⁵⁹ an Beispielen wie

1055 Wie oben Anm. 1004.

1056 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc: *Porte de Laon à Coucy-le-Château*, in: Viollet-le-Duc 1854–1868, Bd. 7, S. 330–331, Fig. 13 und 14 zu s. v. »Porte« (S. 314–468), Maß der Doppelseite: 240 × 300 mm.

1057 Ders.: *Fensterrose der Westfassade von Saint-Nicaise in Reims*, in: ebd., Bd. 8, S. 60, Fig. 10 zu s. v. »Rose« (S. 38–68), Seitenmaß: 240 × 150 mm.

1058 Prevost: *Anatomie. Suite des arteres de la face*, in: Diderot/d'Alembert 1762–1772, Bd. 1 (1762), »Suite de la Pl. XI et XII«, Seitenmaß: 450 × 290 mm.

1059 Vor allem von Niehr 2004, S. 180 ff.; Baridon 1996, S. 30–41; ders.: »Anatomie comparée et pensée évolutionniste dans la théorie et la pratique architecturales de Viollet-le-Duc«, in:

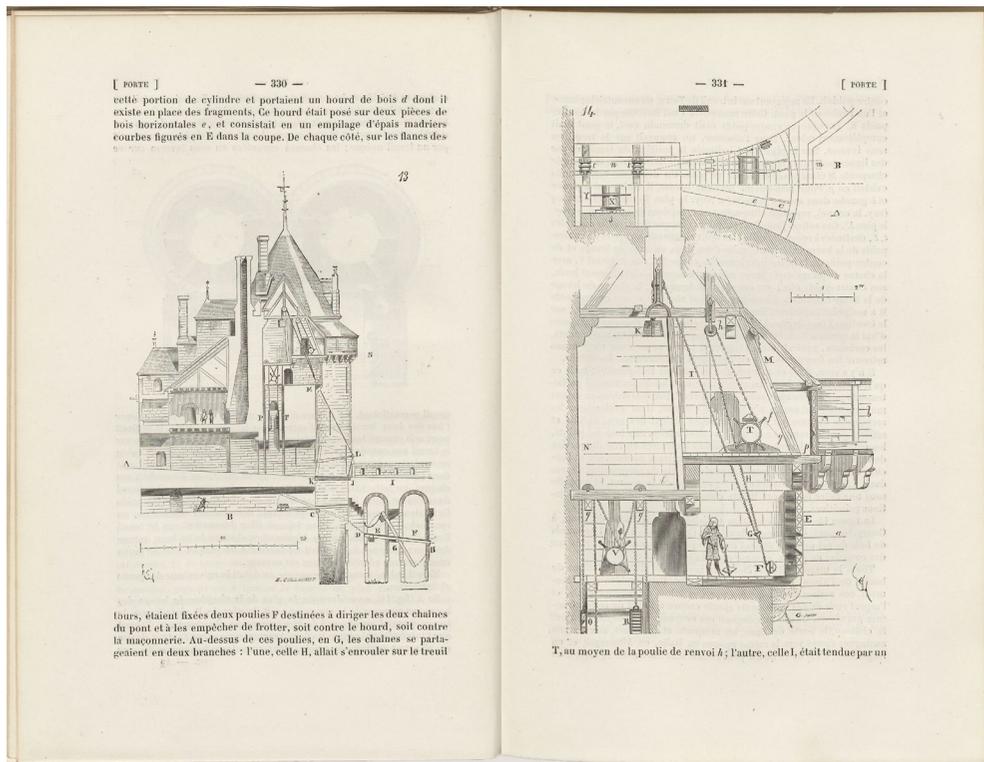


Abb. 256 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Porte de Laon à Coucy-le-Château*, in: ders., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, 1854–1868, Bd. 7, S. 330–331

diesem ist außerdem der komplementäre Einfluss medizinischer Illustrationen¹⁰⁶⁰ abzulesen.

Gleichwohl darf nicht außer Betracht bleiben, dass auch und vor allem die professionelle Prägung Viollet-le-Ducs ihren Teil zum analytisch-deskriptiven Modus des *Dictionnaire* und anderer Publikationen beigetragen hat. Als Architekt

L'architecture, les sciences et la culture de l'histoire au XIX^e siècle, Saint-Étienne 2001, S. 73–81; im weiteren Horizont auch Jean Nayrolles: »Sciences naturelles et archéologie médiévale au XIX^e siècle«, in: ebd., S. 25–49; Bressani 2014, S. 223–266 passim.

1060 Exemplarisch zu diesen Ludwig Choulant: *Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung nach ihrer Beziehung auf anatomische Wissenschaft und bildende Kunst*, Leipzig 1852; Buschhaus 2005; Folker Fichtel: *Die anatomische Illustration in der frühen Neuzeit*, Frankfurt a. M. 2006; Benjamin Rifkin/Michael J. Ackerman u. a.: *Human Anatomy. Depicting the Body from Renaissance to Today*, London 2011; Victor I. Stoichita/Maria Portmann u. a. (Hg.): *Le corps transparent*, Rom 2013; zum Kontext epistemischer Praktiken auch Burri 2008; Elizabeth Stephens: *Anatomy as Spectacle. Public Exhibitions of the Body from 1700 to the Present*, Liverpool 2011.

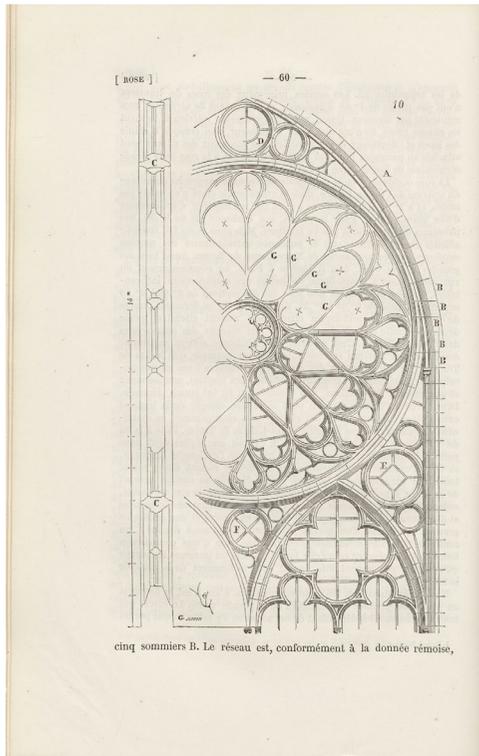


Abb. 257 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Westrose der Abteikirche Saint-Nicaise in Reims*, in: ders., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, 1854–1868, Bd. 8, S. 60

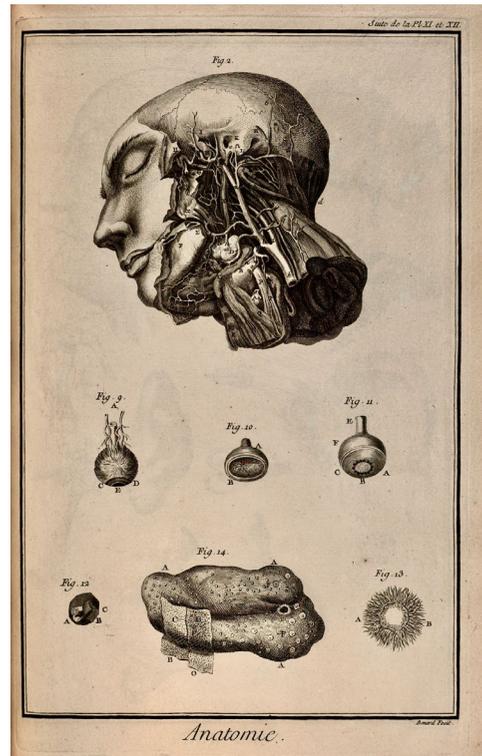


Abb. 258 Prevost, *Anatomie. Suite des artères de la face*, in: Denis Diderot/Jean Le Rond d'Alembert (Hg.), *Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques*, 1762–1772, Bd. 1

und Restaurator war er mit den weitläufigen Bildwelten der Lehrbücher zur Baukonstruktion und zum Bauhandwerk,¹⁰⁶¹ den technischen Zeichnungen der Ingenieurwissenschaften und den Visualisierungen der darstellenden Geometrie

¹⁰⁶¹ Vgl. zu diesen Barbara Shapiro Comte: »The Evolution, Standardization and Diffusion of Architects' Construction Drawing Models through Printed Sources, 1750s–1870s«, in: Jean-Philippe Garric/Valérie Nègre u. a. (Hg.): *La construction savante. Les avatars de la littérature technique*, Paris 2008, S. 179–192; Valérie Nègre: »Plans, coupes et élévations de diverses productions de l'art de la charpente (1803–1805) de Jean Charles Krafft: recueil technique ou recueil d'architecture?«, in: ebd., S. 193–204; Jörn Garleff: »Die *Ecole polytechnique* und die *Ecole des beaux-arts* in Paris«, in: Ralph Johannes (Hg.): *Entwerfen. Architekturausbildung in Europa von Vitruv bis Mitte des 20. Jahrhunderts*, Hamburg 2009, S. 392–433; Uta Hassler/Christoph Rauhut: »Die Konstruktionszeichnung des 19. Jahrhunderts als Bild, Ideal und Anleitung«, in: dies./Santiago Huerta (Hg.): *Bautechnik des Historismus. Von den Theorien über gotische Konstruktionen bis zu den Baustellen des 19. Jahrhunderts*, München/Zürich 2012, S. 292–333.

vertraut. Von Amédée Fréziere *La Théorie et la Pratique de la Coupe des Pierres et des Bois* (1737–1739) bis zu Jean Rondelets *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir* (1830–1832) wurde ein Fachwissen anwendungsbezogen ins didaktische Bild gesetzt (Abb. 259),¹⁰⁶² das Viollet-le-Duc analytisch gewendet und dem Verständnis historischer Architektur dienstbar gemacht hat (Abb. 260).¹⁰⁶³ Für die Monumente aber hatten die systematischen und ikonischen Zurichtungen des *Dictionnaire* den weitgehenden Verlust ihrer dinglichen Einheit zur Folge. Durch den Aufbau des Werkes wurden sie den Zersplitterungen der enzyklopädischen Systematik unterworfen – was für ein komplexes Bauwerk wie die Reimser Kathedrale bedeuten konnte, dass es unter annähernd 70 verschiedenen Lemmata zur Sprache kam. Außerdem waren sie einem mikroskopisch genau dokumentierenden Blick ausgesetzt, der ihre bildliche Demontage in kleinste konstruktive oder formale Sinn-einheiten betrieb.

Nicht weniger einschneidende Wirkung zeitigte mit der morphologischen Betrachtungsweise das zweite große Paradigma von Architekturgeschichte und Bau-forschung neben dem rationalistischen. Für dieses nach naturwissenschaftlichem Beispiel und Vorbild entwickelte Konzept einer positivistischen Merkmalwissen-schaft, die Bautypen und architektonische Einzelformen unter chronologischen wie unter regionalen Gesichtspunkten klassifiziert, steht richtungsweisend Arcisse de Caumont,¹⁰⁶⁴ der für seine *Cours d'Antiquités monumentales* (1830–1843) – ähnlich wie Séroux d'Agincourt (Abb. 190 und 191) – typologische und entwicklungsge-schichtliche Schautafeln zusammengestellt hat. Um den Zusammenhang inner-halb der einzelnen Merkmalklassen sinnfällig werden zu lassen, zeigen sie nicht vollständige Organismen im angestammten Habitat, sondern isolierte Präparate abnehmender Komplexität. Das Typenspektrum des Burgenbaus wird anhand von Beispielen entfaltet, die ihre Herkunft aus der Architekturvedute (Abb. 261)¹⁰⁶⁵ kaum verleugnen können, weil sie gleichsam noch Partien ihrer ursprünglichen ikonischen Epidermis an sich tragen: Fragmente der landschaftlichen Einbettung

1062 *Noulets formés par une ferme couchée sur le grand comble*, in: Jean Rondelet: *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*, 7 Bde., Paris: Jean Rondelet, 1827–1832, Taf. LXXVI, Seitenmaß: 300 × 425 mm. – Siehe schon Amédée Frézier: *La Théorie et la Pratique de la Coupe des Pierres et des Bois, pour la Construction des Voutes Et autres Parties des Bâtimens Civils & Militaires, ou Traité de Stereotomie a l'Usage de l'Architecture*, 3 Bde., Strasbourg: Jean Daniel Doulsseker le Fils, Paris: L. H. Guerin, C. A. Jombert, 1737–1739.

1063 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc: *Dachstuhl der Kirche von Hargnies*, in: Viollet-le-Duc 1854–1868, Bd. 3, S. 46, Fig. 34^{bis} zu s. v. »Charpente« (S. 1–58), Seitenmaß: 240 × 150 mm.

1064 Caumont 1830–1843. – Zu Werk und Methodik s. die oben in Anm. 210 aufgeführte Literatur.

1065 Godefroy Engelmann nach Louis Atthalin: *Vue Générale des Ruines du Chateau de Gisors*, in: Nodier/Taylor 1820–1878, *Normandie* 1–2 (1820–1825), Taf. 196, Seitenmaß: 540 × 350 mm.

EPILOG

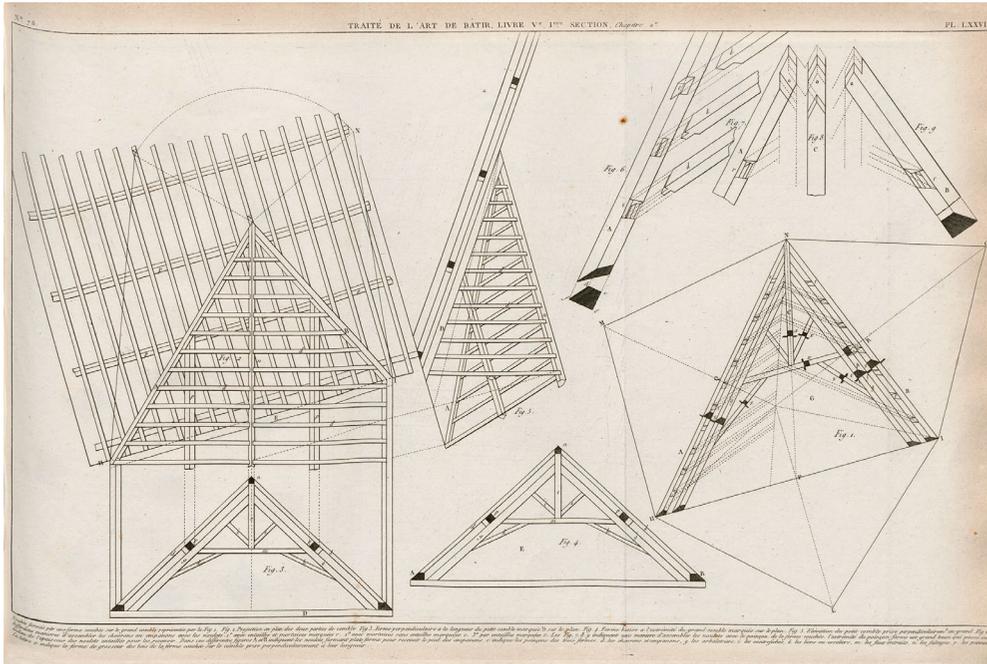


Abb. 259 *Noulets formés par une ferme couchée sur le grand comble, in: Jean Rondelet, *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*, 1830–1832, Taf. LXXVI*

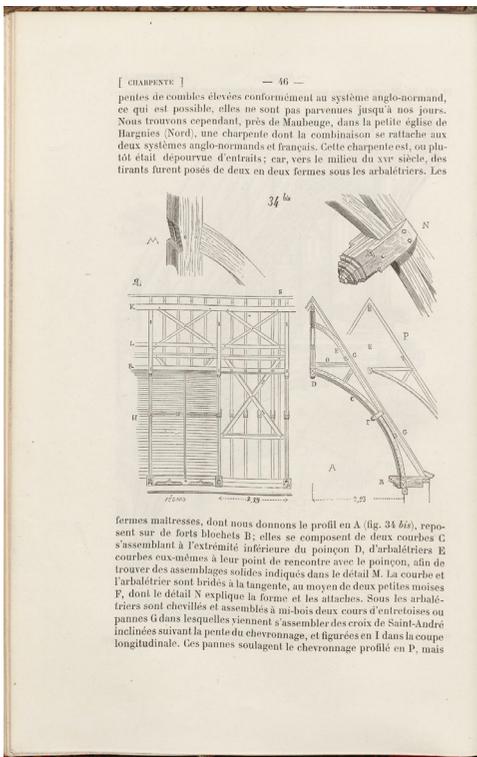


Abb. 260 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dachstuhl der Kirche von Hargnies*, in: ders., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, 1854–1868, Bd. 3, S. 46



Abb. 261 Godefroy Engelmann nach Louis Atthalin, *Vue Générale des Ruines du Château de Gisors*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie*, Bd. 1–2, 1820–1825, Taf. 196

wie der figürlichen Belebung (Abb. 262).¹⁰⁶⁶ Je tiefer freilich der Blick ins symptomatische Detail vordringt (Abb. 263),¹⁰⁶⁷ desto weniger Herkunftsspuren weisen die am Objekt genommenen Proben auf. Im Fall der entwicklungsgeschichtlich aufeinanderfolgenden Portale ist es einzig die Grasnarbe auf schmalem Bodenstreifen, die formelhaft einen Ortsbezug andeutet. Wie die analytische Zergliederung in der Nachfolge Viollet-le-Ducs, so prägte auch diese Visualisierungsstrategie der selektiven Probenentnahme noch um 1900 unangefochten die Publikationen vor allem staatlicher Institutionen – etwa die von Anatole de Baudot und Alfred

¹⁰⁶⁶ Leroux: *Motte und Donjon*, in: Caumont 1830–1843, Taf. LXXIII, Seitenmaß: 250 × 320 mm.

¹⁰⁶⁷ Leroux: *Portes rangées chronologiquement*, in: ebd., Taf. LIV.

EPILOG

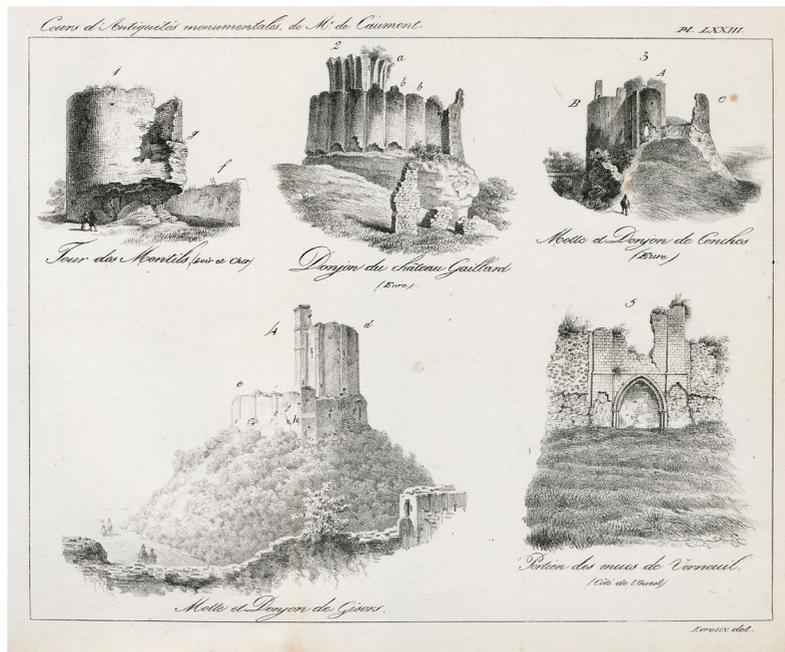


Abb. 262 Leroux, *Mottes et Donjons*, in: Arcisse de Caumont, *Cours d'Antiquités monumentales*, 1830–1843, Taf. LXXIII

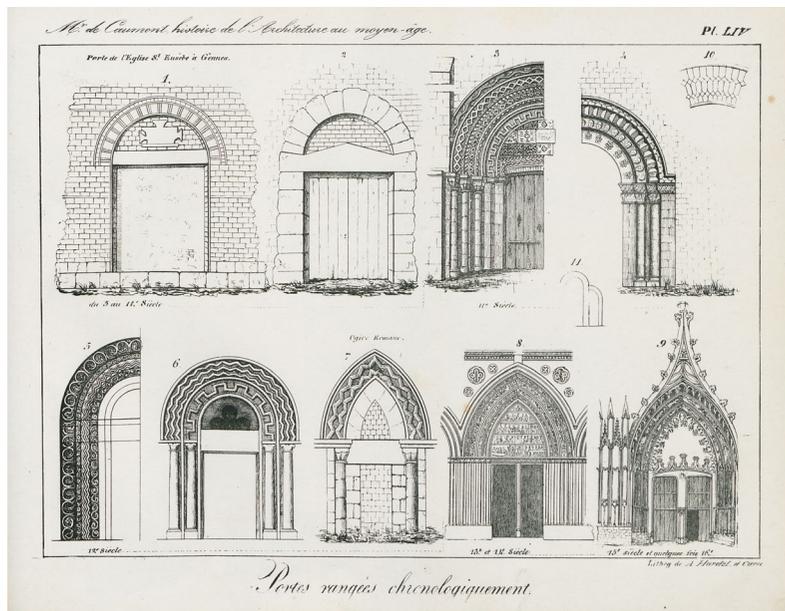


Abb. 263 Leroux, *Portes rangées chronologiquement*, in: Arcisse de Caumont, *Cours d'Antiquités monumentales*, 1830–1843, Taf. LIV

Perrault-Dabot in fünf Tafelbänden edierten *Archives de la Commission des Monuments Historiques* –¹⁰⁶⁸ und trug dadurch ebenfalls maßgeblich zur ikonischen Fragmentierung des Mittelalters bei.

Moderne Warenwelt und mittelalterliches Kunstgewerbe

Einen eng verwandten Habitus exakter empirischer Erfassung und nahsichtiger Dokumentation weisen die Handbücher, Überblickswerke und Enzyklopädien realienkundlichen Zuschnitts auf. Teils entfalten sie Panoramen mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Sachkultur, die sich im universalen Zugriff auf Lebens- und Gebrauchszusammenhänge noch der altbewährten Systematik der *mores et instituta* verpflichtet zeigen, teils orientieren sie sich bereits ausschließlich an objektspezifischen Kriterien wie der Gattungszugehörigkeit, der Herstellungstechnik oder dem Material. Den zu Beginn des 19. Jahrhunderts Maßstäbe setzenden *Monuments français inédits* von Nicolas-Xavier Willemin¹⁰⁶⁹ ist Nicolas Chapuy mit *Le Moyen Age pittoresque* (1837–1840) und *Le Moyen Age monumental* (1840–1843) gefolgt, die in unterschiedlicher Breite eine chronologische Registratur des Kunstgewerbes respektive der Baukunst bieten.¹⁰⁷⁰ Ein Pionierwerk ebenso umfassender wie objektzentrierter Zivilisationsgeschichtsschreibung haben Paul Lacroix und Ferdinand Seré 1848–1851 mit *Le Moyen Age et la Renaissance* vorgelegt (Abb. 110).¹⁰⁷¹

Der steile Aufstieg einschlägiger Handbücher und Tafelwerke setzte freilich erst nach der Mitte des Jahrhunderts ein, als in rascher, bis um 1900 nicht mehr abbreißender Folge meist vielbändige Erschließungsarbeiten zu den »arts somptuaires« und »arts industriels«, zum »mobilier«, zu »armes et armures« und »joyaux« oder zum »costume« auf den Markt kamen.¹⁰⁷² Treibende Kraft dieser Konjunktur war nun

1068 Anatole de Baudot/Alfred Perrault-Dabot (Hg.): *Archives de la Commission des Monuments Historiques. Publiées sous le patronage de l'Administration des Beaux-Arts*, 5 Bde., Paris: Henri Laurens, Charles Schmid, 1898–1903.

1069 Siehe oben in Kap. 5 den Abschnitt »Zeit: Sérour d'Agincourt, Lenoir und Willemin«.

1070 Nicolas Chapuy/Philippe Moret: *Le Moyen Age pittoresque. Monumens et fragmens d'architecture, meubles, armures et objets de curiosité du X^e au XVII^e siècle*, 5 Bde., Paris: Veith et Hauser, 1837–1840; ders./Daniel Ramée: *Le Moyen-Age Monumental et Archéologique. Vues & détails des monumens les plus remarquables de l'Europe depuis le VI^e jusqu'au XVIII^e siècle*, 2 Bde., Paris: A. Hauser, 1840–1842.

1071 Lacroix/Séré 1848–1851. – Wie oben Anm. 128 und 550; s. dort auch den historiographiegeschichtlichen Kontext.

1072 Vgl. in Auswahl Charles Louandre: *Les Arts somptuaires. Histoire du Costume et de l'ameublement et des arts et industries qui s'y rattachent*, 4 Bde., Paris: Hangard-Maugé, 1857–1858;

nicht mehr, wie noch im zweiten Jahrhundertviertel, die weithin erstarkende Zivilisationsgeschichtsschreibung, sondern die Institution der Weltausstellung.¹⁰⁷³ Seit der *Great Exhibition* anno 1851 in London fanden sich die Nationen im globalen Wettbewerb zu dieser monumentalen Leistungsschau des technologisch-industriellen und zivilisatorischen Fortschritts zusammen, in deren Kontext auch Sektionen alter Kunst eingerichtet wurden. Sie dienten zuvörderst der nationalen Selbstdarstellung, indem sie Anciennitätsbelege beibrachten und Traditionsbezüge herstellten. Darüber hinaus waren sie als historischer Orientierungsrahmen gedacht und sollten der

Viollet-le-Duc 1858–1875; Labarte 1864–1866; Léon-Auguste Asselineau: *Armes et armures du moyen âge et de la Renaissance*, Paris: A. Lévy, 1864; Henry Barbet de Jouy: *Les gemmes et joyaux de la couronne*, Paris: Chalcographie des musées impériaux, 1865; Jules Quicherat: *Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris: Hachette et C^{ie}, 1875; Germain Demay: *Le Costume au Moyen Âge d'après les sceaux*, Paris: D. Dumoulin et C^{ie}, 1880; Émile Molinier: *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du V^e à la fin du XVIII^e siècle*, 6 Bde., Paris: E. Levy, Londres: Ch. Davis, Bruxelles: E. Lyon Claesen, 1896–1911. – Zum steilen Aufstieg dieser Forschungsbranche im Überblick s. Jean Verrier: »Les études sur les arts appliqués à l'industrie, du V^e au XVIII^e siècle, en France, de 1834 à 1934«, in: *Centenaire du Service des Monuments historiques* 1935, Bd. 2, S. 285–309; exemplarisch zu einzelnen Werken s. Sauerländer 1983; Sylvie Aubenas/Marc H. Smith: »La naissance de l'illustration photographique dans le livre d'art. Jules Labarte et l'*Histoire des arts industriels* (1847–1875)«, in: *Bibliothèque de l'École des chartes* 158 (2000), S. 169–196; Solange Michon: »Viollet-le-Duc encyclopédiste du Moyen Âge, ses sources textuelles pour le *Dictionnaire du mobilier*«, in: Bernard-Griffiths/Glaudes 2006, S. 105–119; Michele Tomasi: »De la collection à l'histoire: sur la genèse et la structure de l'*Histoire des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance* de Jules Labarte«, in: Recht/Sénéchal 2008, S. 255–266.

- 1073 Der Orientierung auf diesem weitläufigen Forschungsfeld dienen Wolfgang Friebe: *Architektur der Weltausstellungen 1851–1970*, Stuttgart 1983; Paul Greenhalgh: *Ephemeral Vistas. The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851–1939*, Manchester 1988; Brigitte Schroeder-Gudehus/Anne Rasmussen (Hg.): *Les Fastes du progrès. Le guide des Expositions universelles 1851–1992*, Paris 1992; Winfried Kretschmer: *Geschichte der Weltausstellungen*, Frankfurt/Main 1999; Martin Wörner: *Die Welt an einem Ort. Illustrierte Geschichte der Weltausstellungen*, Berlin 2000; Myriam Bacha (Hg.): *Les expositions universelles à Paris de 1855 à 1937*, Paris 2005; John E. Findling/Kimberly D. Pelle (Hg.): *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions*, Jefferson 2008; Anne-Laure Carré/Marie-Sophie Corcy u. a. (Hg.): *Les expositions universelles en France au XIX^e siècle*, Paris 2012; Jutta Zander-Seidel (Hg.): *Wege in die Moderne. Weltausstellungen, Medien und Musik im 19. Jahrhundert*, Nürnberg 2014; Joep Leerssen/Eric Storm (Hg.): *World Fairs and the Global Moulding of National Identities*, Leiden/Boston 2022; speziell zur Präsentation von Objekten angewandter Kunst s. Daniel Alcouffe/Marc Bascou u. a.: *Le arti decorative alle grandi esposizioni universali 1851–1900*, Milano 1988; Charlotte Gere: *European Decorative Arts at the World's Fairs, 1850–1900*, New York 1999; Jason T. Busch/Catherine L. Futter: *Inventing the Modern World. Decorative Arts at the World's Fairs, 1851–1939*, New York 2012; zum nachfolgend betrachteten Aspekt der Geschichtsdarstellung bes. Martin Wörner: *Vergnügung und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851–1900*, Münster 1999, und Plato 2001.

zeitgenössischen Warenproduktion die hohe materiale und handwerkliche Qualität wie die ästhetische Überlegenheit der Vergangenheit als leuchtendes Beispiel und Vorbild vor Augen führen. Gegen die notwendige Zeitgebundenheit moderner Entwicklungen – »le provisoire, l'éphémère, la vie, l'activité civilisatrice, c'est-à-dire l'industrie et l'art modernes« – galt es, die zeitlosen Werte der »art ancien«: »le définitif« ins Bewusstsein zu rufen.¹⁰⁷⁴

Gleichsam als Spitzenahn rückte das mittelalterliche Kunstgewerbe – »les monuments-meubles des premiers âges des sociétés modernes« –¹⁰⁷⁵ zu den Produktwelten der Gegenwart in eine direkte verwandtschaftliche Beziehung, die sich auch in den bildlichen Repräsentationsweisen niederschlug. In den Berichten und Katalogen der Weltausstellungen wie in realienkundlichen Handbüchern (Abb. 212) oder der davon abhängigen historiographischen Literatur (Abb. 56 und 57) wurden die Objekte auf übereinstimmende Weise detailgenau wie freilich auch von ihrer Umgebung separiert wiedergegeben, denn an die Stelle der lebensweltlichen Kontexte waren hier wie dort die systematischen Kategorien materialer und funktionaler Produktklassen getreten. Und hier wie dort galt ein besonderes Augenmerk der an modernen Manufakturprodukten (Abb. 264)¹⁰⁷⁶ wie an der Goldschmiedekunst des Mittelalters (Abb. 265)¹⁰⁷⁷ mit erheblichem chromolithographischem Aufwand dokumentierten koloristischen und stofflichen Beschaffenheit.

Der katalogisierenden Nüchternheit strikt objektbezogener Repräsentationen hatten die Aussteller indes von Beginn an opulente Inszenierungen ihres Warenangebotes entgegengesetzt. Schon 1851 waren die nach den Entwürfen des Architekten und Architekturtheoretikers Augustus Welby Northmore Pugin von verschiedenen Spezialfirmen angefertigten neugotischen Objekte von der Wandbespannung über liturgisches Gerät bis hin zu Blumenkübeln und Madonnen zu einem *Medieval Court* arrangiert worden, der jedoch unschwer noch die sensationelle Eisenarchitektur des *Crystal Palace* zu erkennen gab (Abb. 266).¹⁰⁷⁸ Dagegen

1074 Louis Gonse (Hg.): *L'Art moderne à l'Exposition de 1878*, Paris: A. Quantin, 1879, S. 3; s. auch ders.: *L'Art ancien à l'Exposition de 1878*, Paris: A. Quantin, 1879.

1075 Labarte 1864–1866, Bd. 1, S. IV.

1076 Day & Son nach John Burley Waring: *Celadon Vases, Sèvres Manufactory*, in: John Burley Waring: *Masterpieces of Industrial Art & Sculpture at the International Exhibition, 1862*, 3 Bde., London: Day & Son, 1863, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.1396>, hier Bd. 1, Taf. 12, Seitenmaß: 435 × 310 mm.

1077 A. Godard nach Edmond Du Sommerard: *Trésor de la Basilique S^t Ambroise de Milan*, in: Du Sommerard 1838–1846, *Album*, Tl. X, Taf. XIV, Seitenmaß: 550 × 270 mm.

1078 Dickinson Brothers nach Louis Haghe: *MEDLÆVAL COURT*, in: *Dickinsons' Comprehensive Pictures of The Great Exhibition of 1851, From the Originals Painted for H. R. H. Prince Albert. By Messrs. Nash, Haghe, and Roberts*, London: Dickinson Brothers, 1854, ungezählte Taf., Seitenmaß: 444 × 597 mm; eine ausführliche Beschreibung nach dem Wiederaufbau des



Abb. 264 Day & Son nach John Burley Waring, *Celadon Vases, Sèvres Manufactory*, in: John Burley Waring, *Masterpieces of Industrial Art & Sculpture at the International Exhibition, 1862, 1863*, Taf. 12

hatte man 1867 in Paris unter den Pavillons auf dem Marsfeld eigens einen historisierenden Kirchenbau errichtet, um die Produkte der betreffenden Gewerbesparten

Crystal Palace in Sydenham 1854 geben Matthew Digby Wyatt/John Burley Waring: *The Mediaeval Court in the Crystal Palace*, London: Crystal Palace Library, Bradbury & Evans, 1854. – Alexandra Wedgwood: »The Mediaeval Court«, in: Paul Atterbury/Clive Wainwright (Hg.): *Pugin. A Gothic Passion*, New Haven/London 1994, S. 237–245; Paul Atterbury (Hg.): *A. W. N. Pugin. Master of Gothic Revival*, New Haven/London 1995; Rosemary Hill: *Pugin and the Building of Romantic Britain*, London 2007; zu den Sektionen in der Nachfolge des *Mediaeval Court* von 1851 s. Stephen Wildman: »The International Exhibition of 1862: The Mediaeval Court«, in: Joanna Banham/Jennifer Harris (Hg.): *William Morris and the Middle Ages*, Manchester 1984, S. 124–147; Louise D’Arcens: »The last thing one might expect: The Mediaeval Court at the 1866 Melbourne Intercolonial Exhibition«, in: *La Trobe Journal* 81 (2008), S. 26–39.

Abb. 265 A. Godard nach Edmond Du Sommerard, *Trésor de la Basilique S^t Ambroise de Milan*, in: Alexandre Du Sommerard, *Les arts au Moyen Age*, 1838–1846, *Album*, Tl. X, Taf. XIV



in adäquatem Rahmen und fingiertem Zusammenhang präsentieren zu können (Abb. 267).¹⁰⁷⁹

Von diesem Bemühen um Zusammenschau zeugt bereits die nur mehr bildlich überlieferte Präsentationsform maximaler Verdichtung, die Alexandre Du Sommerard für seine 1832 im *Hôtel de Cluny* eingerichteten Sammlungsräume gewählt hatte: In der flamboyanten Kapelle der ehemaligen Pariser Stadtresidenz der Äbte von Cluny führte sie das in den *Arts au Moyen Age* Vereinzelte (Abb. 265) wieder zu einem

¹⁰⁷⁹ Edward Etherington nach Jules Gaildrau: *Intérieur de la chapelle du Champ de Mars*, in: François Ducuing (Hg.): *L'Exposition Universelle de 1867 illustrée. Publication internationale autorisée par la Commission impériale*, 2 Bde., Paris: E. Dentu, 1867, URL: <https://doi.org/10.11588/digit.2015>, hier Bd. 2, S. 329, Seitenmaß: 375 × 270 mm.

EPILOG



Abb. 266 Dickinson Brothers nach Louis Haghe, *MEDIAEVAL COURT*, in: *Dickinsons' Comprehensive Pictures of The Great Exhibition of 1851*, 1854

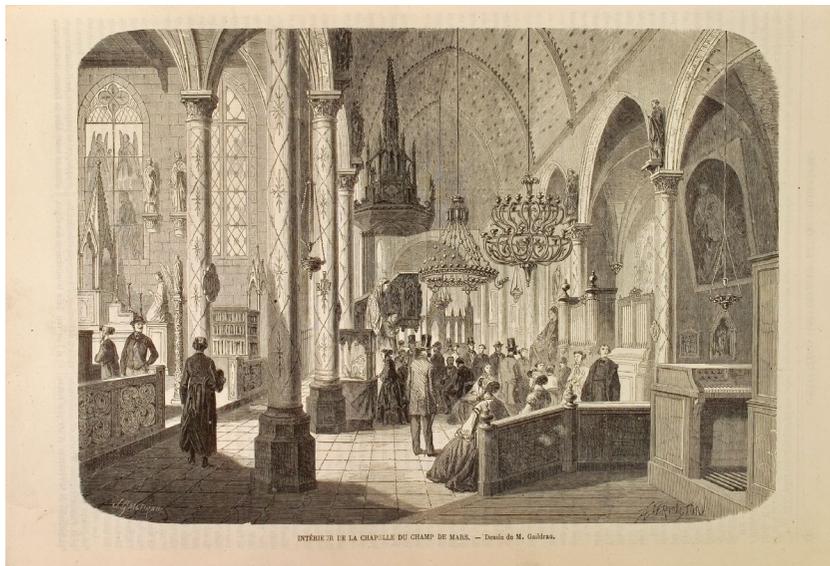


Abb. 267 Edward Etherington nach Jules Gaildrau, *Intérieur de la chapelle du Champ de Mars*, in: François Ducuing (Hg.), *L'Exposition Universelle de 1867 illustrée*, 1867, Bd. 2, S. 329

objektübergreifenden Gesamteindruck zusammen (Abb. 268).¹⁰⁸⁰ Auch Viollet-le-Duc bediente sich dieses synoptischen Verfahrens, um vor allem Überblicksartikel seines *Dictionnaire raisonné du mobilier* mit Einblicken in den imaginierten Kulturzusammenhang der systematisch wie alphabetisch voneinander geschiedenen Objekte auszustatten (Abb. 269).¹⁰⁸¹ Mit der historischen Treue im Gegenständlichen unterstrich Viollet-le-Duc seine mit dem *Dictionnaire* verbundene Mahnung, man möge die »couleur locale« in Kunst, Literatur und Theater erst nach der »étude scrupuleuse du passé« mischen: »Lorsque le peintre entre dans le domaine de l'archéologie, nous lui demandons d'être archéologue [...]«¹⁰⁸²

Schon die am mittelalterlichen höfischen Sujet des Interieurs äußerst befremdlichen Klischees bürgerlicher Privatheit und Heimeligkeit geben zu erkennen, dass sich Mittelalter und Moderne nicht ohne Verwerfungen im Sinne einer wesensmäßigen Entsprechung zur Deckung bringen ließen. Mit dem gegen Ende des Jahrhunderts rasant sich beschleunigenden technologisch-industriellen Fortschritt hatte sich vollends eine Kluft zwischen Vergangenheit und Gegenwart aufgetan, die der Denkfigur einer Zeitenspiegelung ihre Überzeugungskraft und ihre diskursive Bedeutung nahm. Stattdessen begegnet nun verstärkt das Motiv der Zeitenwende – der entwicklungsgeschichtlichen Ablösung und Übertrumpfung, dem in einer der zur Pariser Weltausstellung von 1889 zahlreich verfassten Elogien die *Tour Eiffel* höchstselbst im Zwiesgespräch mit den Türmen von Notre-Dame Ausdruck verlieh:

Vieilles tours abandonnées, on ne vous écoute plus. Ne voyez-vous pas que le monde a changé de pôle, et qu'il tourne maintenant sur mon axe de fer ? Je représente la force universelle, disciplinée par le calcul. J'ai le front ceint d'éclairs [d. i. von den Lichtkegeln der am Turm angebrachten elektrischen Scheinwerfer, B. C.] dérobés aux sources de la lumière. Vous étiez l'ignorance, je suis la science. Vous teniez l'homme esclave, je le fais libre. Je sais le secret des prodiges qui terrifiaient vos fidèles. Mon pouvoir illimité refera l'univers et trouvera ici-bas votre paradis enfantin. Je n'ai plus besoin de votre Dieu, inventé pour expliquer une création dont je connais les lois. Ces lois me suffisent, elles suffisent aux esprits que j'ai conquis sur vous et qui ne rétrograderont pas.¹⁰⁸³

1080 Nicolas Chapuy: *Chapelle haute de l'Hôtel de Cluny*, in: Du Sommerard 1838–1846, *Atlas*, Taf. V, Seitenmaß: 550 × 270 mm. – Wie oben Anm. 397.

1081 Louis Guillaumot nach Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc: *Chambre de château au XIV^e siècle*, in: Viollet-le-Duc 1858–1875, Bd. 1, Taf. XIV im Kapitel »Vie publique de la noblesse féodale, religieuse et laïque« (S. 301–401), Seitenmaß: 160 × 240 mm.

1082 Ebd., bes. S. 296 ff., das Zitat hier S. 297.

1083 Eugène-Melchior de Vogüé: *Remarques sur l'Exposition du Centenaire*, Paris: E. Plon, Nourrit et C^{ie}, 1889, S. 24 f.



Abb. 268 Nicolas Chapuy, *Chapelle haute de l'Hôtel de Cluny*, in: Alexandre Du Sommerard, *Les arts au Moyen Age*, 1838–1846, *Atlas*, Taf. V

In Gestalt des Eiffelturms ist zur Weltausstellung 1889, mit der zugleich das Centennarium der Revolution begangen wurde, die fraglos wirkmächtigste monumentale Symbolisierung einer Moderne errichtet worden,¹⁰⁸⁴ die sich wesentlich als eine aus der revolutionären Zäsur hervorgegangene begriff. Daher wurde mit dem zugunsten der Gegenwart entschiedenen Wettstreit alter und neuer Türme auch ein weitläufiges

1084 Henri Loyrette: »La tour Eiffel«, in: Nora [1984–1992] 1997, S. 4270–4293; Pascal Ory: »Le centenaire de la Révolution française«, in: ebd., S. 465–492; Caroline Mathieu (Hg.): *1889. La Tour Eiffel et l'Exposition universelle*, Paris 1989; Hubertus Kohle: »Der Eiffelturm als Revolutionsdenkmal«, in: Gudrun Gersmann/ders. (Hg.): *Frankreich 1871–1914. Die Dritte Republik und die Französische Revolution*, Stuttgart 2002, S. 119–132.



Abb. 269 Louis Guillaumot nach Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Chambre de château au XIV^e siècle*, in: ders., *Dictionnaire raisonné du mobilier français*, 1858–1875, Bd. 1, Taf. XIV

historisches Imaginarium verabschiedet,¹⁰⁸⁵ in dessen Zentrum ein halbes Jahrhundert lang jenes Bild der Kathedrale beherrschend in Erscheinung getreten war, das Victor Hugo und Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc maßgeblich geprägt hatten. Gegenüber dem Gründungsmythos ›1789‹ ist die Vormoderne nun ins Hintertreffen geraten und hat ihren historischen Geltungsrang eingebüßt.

Stets aufs Neue: *Le Vieux Paris*

Der rapide Bedeutungsverlust altvertrauter Imaginarien ging mit sarkastischer Kritik einher – etwa mit jener anti-utopischen Vision des Zeichners und Schriftstellers Albert Robida, welche die im Zuge schrankenloser Modernisierung nutzlos gewordenen Türme von Notre-Dame als Haltestelle für Luftomnibusse imaginiert (Abb. 270).¹⁰⁸⁶

1085 Vgl. dazu auch – ohne Kenntnis der hier zitierten Zwiesprache der Bauten – Stephanie A. Glaser: »Tour de fer et tours de pierre: la tour Eiffel et la cathédrale gothique dans l’imaginaire au tournant du XX^e siècle«, in: Roque 2012, S. 41–69.

1086 Albert Robida: *Station centrale des aéronefs à Notre-Dame*, in: ders.: *Le Vingtième siècle*, Paris: Georges Decaux, 1883, URL: <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=590930>, Taf. vor S. 85, Seitenmaß: 290 × 190 mm. – Zu Robida siehe bes. Philippe Brun: *Albert Robida (1848–1926). Sa vie, son œuvre*, Paris 1984; *Albert Robida 1848–1926* [= *Le Téléphonoscope*.

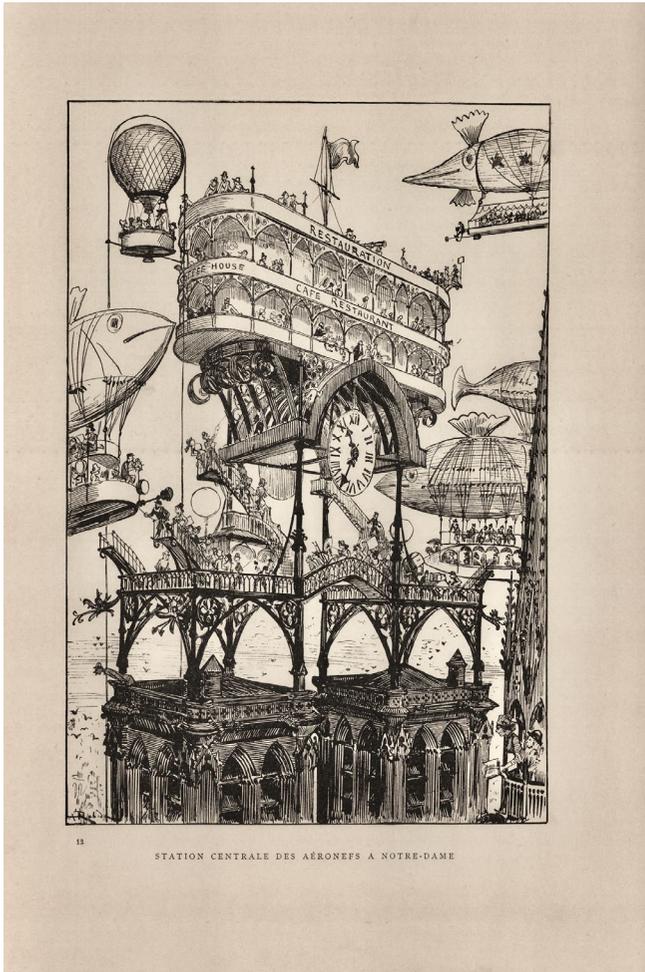
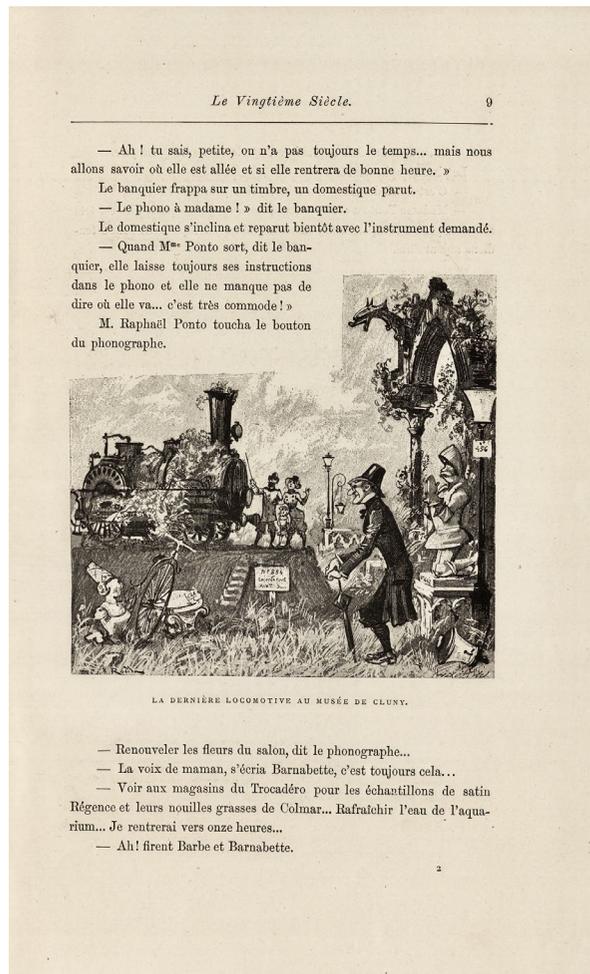


Abb. 270 Albert Robida,
Station centrale des aéronefs
à Notre-Dame, in: ders.,
Le Vingtième siècle, 1883,
 Taf. vor S. 85

Und die von Viollet-le-Duc so vehement vertretene These wesensmäßiger Entsprechungen zwischen den Kathedralen der Vergangenheit und den Lokomotiven der Gegenwart zeigt sich ironisch gebrochen durch den bildlichen Hinweis darauf, dass

Bulletin des Amis d'Albert Robida 12 (2005)]; Roger Jouan (Hg.): *Voyages très extraordinaires dans le Paris d'Albert Robida*, Paris 2005; Daniel Compère (Hg.): *Albert Robida, du passé au futur. Un auteur-illustrateur sous la III^e République*, Amiens/Paris 2006; Hausmann 2009, S. 470–509; Heike Ising-Alms: »Utopie und Dystopie bei Jules Verne und Albert Robida. Fortschritt und Satire«, in: Eberhard Illner/Matthias Winzen (Hg.): *Technische Paradiese. Die Zukunft in der Karikatur des 19. Jahrhunderts*, Oberhausen 2016, S. 266–285; umfassend zuletzt Sandine Doré (Hg.): *De jadis à demain, voyages dans l'œuvre d'Albert Robida (1848–1926)*, Compiègne 2009, und Claire Barel-Moisan/Matthieu Letourneux (Hg.): *Albert Robida. De la satire à l'anticipation*, Brüssel 2022; speziell zu *Le Vieux Paris* s. auch unten Anm. 1088.

Abb. 271 Albert Robida,
La dernière locomotive
au musée de Cluny, in:
ders., *Le Vingtième siècle*,
1883, S. 9



längst auch die letzte Dampflokomotive unter den Monumenten des Mittelalters im *Musée de Cluny* zu finden sei (Abb. 271).¹⁰⁸⁷

Zur Pariser Weltausstellung anno 1900 trat Albert Robida mit einer dezidiert retrospektiven Mittelalterinszenierung in Erscheinung. Auf ihn gehen Initiative, Konzept und Entwürfe zu einem vierteiligen Gebäudeensemble am *Quai de Billy* zurück (Abb. 272),¹⁰⁸⁸ das unter dem Rubrum *Le Vieux Paris* monumentale Aus-

1087 Albert Robida: *La dernière locomotive au musée de Cluny*, in: Robida 1883, S. 9, Seitenmaß: 290 × 190 mm; zur atavistischen Dampfkraft auch ebd., S. 47.

1088 *DER TROCADERO-PALAST | ALT-PARIS*, in: Julius Meier-Gaefe (Hg.): *Die Weltausstellung in Paris 1900*, Paris, Leipzig: F. Krüger, 1900, URL: <https://doi.org/10.11588/digit.1400>, S. 38, Seitenmaß: 240 × 318 mm. – Unter Robidas einschlägigen Veröffentlichungen sind hervorzuheben Albert Robida: *Exposition universelle de 1900. Le Vieux Paris. Guide historique*,



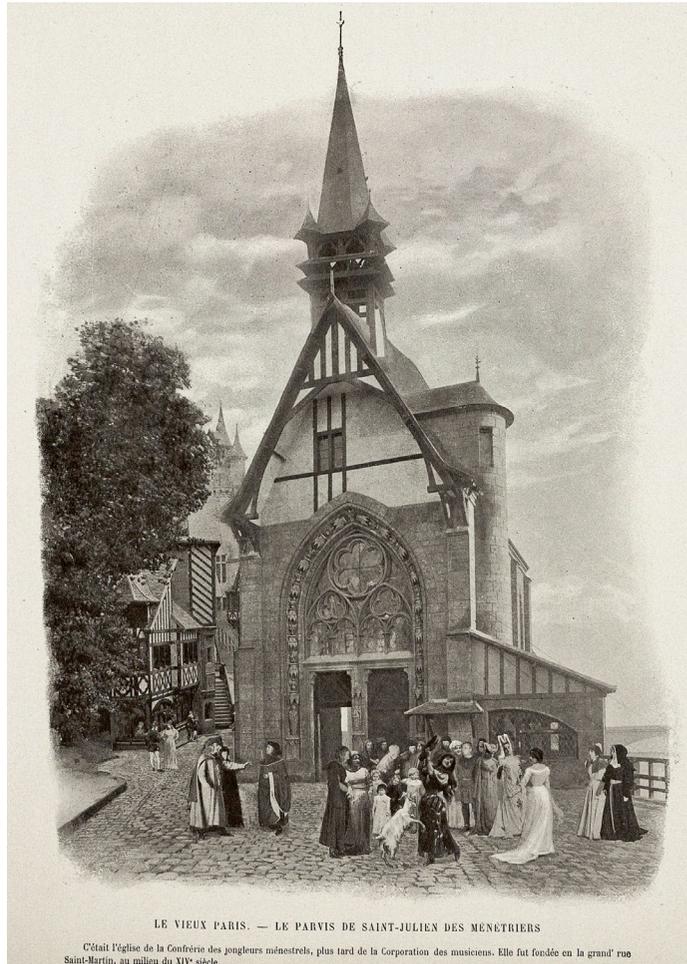
Abb. 272 DER TROCADÉRO-PALAST | ALT-PARIS, in: Julius Meier-Graefe (Hg.), *Die Weltausstellung in Paris 1900*, 1900, S. 38

prägungen der vorrevolutionären Stadtgeschichte in Nachbauten und Rekonstruktionen zu einem ephemeren Stadtviertel vereinte. Nach dem Strukturprinzip simultaner Verdichtung des zeitlich und räumlich Entfernten und dem Vorbild musealer Epochenäle¹⁰⁸⁹ fanden sich die Monumente zu Quartieren geordnet, an denen sich

pittoresque et anecdotique, Paris: Ménard et Chaufour, 1900; ders.: *Exposition universelle de 1900. Le Vieux Paris. Études et dessins originaux*, Paris: Lemerrier, 1900; ders.: »Le Vieux Paris à l'Exposition de 1900«, in: *Encyclopédie du siècle. L'Exposition de Paris (1900)*, 3 Bde., Paris: Montgredien et Cie, 1900, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.2357>, Bd. 1, S. 65 f. (sowie zahlreiche weitere Artikel in dieser Publikation); ders.: *Gazette du Vieux Paris*, 14 Tle., Paris: Librairie des Annales, Baschet, 1900. – Zum *Vieux Paris* siehe bes. Wörner 1999, S. 86–92; Robida, *créateur du Vieux Paris à l'Exposition Universelle de Paris* [= *Le Téléphonoscope. Bulletin des Amis d'Albert Robida* 9 (2002)]; Emery/Morowitz 2003, S. 190–208; Elizabeth Emery: »Protecting the Past. Albert Robida and the *Vieux Paris* Exhibit at the 1900 World's Fair«, in: *Journal of European Studies* 35 (2005), S. 65–85; Fiori 2012, S. 99–107; aus komparatistischer Perspektive Carqué 2009, S. 64 f. u. 73–76.

1089 Speziell zu deren architektonischen Ausprägungen s. Nikolaus Bernau: »Die Geschichte als Architekturbild. Baugestalt und Raumtypologie des agglomerierten Museums in Mittel- und Nordeuropa«, in: Alexis Joachimides/Sven Kuhrau (Hg.): *Renaissance der Kulturgeschichte?*, Dresden 2001, S. 33–56; Markus Thome: »Baukunst im Museum. Mittelalterliche

Abb. 273 *LE VIEUX PARIS. – LE PARVIS DE SAINT-JULIEN DES MÉNÉTRIERS*, in: *Le Panorama. Exposition Universelle 1900*, 1900



annähernd die Jahrhundertfolge vom Mittelalter bis zum Ende des Ancien Régime ablesen ließ. Da aber mit der *Porte Saint-Michel*, einem Turm des *Château du Louvre*, der Kapelle *Saint-Julien-des-Ménestriers* (Abb. 273)¹⁰⁹⁰ oder der *Grand'Salle* des

Architekturteile als Anlaß für historisierende Ausstellungsräume«, in: Brückle/Mariaux 2015, S. 76–96; ders.: »Narrativer Überbau. Museumsarchitektur und Raumgestaltungen in Formen einer nationalen Baukunst«, in: Constanze Breuer/Bärbel Holtz u. a. (Hg.): *Die Musealisierung der Nation. Ein kulturpolitisches Gestaltungsmodell des 19. Jahrhunderts*, Berlin/Boston 2015, S. 201–236; Heidi Amrein/Luca Tori: »Spolien, Kopien und Nachahmungen in den sogenannten Stilräumen«, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 78 (2021), S. 125–218; zu Prinzipien und Ansprüchen rekonstruktiver Praktiken s. unten Anm. 1125.

1090 Neurdein Frères: *LE VIEUX PARIS. – LE PARVIS DE SAINT-JULIEN DES MÉNÉTRIERS*, in: *Le Panorama. Exposition Universelle 1900*, Paris: Ludovic Baschet, 1900, URL: <https://doi.org/10.11588/digit.1172>, ungezählte Taf., Seitenmaß: 350 × 280 mm.

Palais de la Cité just die das Erscheinungsbild prägenden Rekonstruktionen der Hoch- und Spätgotik galten, stand dem Besucher und Betrachter eine unzeitgemäße Epochenimagination vor Augen. Infolge des Schocks von 1870/71 war ein nationalistischer Tonfall zwar auch in der mediävistischen Kunstgeschichtsschreibung deutlich zu vernehmen,¹⁰⁹¹ doch besaß deren Gegenstand längst nicht mehr das hohe nationale Identifikationspotential wie noch zur Zeit der Restauration oder der Julimonarchie. Und auch die von Viollet-le-Duc favorisierte Allianz von Mittelalter und Moderne, Gotik und Eisenbau vermochte sich nicht gegen jene historisierenden Wege zu behaupten, die von der staatlichen Repräsentation eingeschlagen wurden.

Das öffentliche Bauen des Second Empire und der Troisième République stand ganz im Zeichen einer neo-klassizistischen wie vor allem in dem einer neo-barocken Formensprache.¹⁰⁹² Von der in den Jahren 1861–1875 errichteten *Opéra Garnier*¹⁰⁹³ bis hin zum *Grand Palais*¹⁰⁹⁴ und anderen Gebäuden der Weltausstellung 1900 zeigt sich das moderne Bauen in Eisen mit einem Historismus verquickt, der dem glorreichen Zeitalter des Absolutismus galt. Das Mittelalter hingegen wurde nur vereinzelt als Medium aristokratischer Retrospektion aktualisiert – etwa mit dem von Viollet-le-Duc für Napoléon III. perfektionierend wiederhergestellten Schloss von Pierrefonds –¹⁰⁹⁵ und blieb ansonsten weitgehend auf kirchlich-restaurative Milieus

1091 Siehe zu dieser Zäsur oben in Kap. 2 den Abschnitt »Die Aktualität des Mittelalters: Froissart im Licht der Niederlage«.

1092 François Loyer: *Histoire de l'architecture française. De la Révolution à nos jours*, Paris 1999, S. 133–151; Markus Dauss: *Identitätsarchitekturen. Öffentliche Bauten des Historismus in Paris und Berlin (1871–1918)*, Dresden 2007; zum weiteren Kontext der zeitgleichen Barockforschung, die auch in anderen Ländern Europas unter nationalen Vorzeichen intensiviert wurde, s. Ute Engel: *Stil und Nation. Barockforschung und deutsche Kunstgeschichte (ca. 1830 bis 1933)*, Paderborn 2018; Laura Moure Cecchini: *Baroquemanía. Italian Visual Culture and the Construction of National Identity, 1898–1945*, Manchester 2021.

1093 Monika Steinhauser: *Die Architektur der Pariser Oper. Studien zu ihrer Entstehungsgeschichte und ihrer architektonischen Stellung*, München 1969; Earls 1991, bes. S. 157–175; François Loyer (Hg.): *Autour de l'Opéra. Naissance de la ville moderne*, Paris 1995; Gérard Fontaine: *L'Opéra de Charles Garnier. Une œuvre d'art total*, Paris 2018.

1094 Gilles Plum (Hg.): *Le Grand Palais. Un palais national populaire, architecture et décors*, Paris 2008; ders. (Hg.): *Le Petit Palais. Chef-d'œuvre de Paris 1900*, Paris 2005.

1095 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc: *Description du château de Pierrefonds*, Paris: Bance, 1857. – Earls 1991, S. 198–205; Leniaud 1994, S. 101 ff.; Jean Mesqui: »Le château de Pierrefonds. Une nouvelle vision du monument«, in: *Bulletin monumental* 166 (2008), S. 197–245; Gérard Dalmaz: *Le château de Pierrefonds*, Paris 2010; Aron Vinegar: »Panoramic Photography as Imagination Technology. Viollet-le-Duc and the Restoration of the Château de Pierrefonds«, in: *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc* 2010, S. 90–110; Arnaud Timbert: *Viollet-le-Duc et Pierrefonds. Histoire d'un chantier*, Villeneuve-d'Ascq 2017; zum weiteren Kontext s. exemplarisch Laurent Saccaro: *Le goût du Moyen Âge en Bourgogne. La Rochepot et les châteaux néogotiques (1820–1940)*, Dijon 2016.

beschränkt.¹⁰⁹⁶ Zum Zweck der nationalen Selbstdarstellung wurde es ausnahmsweise auf der Pariser Weltausstellung 1889 eingesetzt, wo man der Eingangsfront des militärgeschichtlichen und kriegstechnischen Ausstellungsareals die Gestalt eines Befestigungswerkes der Zeit um 1400 verliehen hatte (Abb. 274),¹⁰⁹⁷ das sich im Sinne einer *architecture parlante* als monumentale Drohgebärde an die vis-à-vis gelegenen Pavillons der Kolonien wandte.

Obgleich also das Mittelalter um 1900 keine staatstragende Relevanz besaß, billigten Handelsministerium und Ausstellungskommissariat das Konzept Robidas und vermieteten das Gelände am *Quai de Billy* an dessen Finanzier Arthur Heulhard – offenbar, weil sie um die großen Publikumserfolge wussten, die historische Ensembles im Allgemeinen und stadt- sowie nationalgeschichtliche Inszenierungen im Besonderen auf früheren Welt-, Landes- und Gewerbeausstellungen erzielt hatten.¹⁰⁹⁸ Auch die jüngere Pariser Stadtgeschichte konnte Garant solcher Erfolge sein, denn wie in anderen europäischen Metropolen, so hatte der

1096 Leniaud 2007.

1097 Gaston Lucq gen. Glucq: *L'EXPOSITION DU MINISTÈRE DE LA GUERRE (ESPLANADE DES INVALIDES)*, in: Glucq: *L'Album de l'Exposition 1889*, Paris: C. Gaulon, 1889, URL: <https://doi.org/10.11588/digit.3140>, Taf. 63, Seitenmaß: 420 × 320 mm. – Zu dieser Ausstellung s. Émile Monod (Hg.): *L'Exposition Universelle de 1889. Grand ouvrage illustré historique, encyclopédique, descriptif*, 3 Bde. und *Album*, Paris: E. Dentu, 1890, Bd. 2, S. 1–86.

1098 Siehe zu diesen im Überblick Wörner 1999, S. 49–144, außerdem Cornelia Jöchner/Christin Nezik u. a. (Hg.): *Museale Architekturdörfer 1880–1930*, Dresden 2023; eingehender behandelt wurden der *Borgo Medievale* auf der *Esposizione Generale Italiana* 1884 in Turin, *Old Vienna* auf der *World's Columbian Exposition* 1893 in Chicago, *Oud Antwerpen* auf der *Exposition Universelle d'Anvers* 1894 und das Gebäudeensemble der Millenniumsausstellung 1896 in Budapest; zum *Borgo Medievale* s. Maria Grazia Cerri (Hg.): *Alfredo d'Andrade. Tutela e restauro*, Firenze 1981; Enrico Castelnuovo: »Histoire nationale, histoires municipales. Remarques sur le «Borgo Medievale» de Turin et les musées italiens après l'unification«, in: *L'histoire au musée*, Arles 2004, S. 199–211; Giovanni Donato: *Omaggio al Quattrocento. Dai fondi d'Andrade, Brayda, Vacchetta*, Torino 2006; Enrica Pagella (Hg.): *Il Borgo Medievale*, Torino 2011; Cornelia Jöchner: »Der Borgo Medievale in Turin«, in: dies./Nezik 2023, S. 18–73; zu *Old Vienna* und dem damit verbundenen Imaginarium s. Wolfgang Kos/Christian Rapp (Hg.): *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Wien 2004, bes. die Beiträge von Ursula Storch, S. 159–164, und Elke Krasny, S. 165–171; Arnold Klaffenböck (Hg.): *Sehnsucht nach Alt-Wien. Texte zur Stadt, die niemals war*, Wien 2005; Monika Sommer (Hg.): *Mythos Alt-Wien. Spannungsfelder urbaner Identitäten*, Innsbruck/Wien u. a. 2009; Markus Landerer/Claus Süß u. a.: *Wiener Wahrzeichen. Verschwunden, entstellt, bedroht*, Wien/Berlin 2010; zu *Oud Antwerpen* im historischen Kontext s. *De panoramische droom. Antwerpen en de wereldtentoonstellingen 1885, 1894, 1930*, Antwerpen 1993, bes. die Beiträge von Pieter Uyttenhove, S. 256–266, und Alfons Thijs, S. 267–269; Ronny Van de Velde (Hg.): *Antwerpen. Verloren stad 1860–1880*, Antwerpen 2016; zur Millenniumsausstellung in Budapest s. Carqué 2009, S. 64f. und 76ff. (mit der älteren Literatur), und Gáspár Salamon: »Das Eigene im Bau: Museale Auseinandersetzungen mit dem architektonischen Erbe Ungarns auf der Millenniumsausstellung in Budapest (1896)«, in: Jöchner/Nezik 2023, S. 74–133.

EPILOG



Abb. 274 Gaston Lucq gen. Glucq, *L'EXPOSITION DU MINISTÈRE DE LA GUERRE*, in: ders., *L'Album de l'Exposition 1889*, 1889, Taf. 63



Abb. 275 *Nachbau der Bastille*, in: *Souvenir de la Bastille. Reconstitution Historique, 1789–1889*, 1889, Taf. 9



Abb. 276 Ed. Carrier, *PARIS EN 1400. La Cour des Miracles*, in: *Encyclopédie du siècle. L'Exposition de Paris* (1900), 1900, Bd. 2, Taf. nach S. 32

Modernisierungsschub der zweiten Jahrhunderthälfte auch an der Seine tiefe Spuren im Stadtbild hinterlassen. Insbesondere der radikale »éventrement du vieux Paris« durch Haussmann setzte eine Flut von kritischen Dokumentationen und nostalgischen Rückbesinnungen frei.¹⁰⁹⁹ Als Apotheose des Fortschritts wie als »Bilan d'un siècle« gefeiert,¹¹⁰⁰ verlangte die Weltausstellung gleichsam nach einer historisierenden Kontrastfolie, die außerdem geeignet war, die unübersichtliche Gemengelage nostalgischer, denkmalpflegerischer oder sensationsheischender Bedürfnisse und Interessen zu kanalisieren.

Schon zur Weltausstellung 1889 war mit einer Rekonstruktion der Bastille (Abb. 275) ein privatwirtschaftlich organisiertes Projekt genehmigt worden, das als mediävalisierende Evokation des Ancien Régime in Gestalt seines symbolträchtigen Zentralmassivs zuvörderst den Hang zum Spektakulären und Schaurig-Schönen

1099 Siehe oben Anm. 1044 sowie das Kapitel »Postérité: visions modernes du *Vieux Paris*«, in: Étienne Hamon/Valentine Weiss (Hg.): *La demeure médiévale à Paris*, Paris 2012, S. 242–274.

1100 Alfred Picard: *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Le Bilan d'un siècle (1801–1900)*, 6 Bde., Paris: Imprimerie nationale, 1906–1907.

bediente.¹¹⁰¹ Dieser Form der Epochenimagination entsprach elf Jahre später die *Cour des Miracles*, die als »évocation de tout le moyen âge«,¹¹⁰² als ein von *Living History*-Inszenierungen erfüllter Themenpark beträchtliche Wirkung entfalten konnte (Abb. 276).¹¹⁰³ In den bürgerlich-gesitteten Augen der Belle Époque verkörperte sie das Andere der Stadt, ihre Gegenwelt schlechthin – ein von sozialen Randgruppen bevölkertes Terrain jenseits der obrigkeitlichen Ordnung, das

-
- 1101 *Nachbau der Bastille*, in: *Souvenir de la Bastille. Reconstitution Historique, 1789–1889* [Portfolio mit 16 Phototypien], Paris: Hⁱ. de B. [Concessionnaire des vues et reproductions], 1889, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb403652527>, ungezählte Taf. – Die Rekonstruktion war Teil eines Ensembles, mit dem »les geôles de l'ancien régime se dressèrent de nouveau, avec leurs locataires d'autrefois, guichetiers, tortionnaires et infortunés prisonniers« (*Encyclopédie du siècle* 1900, Bd. 1, S. 161); s. auch *Journal Officiel de la Bastille et de la rue Saint-Antoine. Faits Rétrospectifs de 1789*, Paris: Mercadier, 1888–1889; G. Rémy: *Histoire de la Bastille et de la Rue Saint-Antoine avant 1789. Reconstitution historique*, Paris: Mercadier, 1888, S. V–XV und S. 95–124. – Zur Geschichte der Bastille, die in besonderem Maße eine Geschichte ihrer Wahrnehmungen und Deutungen ist, Fernand Bournon: *La Bastille. Histoire et description des bâtiments, administration, régime de la prison, événements historiques*, Paris 1893; Rolf Reichardt: s. v. »Bastille«, in: ders./Eberhard Schmitt (Hg.): *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680–1820*, Heft 9, München 1988, S. 7–74; Hans-Jürgen Lüsebrink/ders.: *Die Bastille. Zur Symbolgeschichte von Herrschaft und Freiheit*, Frankfurt a. M. 1990; ders.: *L'imagerie révolutionnaire de la Bastille. Collection du musée Carnavalet*, Paris 2009; ders.: s. v. »Bastille«, in: ders. (Hg.): *Lexikon der Revolutions-Ikonographie in der europäischen Druckgraphik (1789–1889)*, 3 Bde., Münster 2017, hier Bd. 1, S. 533–554; ders.: »Political Objects in the French Revolution: The Case of the Bastille«, in: Enrico Francial/Carlotta Sorba (Hg.): *Political Objects in the French Revolution. Material Culture, National Identities, Political Practices*, Rom 2021, S. 27–46; *Sous les pavés, la Bastille. Archéologie d'un mythe révolutionnaire*, Paris 1989; Héloïse Bocher: *Démolir la Bastille. L'édification d'un lieu de mémoire*, Paris 2012; Wolfgang Kruse: »Die Bastille. Ein Erinnerungsort revolutionärer Demokratie«, in: Alexandra Przyrembel/Claudia Scheel (Hg.): *Europa und Erinnerung*, Bielefeld 2019, S. 47–61.
- 1102 *Encyclopédie du siècle* 1900, Bd. 2, S. 22; s. außerdem Paul Combes: *Les Merveilles de l'Exposition. Paris en 1400. La Cour des Miracles*, Paris: Montgredien, 1899; *Exposition de 1900. Paris en 1400. Reconstitution de la Cour des Miracles*, Paris: La Glypto, 1900; *Encyclopédie du siècle* 1900, Bd. 1, S. 161 f., sowie Bd. 2, S. 22–26, 39 f. und 47 f. – Emery/Morowitz 2003, S. 172–175.
- 1103 Ed. Carrier: *PARIS EN 1400. La Cour des Miracles*, in: *Encyclopédie du siècle* 1900, Bd. 2, Taf. nach S. 32, Maß der Doppelseite: 370 × 560 mm. – Zu Praktiken und Erscheinungsformen der *Living History* vgl. allgemein Scott Magelssen: *Living History Museums. Undoing History through Performance*, Lanham/Toronto 2007; Jan Carstensen/Uwe Meiners u. a. (Hg.): *Living History im Museum*, Münster/München u. a. 2008; Judith Schlehe/Michiko Uike-Bormann u. a. (Hg.): *Staging the Past. Themed Environments in Transcultural Perspectives*, Bielefeld 2010; Wolfgang Hochbruck: *Geschichtstheater. Formen der »Living History«*, Bielefeld 2013; Miriam Sénécheau/Stefanie Samida: *Living History als Gegenstand Historischen Lernens*, Stuttgart 2015; zu einem vergleichbaren Phänomen der Totalvision s. Alexander Gall/Helmuth Trischler (Hg.): *Szenerien und Illusion. Geschichte, Varianten und Potenziale von Museumsdioramen*, Göttingen 2016.

sich den nächtlichen Blicken »à vol de hibou« als eine von Schrecknissen erfüllte Wildnis inmitten der Hauptstadt darbot.¹¹⁰⁴ Als »hideuse verrue à la face de Paris« hatte Victor Hugo die *Cour des Miracles* literarisch imaginiert und in der Tradition der Schwarzen Romantik mit allen Attributen des Phantasmagorischen und des Grotesken versehen,¹¹⁰⁵ bevor sie der Architekt Eugène Colibert – jener Schüler Viollet-le-Ducs, der 1889 schon die Bastille wiedererrichtet hatte – mit dem Geld einer in Brüssel registrierten Aktiengesellschaft auch monumental zur Anschauung brachte.

Auch Robidas Strategie des nostalgischen Effekts galt nicht den Monumenten selbst, sondern zuvörderst den Stimmungen und Assoziationen, die deren Vergegenwärtigung heraufbeschwor. Für die Konzeptualisierung des historischen Materials hatte dies zur Folge, dass sie nicht den von der Mittelalterarchäologie und Stadtgeschichte vorgezeichneten Weg bauhistorisch nüchterner Rekonstruktionen einschlug, dem wirkmächtiger als jedes andere Werk die Lieferungen zu *Paris à travers les âges* (1875–1882) des Architekten Fédor Hoffbauer gefolgt waren (Abb. 277),¹¹⁰⁶ sondern sich am epistemischen Stil und den Leitmotiven evozierender Geschichtsdeutung orientierte. Bereits in Robidas fundamentalstem Anliegen, keine »froide

1104 Diese Perspektive, unter der die politisch-sozialen Gegenwelten des Mittelalters ins Gesichtsfeld des schauernden Publikums traten, war im Hinblick auf die Metropole des 19. Jahrhunderts bereits literarisch eingeübt; s. Victor Hugo: *Les Misérables*, Teil 4, Buch 13, Kap. II: »Paris à vol de hibou« [zuerst 1862], in: *Ceuvres complètes de Victor Hugo*, Bd. VIII/4, Paris: J. Hetzel, 1891, S. 518–521; Eugène Sue: *Les Mystères de Paris*, 10 Bde., Paris: C. Gosselin, 1842–1843. – Grundlegend zu einem frühneuzeitlichen Vorläufer s. Michail M. Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* [zuerst russ. 1940/1965], Frankfurt a. M. 1987.

1105 Hugo 1831, Bd. 1, S. 145–179. – Klassisch zur Schwarzen Romantik ist Mario Praz: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik* [zuerst it. 1930], München 1960; s. außerdem Jürgen Klein: *Schwarze Romantik. Studien zur englischen Literatur im europäischen Kontext*, Frankfurt a. M./Berlin u. a. 2005; Felix Krämer (Hg.): *Schwarze Romantik. Von Goya bis Max Ernst*, Ostfildern 2012; Simone Stölzel: *Nachtmeerfahrten. Die dunkle Seite der Romantik*, Berlin 2013; Nora-Leonie Mai: *Romantische Subversionen. Schwarze Romantik bei E. T. A. Hoffmann und in Jules Barbiers »Les Contes d'Hoffmann«*, Baden-Baden 2022.

1106 Eugène Cicéri nach Fédor Hoffbauer: *LOUVRE SOUS CHARLES V (1380)*, in: Fédor Hoffbauer (Hg.): *Paris à travers les âges. Aspects successifs des monuments et quartiers historiques de Paris depuis le XIII^e siècle jusqu'à nos jours fidèlement restitués d'après les documents authentiques*, 14 Tle., Paris: Firmin-Didot et C^{ie}, 1875–1882, Tl. 3: *Le Louvre et ses environs*, Taf. 3, Seitenmaß: 315 × 440 mm; zur überwältigenden Wirkung trug auch das von Hoffbauer entworfene Diorama bei: *Livret explicatif du diorama de Paris à travers les âges. Promenades historiques et archéologiques dans les différents quartiers de l'ancien Paris*, Paris: Firmin-Didot et C^{ie}, 1885. – Maria Deurbergue: »Feodor Hoffbauer (1839–1922), metteur en scène du Paris ancien«, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France* 139 (2012), S. 152–161. Zur Baugeschichte des Louvre wie zu deren Befunden, Text- und Bildquellen s. die Literatur oben in Anm. 567 und 653.

archéologie« zu betreiben, sondern »tout le mouvement de la vie« zur Anschauung zu bringen,¹¹⁰⁷ kehren unverkennbar die Paradigmen der »école narrative« wieder, während sich mit dem mittelalterlichen ›Volk‹ ein Kardinalthema der bürgerlich-liberalen »histoire de la civilisation« unter der Julimonarchie erneuert zeigt.¹¹⁰⁸ Zur Evokation des unreduzierten Kulturganzen trugen die überwiegend in bildhaft-pittoresken Ausschnitten vergegenwärtigten Monumente ebenso bei wie deren vorgeblich authentische lebensweltliche Einbettung, die von folkloristischen Maskeraden und Marketenderei, Theateraufführungen und musikalischen Darbietungen multisensorisch historisierend fingiert wurde.

Der epistemische Stil solcher Inszenierungen wurzelte tief in der Tradition romantisch geprägter Epochenimaginationen, denn ihn bezog *Le Vieux Paris* nicht aus den Handbüchern der Kunstgeschichte, sondern aus literarischen und bildkünstlerischen Quellen. An erster Stelle steht Victor Hugos Roman *Notre-Dame de Paris*, der namentlich mit dem Kapitel »Paris à vol d’oiseau« und dem darin entfaltenen Panorama der spätmittelalterlichen Stadt auf das am *Quai de Billy* realisierte Bild hoch aufragender Türme und Giebel inmitten labyrinthisch verwinkelter Gassen eingewirkt hat.¹¹⁰⁹ Hinzu kommen ikonische Traditionen, die mit den Illustrationen Gustave Dorés zu Rabelais und Balzac¹¹¹⁰ sowie mit zahllosen Visualisierungen der noch erhaltenen oder bereits imaginativ rekonstruierten Altstadt ein Bildgedächtnis geformt haben, zu dem auch Robida selbst mit buchkünstlerischen Arbeiten beigetragen hat.¹¹¹¹ Schließlich standen, um der folkloristisch inszenierten »vie d’autrefois« Gestalt zu verleihen, auch Werke wie die *Voyages pittoresques et romantiques dans l’ancienne France* mit ihren Schilderungen ortsspezifischer Bauformen und Trachten, Sitten und Gebräuche Pate. Unmittelbar zu greifen ist deren prägendes Vorbild schon in der vierbändigen Buchreihe *La Vieille France*,¹¹¹² mit der Robida in den Jahren 1890–1893 auch die Bildtechnik der Kreidelithographie und die Bildsprache

1107 Albert Robida: »Le Vieux Paris à l’Exposition de 1900«, in: *Encyclopédie du siècle 1900*, Bd. 1, S. 65 f.

1108 Zu diesen historiographischen Referenzen Robidas s. oben in Kap. 2 die Abschnitte »Neujustierung der Geschichtsschreibung unter dem Ansturm der ›sources originales‹« und »Im ›musée imaginaire‹ des Buches: Die ›école narrative‹ und ihre Bilder«.

1109 Wie oben Anm. 570. – Zur Konjunktur eines solchen Imaginariums des Gotischen s. Jean-Marie Bruson/Cécilie Champy-Vinas u. a.: »Notre-Dame de Paris«, in: Bruson 2019, S. 197–231.

1110 *Œuvres de François Rabelais contenant la vie de Gargantua et celle de Pantagruel*, Paris: J. Bry aîné, 1854 [in erweiterter Prachtausgabe auch Paris: Niort, 1873]; Honoré de Balzac: *Les Contes drôlatiques [...]*, Paris: Société générale de librairie, 1855.

1111 Zum stadtgeschichtlich geprägten Bildgedächtnis s. oben Anm. 1044; unter den Werken Robidas vgl. besonders *Paris de siècle en siècle*, Paris: Librairie illustrée, 1895; *Le Cœur de Paris. Splendeurs & Souvenirs*, Paris: Librairie illustrée, 1896.

1112 Albert Robida: *La Vieille France*, 4 Bde. [*Normandie, Bretagne, La Touraine und Provence*], Paris: Librairie illustrée, 1890–1893. – Zum gattungsgeschichtlichen Kontext s. oben Anm. 89, 975

atmosphärischer Verdichtung ebenso anachronistisch wie zitathaft aktualisiert hatte, um noch vor der jeweiligen historischen Provinz die dort in Überresten gegenwärtige mittelalterliche Vergangenheit als nostalgischen Sehnsuchtsort schlechthin auszuweisen.¹¹¹³

Konstitutiv für das Imaginarium des *Vieux Paris* waren demnach mediale Interferenzen, durch die sich die Geschichtsinzenierung des Jahres 1900 vielschichtig mit den im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts ersonnenen Bild- und Vorstellungswelten verwoben zeigt. Auch im europaweiten Vergleich sind derartige Rückbezüge namentlich auf das Imaginarium der Romantik vorherrschend. Durch sie wurde, um nur ein besonders signifikantes Beispiel anzuführen, das Stadtbild Nürnbergs als Inbegriff des durerzeitlich Altdeutschen perpetuiert – wobei dort freilich der ehemals nationalpatriotische Impetus mit der Reichsgründung und danach eine zunehmend nationalistische Färbung angenommen hat.¹¹¹⁴

und 977, außerdem Anne-Marie Thiesse: *Écrire la France. Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération*, Paris 1991.

1113 Zu dieser Form der Aneignung von Vergangenheit s. *Forum: Historicizing Nostalgia*, in: *History and Theory* 57/2 (2018), S. 234–285; Tobias Becker: s. v. »Nostalgie«, in: Sabrow/Saupe 2022, S. 320–327.

1114 Zu Nürnberg als einem historischen Sehnsuchtsort seit der Frühromantik s. Ludwig Grote: *Die romantische Entdeckung Nürnbergs*, München 1967; Anne G. Kosfeld, s. v. »Nürnberg«, in: Etienne François/Hagen Schulze (Hg.): *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. 1, München 2001, S. 68–85; Matthias Henkel/Thomas Schauerte (Hg.): *Sehnsucht Nürnberg. Die Entdeckung der Stadt als Reiseziel der Frühromantik*, Nürnberg 2011; Karl Möseneder (Hg.): *Nürnberg als romantische Stadt*, Petersberg 2013; Charlotte Bühl-Gramer: »Die romantische ›Erfindung‹ des mittelalterlichen Nürnberg im 19. Jahrhundert«, in: *Informationen zur modernen Stadtgeschichte* 2 (2016), S. 66–78; dies.: »Nürnberg als Erinnerungsort. Eine ›romantische Stadt‹«, in: Gisela Mettele/Sandra Kerschbaumer (Hg.): *Romantische Urbanität*, Wien/Köln u. a. 2020, S. 33–57; zur Aktualisierung dieser Vorstellung im Nationalsozialismus s. Alexander Schmidt: »Nürnberg – die ›deutsche aller deutschen Städte? Das Bild des spätmittelalterlichen Nürnberg in der nationalsozialistischen Propaganda«, in: Steinkamp/Reudenbach 2013, S. 137–151; zu Dürer als Zentralgestirn des Nürnberg-Imaginariums s. Gerd-Helge Vogel (Hg.): *VIII. Greifswalder Romantikkonferenz: Wirklichkeit und Wunschbild. Aus Anlass des 525. Geburtstags von Albrecht Dürer (1471–1528)* [= *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseum* 1998]; Pierre Vaisse: *Reître ou chevalier? Dürer et l'idéologie allemande*, Paris 2006; Karoline Feulner: *Auseinandersetzung mit der Tradition – Die Rezeption des Werkes von Albrecht Dürer nach 1945*, Hamburg 2013, bes. S. 19–47; Michael Thimann/Christine Hübner (Hg.): *Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik*, Petersberg 2015; Peter Vignau-Wilberg: *Dürer und Raffael als künstlerische Ideale des Lukasbundes*, Regensburg 2018; Sigrun Galter: *Literarische Dürer-Mythen zwischen Frühromantik und Dürerjubiläum 1828*, Heidelberg 2022; zum ideologischen Konstrukt des Altdeutschen s. Sigrun Brunsiek: *Auf dem Weg der alten Kunst. Der »altdeutsche Stil« in der Buchillustration des 19. Jahrhunderts*, Marburg 1994; Stefan Muthesius: »Old English, altdeutsch. Some Nineteenth-Century Appropriations of a ›Homely‹ Past«, in: *Rocznik Historii Sztuki* 30 (2005), S. 259–284.

Die romantisch geprägte Vorstellung eines Kulturganzen, das historische Monumente wie geschichtlich geformte Lebenswelten umfasst, wurde zu einem zentralen Bestandteil jenes Authentizitätsversprechens, das der in den Dezennien um 1900 vielerorts in Europa intensiver denn je betriebene Geschichtstourismus merkantil zu nutzen verstand.¹¹¹⁵ So spezifisch die jeweiligen Konstellationen auch gewesen sein mochten – in Paris die massiven Verlust Erfahrungen der Haussmann-Ära und das daraus erwachsene Bedürfnis nach Wiedergewinnung der verklärten ›Ursprünglichkeit‹ vormoderner Urbanität oder in Nürnberg die wirkmächtigen Imaginarien von Reichsstadt, Dürerkult und Meistersang –, so typisch waren die eingeschlagenen Wege der visuellen Aneignung von Vergangenheit: Sie führten nicht *ad fontes* zu den Überresten selbst zurück, sondern zielten auf deren bildliche Repräsentationen. Vielfach geschah dies aus schierer Not, weil die heraufbeschworenen Monumente etwa in Paris längst verloren waren und daher das Bildgedächtnis zum Hort vermeintlicher Augenzeugenschaft und Authentizität geworden war, mitunter jedoch auch, weil die den Monumenten einst zugeschriebenen ästhetischen Qualitäten nichts von ihrer Aktualität eingebüßt hatten und etwa die Merkmale des pittoresk Altdeutschen im Nürnberger Stadtbild noch um die Jahrhundertwende jenen hohen Geltungsrang besaßen, dem schon die denkmalpflegerischen Anstrengungen König Ludwigs I. galten.¹¹¹⁶

Die aus dem Bildgedächtnis schöpfende historische Imagination, welche die Bilder von einst mit den Bildern von jetzt überblendet, ist eine bis heute geübte Praxis visueller Vergegenwärtigung, die sich immer neuer bildtechnischer Möglichkeiten bedient. Im Bemühen um gesteigerte bildliche Eindringlichkeit und Überzeugungskraft macht man sich mittlerweile bevorzugt das suggestive Potential computergenerierter Sichtbarkeit zunutze. Daher kann der seit 1661 in seinen aufgehenden Teilen vollständig verlorene mittelalterliche Louvre, den Fédor Hoffbauer noch aus einer idealtypischen Synthese der Bildquellen zeichnerisch erstehen ließ (Abb. 277), in der virtuellen Realität der Computergraphik in Augenschein genommen werden – wobei freilich die der 3D-Simulation zugrunde liegenden Rekonstruktionen die

1115 Groebner 2013 und 2018; Axel Drecol/Thomas Schaarschmidt u. a. (Hg.): *Authentizität als Kapital historischer Orte? Die Sehnsucht nach dem unmittelbaren Erleben von Geschichte*, Göttingen 2019; Schwarz/Mysliwicz-Fleiß 2019; Hanno Hochmuth: s. v. »Geschichtstourismus«, in: Sabrow/Saupe 2022, S. 178–185.

1116 Johannes Erichsen/Claus Grimm u. a. (Hg.): »Vorwärts, vorwärts sollst du schauen ...«. *Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I.*, 3 Bde., Regensburg 1986; Martina Bauernfeind: *Bürgermeister Georg Ritter von Schuh. Stadtentwicklung in Erlangen und Nürnberg im Zeichen der Hochindustrialisierung 1878–1913*, Nürnberg 2000; Charlotte Bühl-Gramer: *Nürnberg 1850 bis 1892. Stadtentwicklung, Kommunalpolitik und Stadtverwaltung im Zeichen von Industrialisierung und Urbanisierung*, Nürnberg 2003; Silke Colditz-Heusl: *Paul Ritter und das kulturhistorische Stadtbild Nürnbergs im späten 19. Jahrhundert*, Neustadt a. d. Aisch/Nürnberg 2013.



Abb. 277 Eugène Cicéri nach Fédor Hoffbauer, *LOUVRE SOUS CHARLES V (1380)*, in: Fédor Hoffbauer (Hg.), *Paris à travers les âges, 1875-82*, Tl. 3: »Le Louvre et ses environs«, Taf. 3



Abb. 278 *Le Louvre de Charles V*, in: Didier Busson, *Paris. La ville à remonter le temps*, 2012, S. 86



Abb. 279 Laurent Antoine gen. LeMog, *Saint-Julien-des-Ménéstriers*, in: ders., *Le Vieux Paris d'Albert Robida restitué en 3D*, Film, 2009, Screenshot bei 6:54 min.

aus dem 19. Jahrhundert überkommenen geblieben sind (Abb. 278).¹¹¹⁷ Lediglich das Erscheinungsbild hat durch das neuartige Repräsentationsmedium an scheinbarer Plausibilität gewonnen, weil nun nicht mehr die Federlithographie vergangene Wirklichkeit evozieren muss, sondern digital extrapolierte Texturen die an der Gegenwart genommenen Materialproben als authentische Vergangenheit ausgeben.

Nicht weniger komplexen medialen Brechungen unterliegt die zerstörte Kapelle der *Confrérie de Saint-Julien*, die Aubin-Louis Millin noch im städtebaulichen und lebensweltlichen Kontext für die *Antiquités nationales* dokumentieren konnte (Abb. 221),¹¹¹⁸ während sie Albert Robida aus der bildlichen Überlieferung rekonstruieren musste (Abb. 273).¹¹¹⁹ Auch sie steht dem Betrachter heute als computer-generierte Simulation vor Augen (Abb. 279),¹¹²⁰ die allerdings nicht das Bauwerk

1117 *Le Louvre de Charles V*, in: Didier Busson: *Paris. La ville à remonter le temps*, Paris: Flammarion, 2012, S. 86, Bildmaß: 124 × 216 mm. – Zu digitalen Ausprägungen und Erscheinungsformen der Repräsentation von Vergangenheit s. unten Anm. 1133.

1118 Wie oben Anm. 944.

1119 Wie oben Anm. 1090.

1120 Laurent Antoine gen. LeMog: *Le Vieux Paris d'Albert Robida restitué en 3D. Extrait du projet de reconstitution de l'Exposition universelle de 1900*, Film présenté dans le cadre de l'exposition *De jadis à demain, l'imaginaire du dessinateur Albert Robida*, Compiègne 2009, Screenshot bei 6:54 min. – Zu dieser digitalen Rekonstruktion s. ders.: »À la découverte du Vieux Paris reconstitué en images de synthèse 3d«, in: Doré 2009, S. 194–203; ders.: »Le Vieux Paris

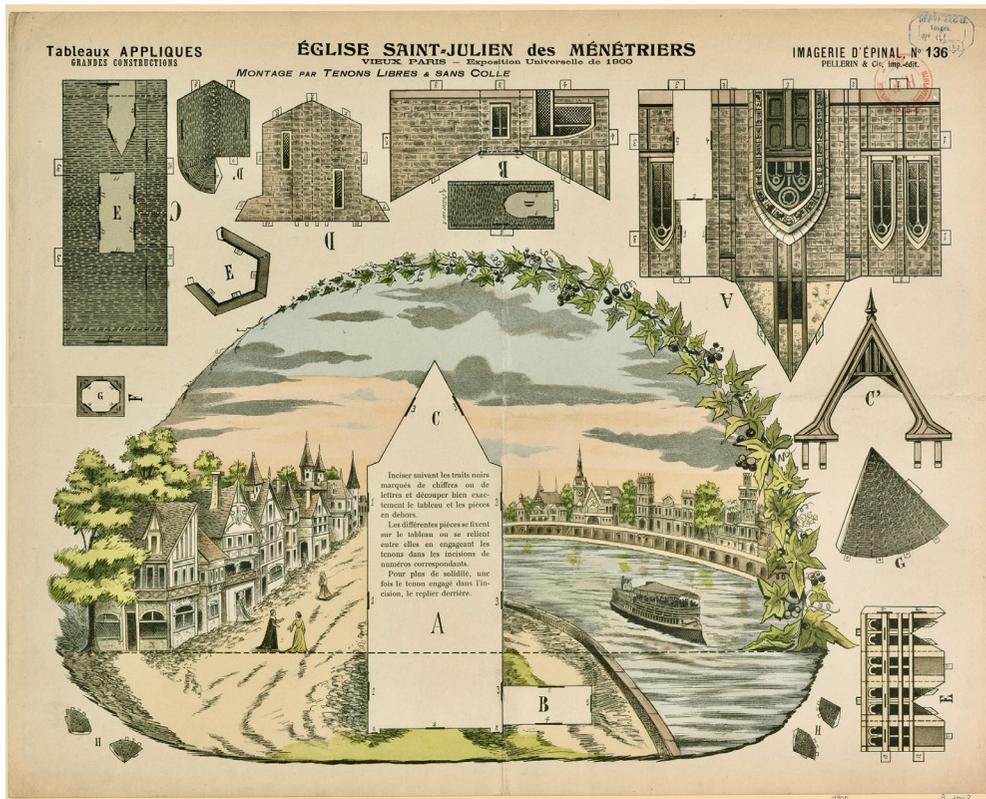


Abb. 280 *Imagerie d'Épinal*, N° 136: *ÉGLISE SAINT-JULIEN DES MÉNÉTRIERS. VIEUX PARIS – EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900, 1900*

selbst, sondern eben jene Gestalt rekonstruiert, die ihm Robida anno 1900 für *Le Vieux Paris* verliehen hatte. Dieses eigentümliche ikonische Abhängigkeitsverhältnis von Rekonstruktionen erster und zweiter Ordnung findet sich bereits im Jahr der Weltausstellung kommerziell vorweggenommen durch einen von der *Imagerie d'Épinal* verlegten Bastelbogen, mit dem sich ein Papiermodell der von Robida imaginierten Kapelle bauen ließ (Abb. 280).¹¹²¹

Ähnliche Überlagerungen und Verkettungen der Bilder untereinander prägen auch die Neue Frankfurter Altstadt zwischen Dom und Römerberg, wo man sie

d'Albert Robida à l'exposition universelle de 1900. Restitution en 3D, patrimoine éphémère et expositions universelles», in: Carré/Corcy 2012, S. 447–459.

¹¹²¹ *Imagerie d'Épinal*, N° 136: *ÉGLISE SAINT-JULIEN DES MÉNÉTRIERS. VIEUX PARIS – EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900*, Épinal: Pellerin & C^{ie}, 1900, Blattmaß: 400 × 500 mm.

in den Jahren 2012–2018 bis in die gebaute Wirklichkeit hinein verlängert hat, um anstelle des brutalistischen Technischen Rathauses von 1972–1974 das im März 1944 kriegszerstörte Altstadtquartier wiederaufzubauen.¹¹²² Von den 35 in diesem Zusammenhang neu errichteten Gebäuden wurden 15 als »schöpferische Nachbauten« ausgeführt, die auf der Grundlage aller verfügbaren Bild- und Textquellen sowie unter Verwendung sporadischer entstehungszeitlicher Überreste den Anspruch erheben, die Baugestalt des einst spätmittelalterlich und frühneuzeitlich geprägten Stadtviertels weitgehend originalgetreu zu rekonstruieren. Da jedoch meist nur partielle, bevorzugt auf die straßenseitigen Fassaden konzentrierte Darstellungen überkommen sind, die kaum je die Binnenstrukturen der Parzellen, geschweige denn die Innenräume der Gebäude zu erkennen geben, bedurfte es vielfach der idealtypischen Vervollständigung und Extrapolation oder einer zumindest historisch plausiblen Hypothesenbildung, um sich ein umfassenderes Bild der Bauten zu machen. Leitend waren dabei die visuellen Überlieferungsträger von den bildkünstlerischen und photographischen Ansichten über Denkmalinventare bis hin zu einem Altstadtmodell, das die Brüder Treuner in den Jahren 1926–1961 anhand ebensolcher Vorlagen und eigener Aufmaße angefertigt haben.¹¹²³ Da diese Bilder unterschiedlicher Medialität und Machart je spezifische Zeitstellungen, Darstellungsabsichten und Aussagegehalte aufweisen, trugen wechselseitige Korrekturen und Ergänzungen unausweichlich zur Hybridität der erzielten Ergebnisse bei, die keine faktische, sondern – wie schon bei Viollet-le-Duc¹¹²⁴ – eine ahistorisch perfektionierte Vergangenheit zur Anschauung bringen.

1122 Astrid Hansen: »Die Frankfurter Altstadtdebatte. Zur Rekonstruktion eines ›gefühlten Denkmals«, in: *Die Denkmalpflege* 66 (2008), S. 5–17; Marianne Rodenstein: »Vergessen und Erinnern der im Zweiten Weltkrieg zerstörten Frankfurter Altstadt«, in: *Die alte Stadt* 36 (2009), S. 45–58; Gerhard Vinken: »Unstillbarer Hunger nach Echem. Frankfurts neue Altstadt zwischen Rekonstruktion und Themenarchitektur«, in: *Forum Stadt* 40 (2013), S. 119–136; Matthias Alexander (Hg.): *Die Neue Altstadt in Frankfurt am Main*, 2 Bde., Frankfurt a. M. 2018; Philipp Sturm/Peter Cachola Schmal (Hg.): *Die immer neue Altstadt. Bauen zwischen Dom und Römer seit 1900*, Frankfurt a. M./Berlin 2018; Anne Christin Scheiblauber: *Frankfurt am Main. Die historische Altstadt*, Petersberg 2018; Freddy Langer: *Frankfurts neue Altstadt*, Berlin 2019; zum Kontext auch Gerhard Vinken: *Zone Heimat. Altstadt im modernen Städtebau*, Berlin/München 2010; ders.: *Zones of Tradition – Places of Identity. Cities and Their Heritage*, Bielefeld 2021; Carmen M. Enss/ders. (Hg.): *Produkt Altstadt. Historische Stadtzentren in Städtebau und Denkmalpflege*, Bielefeld 2016; Leonie Köhren: *Ein neues Gesicht für Frankfurt*, Heidelberg 2019.

1123 Fried Lübbecke: *Treuner's Alt-Frankfurt. Das Altstadtmodell im Historischen Museum*, Frankfurt a. M. 1955; Jan Gerchow/Petra Spona (Hg.): *Das Frankfurter Altstadtmodell der Brüder Treuner*, Frankfurt a. M. 2011.

1124 Zu dessen komplementären Konzepten der idealen Kathedrale und der perfektionierenden Restaurierung s. oben Anm. 63 und 113.

Durchbrochen wird die mit Hilfe solcher bildlichen Vermittlungsinstanzen erzielte Fiktion historischer Authentizität durch die 20 Neubauten des Ensembles, welche die epistemologisch unüberwindliche Distanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart architektonisch sinnfällig werden lassen, indem sie ausgewählte Materialien, Bauformen oder Strukturmerkmale der Vorgängerbauten aufgreifen und sie allusorisch einer genuin modernen Gestaltung anverwandeln. Dadurch bleiben die Aporien jeder ›originalgetreuen‹ Rekonstruktion, auf die eine kritische Debatte der betreffenden Phänomene mit allem Nachdruck hingewiesen hat,¹¹²⁵ an den Bauten selbst ablesbar und werden nicht zugunsten einer Totalvision vorgeblich wiedergewonnener Vergangenheit zum Verschwinden gebracht.

Um den in der Neuen Frankfurter Altstadt oder im *Vieux Paris* visuell ausschlaggebenden Grad der Abhängigkeit dreidimensionaler Bauten von bildlich wie bildhaft vermittelter Sichtbarkeit zu ermessen und den Interferenzen der betreffenden Bilder untereinander auf die Spur zu kommen, müssen die Überlieferungswege des Bildgedächtnisses nachvollzogen und jene Transformationen identifiziert werden, denen die Überreste auf diesen Wegen unterliegen. Denn in den Filiationen, Kopierbeziehungen und Wanderungsbewegungen der unter gedächtnisgeschichtlichen Gesichtspunkten vergleichend betrachteten Bilder zeichnen sich die vielgestaltigen Sinnzuschreibungen ab, die eine in ihren Überresten erfasste Vergangenheit im Lauf der Jahrzehnte und Jahrhunderte erfahren hat. Eine visuelle Gedächtnisgeschichte,

1125 Zur Geschichte rekonstruktiver Strategien und Verfahren sowie zu grundlegenden Positionsbestimmungen in dieser Debatte s. Hartwig Schmidt: *Wiederaufbau*, Stuttgart 1993; Jan Friedrich Hanselmann (Hg.): *Rekonstruktion in der Denkmalpflege. Texte aus Geschichte und Gegenwart*, Stuttgart 2009; Michael Braum/Ursula Baus (Hg.): *Rekonstruktion in Deutschland. Positionen zu einem umstrittenen Thema*, Basel/Boston 2009; Winfried Nerdinger (Hg.): *Geschichte der Rekonstruktion – Konstruktion der Geschichte*, München/Berlin 2010; Uta Hassler/ders. (Hg.): *Das Prinzip Rekonstruktion*, Zürich 2010; Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (Hg.): *Positionen zum Wiederaufbau verlorener Bauten und Räume* [= *Forschungen* 143 (2010)]; Adrian von Buttlar/Gabi Dolff-Bonekämper u. a. (Hg.): *Denkmalpflege statt Attrappenkult. Gegen die Rekonstruktion von Baudenkmalern*, Gütersloh 2010; Christian Welzbacher: *Durchs wilde Rekonstruktistan. Über gebaute Geschichtsbilder*, Berlin 2010; Robert Schediwy: *Rekonstruktion. Wiedergewonnenes Erbe oder nutzloser Kitsch?*, Wien/Berlin u. a. 2011; Tino Mager (Hg.): *Architecture Reperformed. The Politics of Reconstruction*, Farnham/Burlington 2015; ders.: *Schillernde Unschärfe. Der Begriff der Authentizität im architektonischen Erbe*, Berlin/Boston 2016; Christoph Bernhardt/Martin Sabrow u. a. (Hg.): *Gebaute Geschichte. Historische Authentizität im Stadtraum*, Göttingen 2017; Arnold Bartetzky (Hg.): *Geschichte bauen. Architektonische Rekonstruktion und Nationenbildung vom 19. Jahrhundert bis heute*, Köln/Weimar u. a. 2017; ders.: s. v. »Rekonstruktion«, in: Sabrow/Saupe 2022, S. 390–397; *Rechte Räume. Bericht einer Europareise* [= *Arch+* 235 (2019)]; Stephan Trüby: *Rechte Räume*, Gütersloh 2020; Sergey Sementsov/Alexander Leontyev u. a. (Hg.): *Reconstruction and Restoration in Architectural Heritage*, Boca Raton/London u. a. 2020; speziell zur digitalen Rekonstruktion s. unten Anm. 1133.



Abb. 281 Marin Dacos, *Incendie de Notre-Dame de Paris*. Digitalphotographie, 15. April 2019

wie sie in diesem Buch anhand von bildlichen Repräsentationen mittelalterlicher Artefakte im Frankreich der Neuzeit und Moderne exemplarisch umrissen wurde, ist schließlich auch geeignet, dem Verlust an historischer Tiefenschärfe entgegenzuwirken, der dem Bildgedächtnis droht, sobald es der medialen Vereinheitlichung digitaler Repräsentationen unterworfen wird. Diesen Effekt konnte beobachten, wer jüngst Augenzeuge einer geradezu eruptiven Bildproduktion wurde, in deren Zentrum nicht, wie anno 1914, die Kathedrale von Reims (Abb. 34),¹¹²⁶ sondern diejenige von Paris in Flammen stand (Abb. 281).¹¹²⁷

1126 Siehe oben im Kapitel »Fronstispiz« den Abschnitt »1914. Bellizistische Semantisierungen«.

1127 Marin Dacos: *Incendie de Notre-Dame de Paris vue depuis le Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche*, 15. April 2019, Digitalphotographie.

Abermals ein Frontispiz

Als noch am Abend des verheerenden Brandes, der am 15. April 2019 den mittelalterlichen Dachstuhl von Notre-Dame nebst seinem von Viollet-le-Duc geschaffenen Dachreiter über der Vierung zerstörte, das präsidiale Wiederaufbauversprechen gegeben war und alsbald auch immense Geldspenden französischer Unternehmen zugesagt wurden, setzten mit beispiellosem Aufwand Aufräumungsarbeiten und Sicherungsmaßnahmen, Restaurierungen und Wiederherstellungen ein.¹¹²⁸ Begleitet werden sie bis heute von regen publizistischen Aktivitäten: Neben den Ereignisrapporten der Tagespresse und den lebhaften Debatten der Feuilletons über die Formensprache des Wiederaufbaus werden vermehrt Anstrengungen unternommen, auch das historische und baugeschichtliche Wissen über die Kathedrale zu bündeln, die Geschichte ihres Gebrauchs und ihrer Wirkung bis in die Gegenwart zu erzählen und aus alledem Ansätze herzuleiten, die gewaltige politisch-gesellschaftliche und kulturelle Resonanz zu erklären, die das Ereignis national wie international hervorgerufen hat.¹¹²⁹

Während sich diese Beiträge überwiegend gängiger Praktiken und eingeführter Medien – namentlich gedruckter und vielförmig illustrierter Texte – bedienen, um ihr Publikum zu erreichen, schlagen zwei Projekte fundamental abweichende Wege ein. Mit *Notre-Dame de Paris, l'Exposition Augmentée*¹¹³⁰ und *Éternelle Notre-Dame*¹¹³¹ haben zwei temporäre Installationen die hergebrachten Strategien objektbasierter Vermittlung¹¹³² beinahe gänzlich aufgegeben und sich stattdessen mit Nachdruck

1128 Diesen Prozess dokumentiert etwa Cour des Comptes (Hg.): *La conservation et la restauration de la cathédrale Notre-Dame de Paris. Premier bilan*, Paris 2020; begleitet wird er neuerdings von *La Fabrique de Notre-Dame. Journal de la restauration* 1 (2021) – 6 (2023).

1129 Aus der Fülle an Publikationen sind hervorzuheben: Sébastien Le Pajolec/Bertrand Tillier: *L'émotion Notre-Dame. Quand la France s'enflamme ...*, Paris 2020; Agnès Poirier: *Notre-Dame. The Soul of France*, London 2020; Thomas W. Gaehgtens: *Notre-Dame. Geschichte einer Kathedrale*, München 2020; Nicolas Reveyron: *Notre-Dame de Paris. Quel avenir pour notre passé?*, Paris 2020; Dany Sandron: *Notre-Dame de Paris. Histoire et archéologie d'une cathédrale (XII^e–XIV^e siècle)*, Paris 2021; Alexandre Gady: *Notre-Dame de Paris. La fabrique d'un chef-d'œuvre*, Paris 2021; Boris Bove/Claude Gauvard (Hg.): *Notre-Dame de Paris. Une cathédrale dans la ville. Des origines à nos jours*, Paris 2022; Philippe Dillmann/Pascal Liévaux u. a. (Hg.): *Notre-Dame de Paris. La science à l'œuvre*, Paris 2022; Jannic Durand/Anne Dion-Tenenbaum u. a. (Hg.): *Le trésor de Notre-Dame de Paris. Des origines à Viollet-le-Duc*, Paris 2023; Bermon/Poirel 2023.

1130 Marie Lepesant: »Notre-Dame de Paris, l'exposition augmentée«, in: *La Fabrique de Notre-Dame. Journal de la restauration* 3 (2022), S. 72–73.

1131 Marie Lepesant: »Plongée en réalité virtuelle au cœur de Notre-Dame«, in: *La Fabrique de Notre-Dame. Journal de la restauration* 3 (2022), S. 74–75.

1132 Siehe oben Anm. 242, 265 und 337.

den digitalen Bildwelten computergestützter Dokumentation und Rekonstruktion¹¹³³ zugewandt. Mit deren Hilfe wurden Ausstellungsformate und Erlebniswelten konzipiert, die wesentlich auf den Prinzipien der *Augmented Reality* beziehungsweise auf denjenigen einer immersiven *Virtual Reality* beruhen.¹¹³⁴

Noch unter dem Titel *Notre-Dame de Paris, l'Expérience* wurde im Oktober 2021 im französischen Pavillon der Weltausstellung in Dubai eine Entwicklung des Unternehmens Histoverly präsentiert, die als *Notre-Dame de Paris, l'Exposition Augmentée* weltweit in bislang 12 Metropolen zu sehen war und bis zur Wiedereröffnung der restaurierten Kathedrale an weiteren Standorten gezeigt werden soll. Gesponsort von der L'Oréal-Gruppe, einem der größten Spender für den Wiederaufbau, wurde in Zusammenarbeit mit dem *Établissement public chargé de la conservation et de la restauration de la cathédrale Notre-Dame de Paris*¹¹³⁵ ein Parcours aus Leuchtkästen geschaffen, die großformatige Transparentbilder zur Anschauung bringen (Abb. 282):¹¹³⁶ Photographien von Notre-Dame vor und nach der Brandkatastrophe,

1133 Zu diesen s. exemplarisch Tony Higgins/Peter Main u. a. (Hg.): *Imaging the Past. Electronic Imaging and Computer Graphics in Museums and Archaeology*, London 1996; David J. Staley: *Computers, Visualization, and History*, Armonk/London 2003; Mark Greengrass/Lorna Hughes (Hg.): *The Virtual Representation of the Past*, Farnham 2008; Steve F. Anderson: *Technologies of History*, Hanover, NH 2011; Massimo Limoncelli: *Il restauro virtuale in archeologia*, Rom 2012; Angeliki Chrysanthi/Patricia Murrieta Flores u. a. (Hg.): *Thinking beyond the Tool. Archaeological Computing and the Interpretive Process*, Oxford 2012; Ralf Dörner/Wolfgang Broll u. a. (Hg.): *Virtual und Augmented Reality (VR/AR). Grundlagen und Methoden der Virtuellen und Augmentierten Realität*, Berlin/Heidelberg 2013; Michael Falser/Monica Juneja (Hg.): *Archaeologizing Heritage?*, Berlin/Heidelberg u. a. 2013; Pieter Martens (Hg.): *Virtual Palaces I: Digitizing and Modelling Palaces*, Leuven 2016; Stephan Hoppe/Stefan Breitling (Hg.): *Virtual Palaces II: Lost Palaces and their Afterlife*, München 2016; Birgit Franz/Gerhard Vinken (Hg.): *Das Digitale und die Denkmalpflege*, Heidelberg 2017; Marinos Ioannides/Eleanor Fink u. a. (Hg.): *Digital Heritage. Progress in Cultural Heritage: Documentation, Preservation, and Protection*, 2 Bde., Cham 2018; Pierre Manuel Pelz: *Techniken und Grenzen interaktiver Architekturvisualisierung bei der digitalen Rekonstruktion verlorener Stadträume*, Kassel 2019; Eva Pasch/Holger Kieburg (Hg.): *Auferstehung der Antike. Archäologische Stätten digital rekonstruiert*, Darmstadt 2019; Aurélie Clemente-Ruiz/Nala Aloudat (Hg.): *Von Mossul nach Palmyra. Eine virtuelle Reise durch das Weltkulturerbe*, München 2019; Messemer 2020; Ilaria Trizio/Emanuel Demetrescu u. a. (Hg.): *Digital Restoration and Virtual Reconstructions*, Cham 2023.

1134 Zu entsprechenden Konzepten im Überblick s. die Reihe *Szenografie in Ausstellungen und Museen*, Bde. 1–8 (2004–2018); Susanne Gesser/Martin Handschin u. a. (Hg.): *Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content*, Bielefeld 2012; Vladimir Geroimenko (Hg.): *Augmented Reality in Tourism, Museums and Heritage*, Cham 2021.

1135 2019 ins Leben gerufen, untersteht diese Einrichtung dem Ministerium für Kultur und hat die Bauherrenschaft über die Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen inne.

1136 Szenographie der Ausstellung *Notre-Dame de Paris, l'Exposition Augmentée*, Paris, Collège des Bernardins, 2022, Digitalphotographie, © Histoverly.



Abb. 282 Szenographie der Ausstellung *Notre-Dame de Paris, l'Exposition Augmentée*. Paris, Collège des Bernardins, 2022

3D-Simulationen der im Bau befindlichen gotischen Kathedrale, einen Ausschnitt aus Jacques Louis Davids monumentalem Historiengemälde *Sacre de Napoléon* von 1806/1807,¹¹³⁷ autographe Manuskriptseiten der Druckvorlage zu Victor Hugos Roman *Notre-Dame de Paris* von 1830/1831,¹¹³⁸ denen man die computergenerierte Gestalt des Quasimodo überblendet hat, einen Restaurierungsentwurf von Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc und Jean-Baptiste Lassus für die Südflanke der Kathedrale aus dem Jahr 1843,¹¹³⁹ Aufnahmen der laufenden Wiederherstellungsarbeiten oder eines Eichenwaldes, aus dessen Stämmen das Baumaterial für den neuen Dachstuhl gewonnen wird.

1137 Jacques Louis David: *Sacre de l'Empereur Napoléon I^{er} et couronnement de l'Impératrice Joséphine dans la cathédrale Notre-Dame de Paris, le 2 décembre 1804*, 1806/1807, Öl auf Leinwand, Bildmaß: 621 × 979 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, Inv.-Nr. 3699.

1138 Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Nouv. acq. fr. 13378.

1139 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc/Jean-Baptiste Lassus: *NOTRE-DAME. FACADE MERIDIONALE*, 28. Januar 1843, Blattmaß: 880 × 1460 mm, Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Inv.-Nr. 04r02102.

Diese physische Szenographie der Bildwände lässt sich virtuell zu einer Abfolge von 21 themenspezifischen Infotainment-Stationen – den »portes du temps« – erweitern, indem über ein von Histoverly entwickeltes Tablet namens *HistoPad* ergänzende Filmsequenzen, Simulationen oder Animationen aufgerufen werden. Während die Bildtechnik der Leuchttransparente die je eigene Materialität und Medialität der Vorlagen gerade noch zu erkennen gibt und auch Zeitstellung oder Zeigeabsicht etwa des Restaurierungsentwurfs von Viollet-le-Duc und Lassus anhand seiner Kontextualisierung erschlossen werden können, gehen solche Unterscheidungsmerkmale der Bildwelt im Übergang zur computergenerierten Sichtbarkeit verloren. Schon auf dem Transparentbild ist die Realitätsebene, der die mittelalterliche Kathedralbaustelle angehört, nicht ohne Weiteres auszumachen. Deren 3D-Modell gewinnt noch an illusionistischer Überzeugungskraft, sobald es auf dem *HistoPad* von einem sich bewegenden Bestrachterstandpunkt aus in den Blick genommen und vom animierten Bildpersonal geschäftiger Handwerker bevölkert wird. Und dass Jacques Louis David keine Dokumentarphotographie des kaiserlichen *Sacre* angefertigt, sondern eine bildkünstlerische Inszenierung zu Propagandazwecken geschaffen hat,¹¹⁴⁰ gerät spätestens dann in Vergessenheit, wenn die aus dem Gemälde generierte 3D-Simulation des Geschehens in Notre-Dame auf dem *HistoPad* auch aus dem Blickwinkel einer Kameradrohne überflogen werden kann. Ihre unverwechselbaren medialen und historischen Signaturen haben die in großer Zahl aufgebotenen Bilder dieser Ausstellung im Stadium ihrer digitalen Aneignung und Verwandlung längst verloren. Dass ausgerechnet jener *Stryge* in Gestalt eines 3D-Drucks noch physisch präsent ist, den Meryon zum Sinnbild einer modernen Großstadt stilisiert hat, welche die Spuren ihrer Geschichte tilgt (Abb. 254),¹¹⁴¹ mutet wie ein – eher unfreiwilliger – Kommentar zu dieser Bildpraxis an.

Vollends auf die Spitze getrieben wird die gezielte Verschleifung der Realitätsebenen im Rahmen der immersiven Expedition *Éternelle Notre-Dame*, die eine dreiviertelstündige Zeitreise durch die Geschichte der Kathedrale von ihrer Erbauung ab 1163 über ihre umfassende Restaurierung im 19. Jahrhundert bis zu den Wiederherstellungsmaßnahmen der Gegenwart verspricht. Produziert von der Orange-Gruppe und Amaclio Productions, basiert die virtuelle Realität, in welche die Besucher über VR-Headsets eintauchen, auf einer von Emissive und Bruno Seiller entwickelten Szenographie, die seit 2022 zunächst in der von Amaclio betriebenen

1140 Stefan Germer: »On marche dans ce tableau. Zur Konstituierung des ›Realistischen‹ in den napoleonischen Darstellungen von Jacques-Louis David«, in: Gudrun Gersmann/Hubertus Kohle (Hg.): *Frankreich 1800. Gesellschaft, Kultur, Mentalitäten*, Stuttgart 1990; S. 81–103; Sylvain Laveissière (Hg.): *Le sacre de Napoléon peint par David*, Paris 2004.

1141 Siehe oben Anm. 1043.



Abb. 283 Besucher der Ausstellung *Éternelle Notre-Dame*. Paris, Grande Arche de la Défense, Cité de l'Histoire, 2022

Cité de l'Histoire unter dem *Grande Arche de la Défense* (Abb. 283),¹¹⁴² seit 2023 außerdem im ehemaligen Parkhaus unter dem *Parvis de Notre-Dame* zu erleben ist. Etwa 60 Besucher pro Stunde sehen sich dort auf einer Fläche von 800 m² in eine digitale Bildwelt hineinversetzt, in der sie – geleitet von einem erläuternden Avatar in Gestalt eines Baumeisters – der Kathedrale und den Schlüsselfiguren ihrer Geschichte von Maurice de Sully bis zu Viollet-le-Duc begegnen. Was ihnen im Rahmen dieses chronologischen Narrativs vor Augen geführt wird, besitzt das einheitliche Gepräge computergenerierter und computeranimierter Visualität: Es begegnen ihnen trotz der fehlenden haptischen Dimension bestechend materialmimetische Texturen höchster Makellosigkeit, außerdem ebenso wirklichkeitsnah wie stringent simulierte Beleuchtungseffekte und Geräuschkulissen, schließlich Animationen, welche die historisierende Genremalerei wiederaufleben lassen,¹¹⁴³ oder realienkundlich plausible Ausstaffierungen, die den alten Authentizitätsanspruch der Historienmalerei¹¹⁴⁴ digital erneuern. Bei alledem stehen jedoch Fakten und Fiktionen suggestiv gleichrangig vor Augen, können historische Hypothesen nicht von

1142 Besucher der Ausstellung *Éternelle Notre-Dame*, Paris, Grande Arche de la Défense, Cité de l'Histoire, 2022, Digitalphotographie, © Amaclio Productions.

1143 Muhr 2006; Stephen Bann: »Historical Genre. Negotiating a Hybrid Concept in and outside of Nineteenth-Century France,« in: Robert Brennan/C. Oliver O'Donnell u. a. (Hg.): *Art History before English. Negotiating a European Lingua Franca from Vasari to the Present*, Rom 2021, S. 141–160.

1144 Siehe oben Anm. 270.

EPILOG

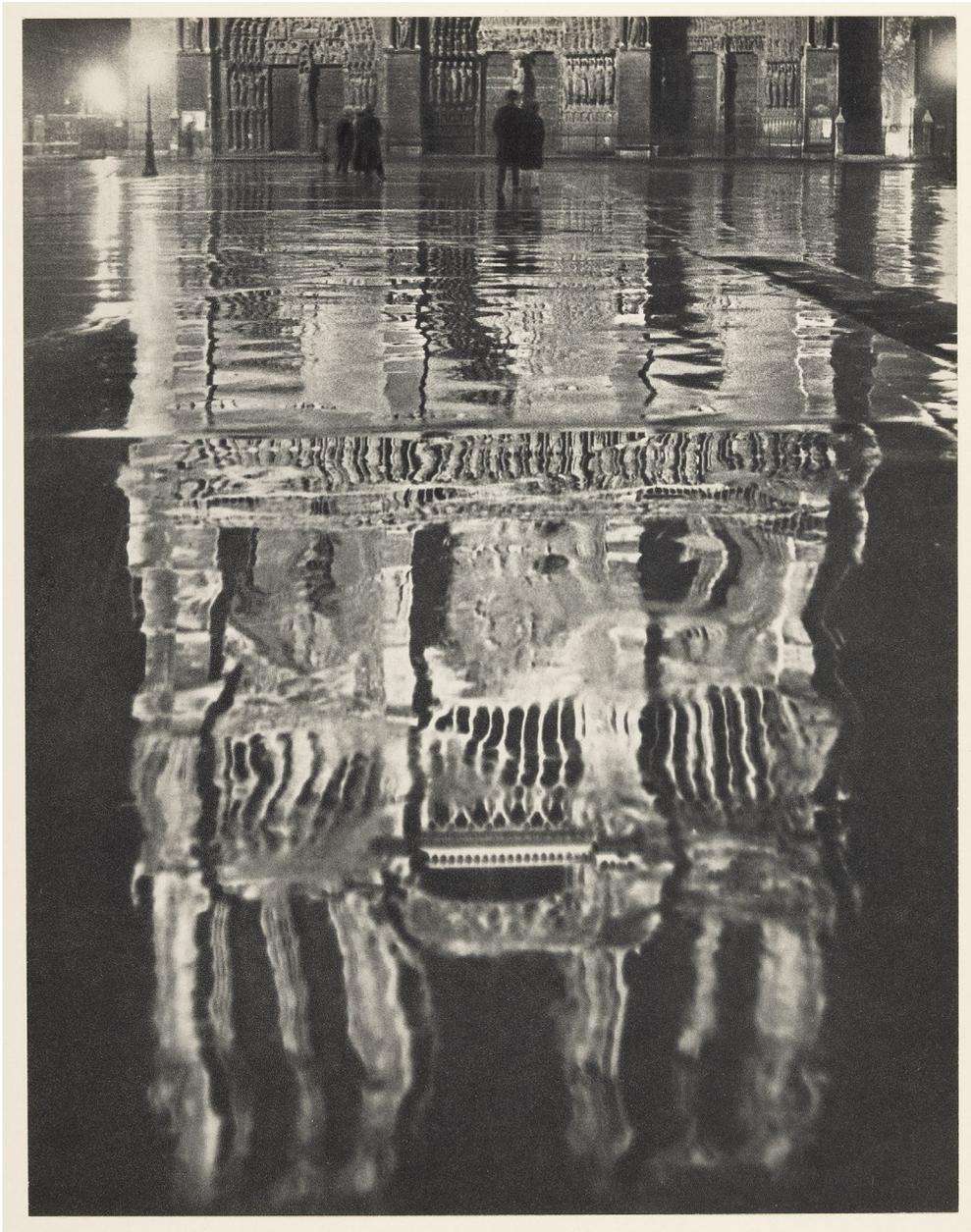


Abb. 284 Herbert William Harris, *Reflection*. Heliogravüre, 1935

gesichertem Wissen, Befunde nicht von Rekonstruktionen unterschieden werden, sind Bildquellen und Textbezüge nirgendwo ausgewiesen.

Dadurch wird zum Verschwinden gebracht, was eine Gedächtnisgeschichte, wie sie dieses Buch erzählt, erst eigentlich offenlegen muss: Dass nämlich Bilder von Überresten in unabschließbarer Vielgestalt begegnen und sich unausweichlich arbiträr zu ihrem Gegenstand verhalten, weil sie auf historisch sich wandelnden Sicht- und Verständnisweisen, auf stets gegenwartsgebundener, notwendig selektiver und perspektivischer Aneignung beruhen. Durch Materialität und Medialität sind sie als fundamental verschieden von ihrem Gegenstand ausgewiesen, zu dem sie gleichwohl in einer ebenso engen Beziehung stehen wie zu den zahlreich ihnen vorausgegangenen Bildern desselben Gegenstandes. Dadurch potenzieren sich die visuellen Transformationen, denen die Überreste unterworfen sind, denn die Tiefenschichten des Bildgedächtnisses – die überkommenen Formen der Aneignung und Repräsentation – zeigen sich neuerlich gebrochen, sobald sie aufgegriffen werden und ihrerseits anstelle der Objekte als Vorlage dienen.

Auch wenn das von Nicolas de Son geschaffene *FRONTISPICE* der Reimser Kathedrale (Abb. 1) deren singuläre, historisch erwachsene Gestalt betont oder *Éternelle Notre-Dame* die nahezu perfekte Illusion unmittelbarer Sichtbarkeit erweckt, sind Überreste in all diesen Bildern bestenfalls schemenhaft gegenwärtig. Sie unterliegen vielförmigen Brechungen und Spiegelungen, wie sie Herbert William Harris zeigt, der die Pariser Kathedrale 1935 in einem photographischen Nachtstück auf dem regennassen *Parvis de Notre-Dame* aufscheinen lässt (Abb. 284).¹¹⁴⁵

1145 Herbert William Harris: *Reflection*, 1935, Heliogravüre, Blattmaß: 230 × 295 mm. – Im Druck veröffentlicht wurde diese Arbeit in *Photo Graphie. Arts et Métiers Graphiques* 5 (1935), S. 7; zur Zeitschrift s. Françoise Denoyelle: »*Arts et métiers graphiques*. Histoire d'images d'une revue de caractère«, in: *La recherche photographique* 3 (1987), S. 7–17; Kristof Van Gansen (Hg.): *Arts et métiers graphiques. Kunst en grafische vormgeving in het interbellum*, Leuven 2015; Yusuke Isotani: *Arts et métiers Photo-Graphiques: The Quest for Identity in French Photography Between the Two World Wars*, New York 2019; Juliette Lavie/Franck Knoery u. a.: *Photo Graphie 1930–1947. Un panorama imprimé de la photographie internationale des années 1930*, Straßburg 2020.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Während der Abschnitt »Quellen« die benutzten Bild- und Textquellen vollständig verzeichnet, sind im Abschnitt »Literatur« nur die mehrfach zitierten Darstellungen aufgeführt.

Quellen

- Actualité de l'art roman* [= *Témoignages. Cahiers de la Pierre-qui-Vire* 30 (1951)].
- Alexandre, Arsène: *Les monuments français détruits par l'Allemagne. Enquête entreprise par ordre de M. Albert Dalimier*, Paris/Nancy: Berger-Levrault, 1918.
- Androuet du Cerceau, Jacques: *[D]vodecim fragmenta structuræ veteris comme[n]data monumentis a Leonardo Theodorico homine artis perspectivæ peritissimo [...]*, Avrelia: Jacques Androuet du Cerceau, [zuerst 1550] 1565, URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.412965>.
- *Le premier | Le second volume des plus excellents Bastiments de France*, Paris: Jacques Androuet du Cerceau, 1576–1579, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb30020375h>.
- Antoine, Laurent [gen. LeMog]: *Le Vieux Paris d'Albert Robida restitué en 3D. Extrait du projet de reconstitution de l'Exposition universelle de 1900*, Film présenté dans le cadre de l'exposition *De jadis à demain, l'imaginaire du dessinateur Albert Robida*, Compiègne 2009.
- Antony-Thouret, Pierre: *L'Ange brisé. L'Oiseau noir*, Paris: Delandre, 1915.
- *Pour qui n'a pas vu Reims au sortir de l'étreinte allemande, octobre 1918. La cathédrale, la ville*, Reims: Pierre Antony-Thouret, 1920.
- Arnout, Jean-Baptiste, nach Étienne Bouhot: *Entrée de Sa Majesté Charles X dans l'Église Notre-Dame de Reims, le Jour de son Couronnement, le Vingt neuf Mai 1825*, 1825, Lithographie, Blattmaß: 402 × 290 mm.
- Asselineau, Léon-Auguste: *Armes et armures du moyen âge et de la Renaissance*, Paris: A. Lévy, 1864.
- Aubert, Marcel: *L'Art français à l'époque romane. Architecture et sculpture*, 4 Bde., Paris: Éditions Albert Morancé, 1929–1950.

- Baltard, Louis-Pierre: *Paris et ses Monumens, ou Collection des édifices publics et particuliers les plus remarquables de cette Capitale, dans son état actuel, et des chefs-d'œuvre des Arts qui les décorent; Mesurés, dessinés et gravés [...], Avec des Descriptions historiques par le cit. AMAURY-DUVAL; Ouvrage dédié a Napoléon Bonaparte*, 2 Bde., Paris: Baltard, de Crapelet, 1803–1805 [in Lfgn. 1802–1805].
- Baluze, Étienne: *Capitularia Regum Francorum. Additæ sunt Marculsi monachi & aliorum formulæ veteres, & Notæ doctissimorum virorum. STEPHANVS BALVZIVS Tutelensis in unum collegit, ad vetustissimos codices manuscriptos emendavit, magnam partem nunc primum edidit, Notis illustravit*, 2 Bde., Paris: Franciscus Muguet, 1677.
- Balzac, Honoré de: *Les Contes drôlatiques*, Paris: Société générale de librairie, 1855.
- Barante, Amable-Guillaume-Prospér Brugière de: *Histoire des Ducs de Bourgogne de la maison de Valois, 1364–1477*, 13 Bde. und *Atlas* [in acht Lfgn. 1825–1826], Paris: Ladvocat, 1824–1826, URL [Atlas]: <http://data.onb.ac.at/rep/10722796>.
- , *Cinquième édition*, 12 Bde. und *Atlas*, Paris: Duféy, 1837–1838 [wiederaufgelegt als: *Nouvelle édition*, 12 Bde. und *Atlas*, Paris: Delloye, Duféy, V^e Le Normant, 1839].
- , *Sixième édition*, 8 Bde., Paris: Furne et C^{ie}, 1842.
- *Études littéraires et historiques*, 2 Bde., Paris: Didier et C^{ie}, 1858.
- Barbet de Jouy, Henry: *Les gemmes et joyaux de la couronne*, Paris: Chalcographie des musées impériaux, 1865.
- Barrois, Jean-Baptiste-Joseph: *Bibliothèque prototypographique, ou Librairies des fils du Roi Jean, Charles V, Jean de Berri, Philippe de Bourgogne et les siens*, Paris: Treuttel et Würtz, 1830.
- *Le Livre du très chevalereux Comte d'Artois et de sa femme, fille au Comte de Boulogne. Publié d'après les manuscrits et pour la première fois*, Paris: Techener, 1837.
- Bastard d'Estang, Auguste de: *Librairie de Jean de France, Duc de Berry, frère du Roi Charles V. Publiée en son entier pour la première fois, précédée de la vie de ce prince, illustrée de plus belles miniatures de ses manuscrits, accompagnée de notes bibliographiques, et suivie de recherches pour servir à l'histoire des arts du dessin au moyen âge*, Paris: Auguste de Bastard, 1834.
- *Cérémonies et ordonnances des Gages de bataille, selon les constitutions faites par le bon Roi Philippe de France; MS. de la Bibliothèque nationale. Reproduction des seize premières pages*, Paris: Auguste de Bastard, [s. a.].
- Baudot, Anatole de: *La Sculpture française au Moyen Age et à la Renaissance. Comprenant environ 400 motifs photographiés par Mieuusement, Deuxième édition*, Paris: Librairie centrale d'Architecture, Fossez et C^{ie}, 1884.
- /Perrault-Dabot, Alfred (Hg.): *Archives de la Commission des Monuments Historiques. Publiées sous le patronage de l'Administration des Beaux-Arts*, 5 Bde., Paris: Henri Laurens, Charles Schmid, 1898–1903.
- Baudrillart, Alfred: *L'Âme de la France à Reims. Discours prononcé en la basilique de Sainte-Clotilde le 30 septembre 1914*, Paris: G. Beauchesne, 1914.
- Baudry, Jean/Barbier, Georges u. a.: *Bourgogne romane (La nuit des temps, Bd. 1)*, Saint-Léger-Vauban: Zodiaque, 1954, ²1955.
- Belleforest, François de: *La Cosmographie univrselle de tout le Monde. En laquelle, suiuant les auteurs plus dignes de foy, sont au vray descriptes toutes les parties habitables, & non*

- habitables de la Terre, & de la Mer, [...] puis la description & peinture Topographique des regions [...]. Et encore l'origine, noms ou appellations tant modernes qu'anciennes, & description de plusieurs villes, citez & Isles, avec leurs plantz, & pourtraictz, & sur tout de la FRANCE, non encor iusques à present veus ny imprimez. [...] Auteur en partie MVNSTER, mais beaucoup plus augmentée, ornée & enrichie, par FRANCOIS DE BELLE-FOREST [...], 2 Tle. in 3 Bdn., Paris: Michel Sonnius, 1575.*
- *Les grandes annales et histoire generale de France, des la venue des Francs an Gavle, iusques av regne du Roy Tres-Chrestien Henry III [...], 2 Bde. [Bd. 2 mit abweichendem Untertitel], Paris: Gabriel Buon, 1579.*
- Benoist, Antoine: *Gewändefiguren vom linken Westportal der Abteikirche Saint-Denis*, um 1725–1728, lavierte Federzeichnung auf Papier, in: Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 15634, fol. 64^r, Maß des montierten Blattes: ca. 190 × 102–111 mm.
- Bergier, Nicolas: *Le dessein de l'Histoire de Reims. Avec diverses curieuses Remarques touchant l'establissement des Peuples, & la fondation des Villes de France*, Reims: François Bernard, 1635.
- Bernheim, Ernst: *Lehrbuch der Historischen Methode und der Geschichtsphilosophie* [zuerst 1889], 3. und 4., völlig neu bearb. und verm. Aufl., Leipzig: Duncker & Humblot, 1903.
- Berty, Adolphe: *Histoire générale de Paris. Topographie historique du vieux Paris. Région du Louvre et des Tuileries I*, Paris: Imprimerie impériale, 1866.
- /Legrand, Henri: *Histoire générale de Paris. Topographie historique du vieux Paris. Région du Louvre et des Tuileries II*, Paris: Imprimerie impériale, 1868.
- Bie, Jacques de: *Les vrais Portraits des Rois de France. Tirez de ce qui nous reste de leurs Monumens, Sceaux, Medailles, ou autres Effigies, conseruées dans les plus rares & plus curieux Cabinets du Royaume. Au tres chrestien Roy de France et de Navarre Lovis XIII* [zuerst 1634], *Seconde Edition. Augmentée de nouveaux Portraits, & enrichie des Vies des Rois, par le R. P. H. de Coste*, Paris. *Relig. de l'Ordre des Peres Minimes*, Paris: Jean Camusat, 1636, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb30103633w>.
- *La France Metallique. Contenant les Actions celebres tant publiques que privees des Rois et des Reines; remarquees en levr Medailles d'Or, d'Argent & de Bronze. Tirees des plus curieux Cabinets. Av tres chrestien Roy de France et de Navarre Lovis XIII*, darin enthalten: *Explication ov Description sommaire des Medailles contenvës en l'Oevvre de la France Metallique*, 2 Tle. in 1 Bd., Paris: Jean Camusat, 1636 [die 132 Tafeln ohne »Avant-propos« und den 1635 gedruckten Text der *Explication* bereits Paris: Jacques de Bie, Pierre Rocollet, 1634], URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.28909>.
- Blondel, François: *Cours d'Architecture, enseigné dans l'Académie Royale d'Architecture* [1675–1683], *Seconde Édition, augmentée et corrigée*, 5 Tle., Paris/Amsterdam: François Blondel, Pierre Mortier, 1698, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.1735>.
- Boissard, Jean-Jacques: *Habitvs Variarum Orbis gentium. Habitz de Nations estra[n]ges. Trachten mancherley Völcker des Erdskreiß*, Mecheln: Caspar Rutz, 1581.
- Bordier, Henri/Charton, Édouard: *Histoire de France depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours d'après les documents originaux et les monuments de l'art de chaque époque*, 2 Bde., Paris: Bureaux du Magasin pittoresque, 1859–1860 [*Nouvelle édition*, 1862].
- *Histoire de France pour tous depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours d'après les documents originaux et les monuments de l'art de chaque époque. Nouvelle édition*

- complétée et mise à jour (1900) par G. Ducoudray, 2 Bde., Paris: Montgrédien et C^{ie}, 1900.*
- Bosse, Abraham: *LA NOBLESSE FRANCOISE A L'EGLISE. Inuantee par le Sieur de S. IGNY*, Paris: Francois l'Anglois dit Chiartres [1628/1629].
- *Le Iardin de la Noblesse Françoisé dans lequel ce peut Ceuillir leur manierre de Vettements*, Paris: Melchior Tauernier, 1629.
- *FIGVRES Au naturel tant des Vestements que des postures des Gardes Francoises du Roy Treschrestien*, Paris: Melchior Tauernier, 1632.
- Bouche, Honoré: *La Chorographie ov Description de Provence. Et l'Histoire chronologique du mesme pays*, 2 Bde., Aix: Charles David, 1664.
- Boudan, Louis: *Veüe du Chasteau DE DISSAY du Costé du Iardin, en Poictou, bastie par pierre d'Amboise Euesque de poictiers, à trois lieües de poictiers, 1699*, aquarellierte Bleistift- und Federzeichnung auf Papier, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie, EST VA-86 (1).
- *ENTREE D'ISABEL DE BAVIERE Reine de France dans la Ville de Paris le 20.^e Aoust 1389. Pris de l'histoire manuscrite de Froissart*, um 1690–1710, Gouache, in: Paris, Bibliothèque nationale de France, Est. Rés. Oa 13, fol. 4^r, Seitenmaß: 475 × 320 mm.
- *ENTREE D'ISABEL DE FRANCE Reine d'Angleterre à Paris, ou elle fut receue par CHARLES IV. du nom dit le Bel son frere Roy de France & de Navarre. Elle avoit este mariée dès l'an 1308. à Edouard second. D'apres une Mignature dans l'histoire par Froissart de la Bibliotheque du Roy*, um 1690–1710, Gouache, in: Paris, Bibliothèque nationale de France, Est. Rés. Oa 11, fol. 22^r, Seitenmaß: 475 × 320 mm.
- *Gewändefigur am mittleren Westportal der Kathedrale von Chartres*, um 1690–1710, lavierte Federzeichnung auf Papier, in: Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie, EST VA-28 (4), Bildmaß: 248 × 188 mm.
- *PHILIPES fils du Roy S^t Louis, depuis Roy de France III. du nom, dit le Hardy*, um 1690–1710, lavierte Federzeichnung auf Papier, in: Paris, Bibliothèque nationale de France, Est. Rés. Oa 10, fol. 2^r, Seitenmaß: 475 × 320 mm.
- *PHILIPES III. du nom Roy de FRANCE Surnommé le Hardy*, um 1690–1710, lavierte Federzeichnung auf Papier, in: Paris, Bibliothèque nationale de France, Est. Rés. Oa 10, fol. 4^r, Seitenmaß: 475 × 320 mm.
- *Philippe depuis Roi de France*, um 1690–1710, aquarellierte Federzeichnung auf Papier, in: Paris, Bibliothèque nationale de France, Est. Rés. Oa 10, fol. 3^r, Seitenmaß: 475 × 320 mm.
- *Sceptre et main de Iustice tires sur ceux qui sont au thresor de labbaie de saint Denis en France qui seruent aux sacres des Roys de france le baston porte sur terre, est dor, et se monte a visse 814*, um 1690–1710, aquarellierte Federzeichnung auf Papier, in: Paris, Bibliothèque nationale de France, Est. Rés. Oa 9, fol. 13^r, Seitenmaß: 475 × 320 mm.
- *TOMBEAU de marbre a droite dans le Chœur de l'Eglise de l'Abbaye de S^t Denis. Il est de PHILIPES III. Roy de France surnommé le Hardy fils du Roy S^t Louis mort l'an 1285*, um 1690–1710, aquarellierte Bleistift- und Federzeichnung, in: Oxford, Bodleian Library, MS. Gough Drawings Gaignières 2, fol. 32^r, Seitenmaß: 475 × 320 mm.
- *TOMBEAU DE PHILIPES DE FRANCE fils de Saint Louis a costé droit du grand Autel de l'Abbaye de Royaumont, il est de pierre, peint & doré, & autour sur le bord*

- a commencer par les pieds est escrit [...]*, um 1690–1710, aquarellierte Federzeichnung auf Papier, in: Oxford, Bodleian Library, MS. Gough Drawings Gaignières 2, fol. 28^r, Seitenmaß: 475 × 320 mm.
- Bouguereau, Maurice: *Le Theatre Francois, ov sont comprises les chartes generales et particulieres de la France. A chascune desquelles auons adjousté l'Origine de la Province, & de ceux qui y ont commandé, de leur Antiquité, & choses remarquables [...]*, Tours: Maurice Bouguereau, 1594.
- Bouillart, Jacques: *Histoire de l'Abbaye Royale de Saint Germain des Prez. Contenant la Vie des Abbez qui l'ont gouvernée depuis sa fondation: les Hommes Illustres qu'elle a donnez à l'Eglise & à l'Etat: les Privileges accordez par les Souverains Pontifes & par les Evêques: les Dons des Rois, des Princes & des autres Bienfaiteurs. Avec la Description de l'Eglise, des tombeaux & de tout ce qu'elle contient de plus remarquable. Le tout justifié par des Titres authentiques, & enrichi de Plans & de Figures*, Paris: Gregoire Dupuis, 1724, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb30140630z>.
- Boullogne le Jeune, Louis de: *Philippe III le Hardi portant à Saint-Denis le corps de saint Louis*, Kreide und Weißhörungen auf blauem Papier, Blattmaß: 320 × 255 mm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv.-Nr. 24842, Recto.
- Bouterouë, Claude: *Recherches curieuses des monoyes de France depuis le commencement de la monarchie*, Paris: Sebastien Cramoisy, Sebastien Mabre-Cramoisy, 1666.
- Brenet, Nicolas-Guy: *Les honneurs rendus au Connétable Du Guesclin par la ville de Randon oder Mort de Du Guesclin devant Châteauneuf-de-Randon, le 13 juillet 1380*, 1777, Öl auf Leinwand, Bildmaß: 383 × 264 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, Inv.-Nr. 2860.
- Bruyn, Cornelis de: *Voyage au Levant, C'est-à-dire, Dans les Principaux Endroits de l'Asie Mineure, Dans les Isles de Chio, Rhodes, & Chypre &c. De même que dans les plus Considerables Villes d'Egypte, de Syrie, Et de la Terre Sainte; Enrichi de plus de Deux Cens Tailles-douces, Où sont représentées les plus célèbres Villes, Païs, Bourgs, & autres choses dignes de remarque, le tout dessiné d'apres nature* [zuerst niederl. 1698], Paris: Guillaume Cavelier, 1714, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb30168069p>.
- Buck, Samuel und Nathaniel: *Buck's Antiquities; or, Venerable Remains of above Four Hundred Castles, Monasteries, Palaces, &c. &c. in England and Wales. With near One Hundred Views of Cities and chief Towns*, 3 Bde., London: Robert Sayer, 1774.
- Burette, Théodose: *Histoire de France, depuis l'établissement des Francs dans la Gaule jusqu'en 1830. Enrichie de 500 dessins par Jules David, gravés par V. Chevin* [zuerst 1840], *Deuxième édition*, 2 Bde., Paris: Benoist, P.-C. Lehubey, 1842.
- *Musée de Versailles avec un texte historique*, 3 Bde., Paris: Furne et C^{ie}, 1844.
- Busson, Didier: *Paris. La ville à remonter le temps*, Paris: Flammarion, 2012.
- Callot, Jacques: *La Foire d'Impruneta*, 1620, Radierung, Plattenmaß: 424 × 670 mm.
- *Parterre du Palais de Nanci*, 1625, Radierung, Plattenmaß: 248 × 392 mm.
- *Carier^e et rue neufue de Nancy ou se font les Ioustes et Tournois, Combats, et au[tr]es ieux de recreation*, um 1627, Radierung, Plattenmaß: 157 × 502 mm.
- *Vue du Louvre*, 1629/1630, Radierung, Plattenmaß: 169 × 339 mm.

- Calmet, Augustin: *Histoire ecclesiastique et civile de Lorraine, qui comprend ce qui s'est passé de plus memorable dans l'Archevêché de Trèves, & dans les Evêchez de Metz, Toul & Verdun, depuis l'entrée de Jules César dans les Gaules, jusqu'à la mort de Charles V. Duc de Lorraine, arrivée en 1690. Avec les pieces justificatives a la fin. Le tout enrichi de Cartes Geographiques, de Plans de Villes & d'Eglises, de Sceaux, de Monnoyes, de Medailles, de Monumens, &c. Gravez en taille-douce*, 3 Bde., Paris: Jean-Baptiste Cusson, 1728.
- Camden, William: *Britannia sive florentissimorum regnorum, Anglia, Scotia, Hibernia, et insularum adiacentium ex intima antiquitate Chorographica descriptio*, London: Radulph Newbery, 1586.
- *Britain, or A chorographically description of the most flourishing Kingdomes, ENGLAND, SCOTLAND, and IRELAND, and the Islands adjoining, out of the depth of ANTIQVITIE: Beautified VVith Mappes Of The severall Shires of ENGLAND: VVritten first in Latine by William Camden Clarenceux K. of A. Translated newly into English by Philémon Holland Doctour in Physick: Finally, revised, amended, and enlarged with sundry Additions by the said Author*, London: Andrew Crooke [auch: Andrew Heb], 1637.
- Caumont, Arcisse de: *Cours d'Antiquités monumentales, Professé à Caen, en 1830. Histoire de l'art dans l'Ouest de la France, depuis les temps les plus reculés jusqu'au XVII^e siècle*, 6 Textbde. und Atlas in 6 Tln., Paris: Lance, Caen: T. Chalopin, Rouen: Frère [ab Bd. 2 wechselnde Verleger], 1830–1843, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.14788>.
- Caylus, Anne-Claude-Philippe de: *Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines* [ab Bd. 3 (1759): *grecques, romaines et gauloises*], 7 Bde., Paris: Desaint & Saillant [Bde. 1 und 3], Duchesne [Bd. 2], N. M. Tilliard [Bde. 4–7], 1752–1767.
- Cerf, Charles: *Histoire et description de Notre-Dame de Reims*, 2 Bde., Reims: P. Dubois, 1861.
- *Cathédrale de Reims. Guide du visiteur et catalogue des photographies prises sur le monument par M. Trompette, photographe à Reims*, Reims: N. Monce, 1889.
- Champollion-Figeac, Jacques-Joseph/Dubois, Léon-Jean-Joseph: *Les Tournois du Roi René, d'après le manuscrit et les dessins originaux de la Bibliothèque Royale*, Paris: Charles Motte, Ambroise Firmin Didot, Léon-Jean-Joseph Dubois, 1826.
- Chapuy, Nicolas Marie Joseph/Jolimont, François Théodore de: *Cathédrales françaises, dessinées d'après nature et lithographiées*, 13 Tle., Paris: Leblanc, Engelmann et C^{ie} [Teilbd. *Strasbourg*, Strasbourg: F. G. Levrault], 1823–1831, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.9004>.
- *Vues pittoresques de la cathédrale de Paris, et détails remarquables de ce monument*, Paris: Leblanc, 1823 [auch Paris: Engelmann et C^{ie}, 1826].
- *Vues pittoresques de la cathédrale d'Amiens [...]*, Paris: Leblanc, 1824 [auch Paris: Engelmann et C^{ie}, 1826].
- *Vues pittoresques de la cathédrale d'Orléans [...]*, Paris: Engelmann, 1825.
- *Vues pittoresques de la cathédrale de Reims [...]*, Paris: Engelmann et C^{ie}, 1826.
- *Vues pittoresques de la cathédrale de Strasbourg [...]*, Strasbourg: F. G. Levrault, 1827.
- *Vues pittoresques de la cathédrale de Sens [...]*, Paris: Engelmann et C^{ie}, 1828.
- *Vues pittoresques de la cathédrale d'Auxerre [...]*, Paris: Engelmann et C^{ie}, 1828.
- *Vues pittoresques de la cathédrale de Chartres [...]*, Paris: Engelmann et C^{ie}, 1828.
- *Vues pittoresques de la cathédrale d'Arles [...]*, Paris: Engelmann et C^{ie}, 1829.

- —. *Vues pittoresques de la cathédrale d'Albi [...]*, Paris: Engelmann et C^{ie}, 1829.
- —. *Vues pittoresques de la cathédrale de Dijon [...]*, Paris: Engelmann et C^{ie}, 1829.
- —. *Vues pittoresques de la cathédrale d'Autun [...]*, Paris: Engelmann et C^{ie}, 1830.
- —. *Vues pittoresques de la cathédrale de Senlis [...]*, Paris: Engelmann et C^{ie}, 1831.
- /Moret, Philippe: *Le Moyen Age pittoresque. Monumens et fragmens d'architecture, meubles, armures et objets de curiosité du X^e au XVII^e siècle*, 5 Bde., Paris: Veith et Hauser, 1837–1840.
- /Ramée, Daniel: *Le Moyen-Age Monumental et Archéologique. Vues & détails des monumens les plus remarquables de l'Europe depuis le VI^e jusqu'au XVIII^e siècle*, 2 Bde., Paris : A. Hauser, 1840–1842.
- Chastillon, Claude: *Topographie françoise ov Representations de plusieurs Villes, Bovrgs, Chasteaux, Maisons de Plaisance, Ruines & Vestiges d'Antiquitez du Royaume de France*, Paris: Iean Boisseav, 1641 [mit Ergänzungen 1642–1644], URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb40592682h>.
- *Topographie françoise, ov Representations de plusieurs Villes, Bovrgs, Chasteaux, Plans, Forteresses, Vestiges d'Antiquité, Maisons modernes et avtres du Royavme de France*, Paris: Lovys Boissevin, 1655.
- Chateaubriand, François-René de: *Études ou Discours historiques sur la chute de l'Empire romain, la naissance et les progrès du Christianisme, et l'invasion des Barbares; suivis d'une analyse raisonnée de l'Histoire de France*, 4 Bde., Paris: Lefèvre, 1831.
- *Mémoires d'outre-tombe*, 12 Bde., Paris: Eugène et Victor Penaud frères, 1849–1850.
- Chéruel, Adolphe: »Progrès de l'histoire au XIX^e siècle«, in: *Revue de Rouen* 1 (1833), S. 153–167.
- Chifflet, Jean-Jacques: *Anastasis Childerici I. Francorum regis, sive Thesavrus sepulchralis Tornaci Neruiorum effossus, & Commentario illustratus*, Antwerpen: Plantin, Balthasar Moretus, 1655, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb302381325>.
- Choiseul-Gouffier, Marie-Gabriel-Florent-Auguste de: *Voyage pittoresque de la Grèce*, 2 Bde. in 3 Tln., Paris: Tilliard, De Bure [Bd. I (1782) und II (1809)], J.-J. Blaise [Bd. II/2 (1822)] 1782–1822, URL: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/5801>.
- Clarac, Charles de: *Musée de Sculpture antique et moderne. Planches. Le Louvre et les Tuileries*, Bd. I, Paris: Victor Texier, 1826–1827.
- *Musée de Sculpture antique et moderne ou Description historique et graphique du Louvre et de toutes ses parties, des statues, bustes, bas-reliefs et inscriptions du Musée royal des Antiques et des Tuileries et de plus de 2500 statues antiques [...]*, Bd. I, Paris: Imprimerie royale, 1841.
- *Description historique et graphique du Louvre et des Tuileries, par M. le C^{te} de Clarac, conservateur des Antiques du Louvre [...], publiée dans son Musée de Sculpture, de 1826 à 1828, précédée d'une notice biographique sur l'auteur, par M. Alfred Maury*, Paris: Imprimerie impériale, 1853.
- Clemen, Paul (Hg.): *Kunstschutz im Kriege. Berichte über den Zustand der Kunstdenkmäler auf den verschiedenen Kriegsschauplätzen und über die deutschen und österreichischen Maßnahmen zu ihrer Erhaltung, Rettung, Erforschung*, 2 Bde., Leipzig: Seemann, 1919.
- Coëtlogon, Anatole de/Tisserand, Lazare-Maurice: *Histoire générale de Paris. Les armoiries de la ville de Paris. Sceaux, emblèmes, couleurs, devises, livrées et cérémonies publiques*, 2 Bde., Paris: Imprimerie nationale, 1874–1875.

- Combes, Paul: *Les Merveilles de l'Exposition. Paris en 1400. La Cour des Miracles*, Paris: Montgredien, 1899.
- Corrozet, Gilles: *La Fleur des Antiquitez, Singularitez, & excellences de la plusque noble & triumpante ville & cite de Paris capitale du Royaulme de France. Avec ce la genealogie du Roy Francoys premier de ce nom*, Paris: Denys Ianot, 1532.
- *Les Anticqves erections des Gavles. Compendieuse & briefve description des fondations de la pluspart des Villes & Citez assises es trois Gaules, cest assavoir Celticque, Belgicque & Aquitaine. Histoire tres vtille & delectable. Nouuellement mise a Lumiere*, Paris: Gilles Corrozet, Denys Ianot, 1535.
- *Les Antiquitez, Histories et Singularitez de Paris, ville capitale du Royaume de France*, Paris: Gilles Corrozet, 1550.
- *Les Antiquitez, Chroniques, et Singularitez de Paris, ville capitale du Royaume de France, avec les fondations & bastimens des lieux: les sepulchres & epitaphes des Princes, Princesses & autres personnes illustres: Corrigées & augmentées, pour la seconde edition*, Paris: Gilles Corrozet, 1561.
- *Les Antiquitez croniques et singularitez de Paris, Ville Capitale du Royaume de France. Avec les fondations & bastiments des lieux: les Sepulchres & Epitaphes des Princes, Princesses, & autres personnes illustres. Par Gilles Corrozet, Parisien, & depuis augmentees, Par N. B. Parisien*, Paris: Nicolas Bonfons, 1586; *Les Antiquitez et singularitez de Paris. Livre second. De la Sepulture des Roys, & Roynes de France, Princes, Princesses & autres perso[n]nes illustres: Representez par figures ainsi qu'ils se voyent encores a prese[n]t es Eglises ou ils so[n]t inhumez. Recueillis par Iean Rabel, M. peintre*, Paris: Nicolas Bonfons, 1588; URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb30274116s>.
- Cotman, John Sell: *Architectural Antiquities of Normandy; accompanied by historical and descriptive notices by Dawson Turner*, 2 Bde., London: John and Arthur Arch, John Sell Cotman, 1822.
- Crapelet, Georges Adrien: *Cérémonies des Gages de Bataille selon les Constitutions du bon Roi Philippe de France, Représentées en Onze Figures; suivies d'instructions sur la manière dont se doivent faire Empereurs, Rois, Ducs, Marquis, Comtes, Vicomtes, Barons, Chevaliers; avec les avisemens et ordonnances de guerre; publiées D'après le Manuscrit de la Bibliothèque du Roi*, Paris: Crapelet, 1830.
- *Les Demandes faites par le Roi Charles VI, touchant son état et le gouvernement de sa personne, avec les réponses de Pierre Salmon, son secrétaire et familier; publiées, avec des notes historiques, D'après les Manuscrits de la Bibliothèque du Roi*, Paris: Crapelet, 1833.
- Dacos, Marin: *Incendie de Notre-Dame de Paris vue depuis le Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche*, 15. April 2019, Digitalphotographie.
- Danchet, Antoine: *Le Sacre de Louis XV, Roy de France et de Navarre, dans l'Eglise de Reims, Le Dimanche XXV Octobre MDCCXXII*, Paris 1722, URL: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/6080>.
- Daniel, Gabriel: *Histoire de France, depuis l'Établissement de la Monarchie françoise dans les Gaules, dédiée au Roi*, 3 Bde., Paris: Jean-Baptiste Delespine, 1713.
- –, *Nouvelle [Bd. 2–7: Seconde] Édition, Enrichie de plusieurs Medailles Authentiques*, 7 Bde., Amsterdam: Aux depens de la Compagnie, 1720–1725.

- —, *Nouvelle Édition, Revûe, corrigée & augmentée par l'Auteur, enrichie de Cartes Geographiques, & de plusieurs Medailles authentiques*, 10 Bde., Paris: Denys Mariette, Jacques Rollin, Jean-Baptiste Delespine, Jean-Baptiste Coignard, 1729.
- —, *Nouvelle Édition, Augmentée de notes, de dissertations critiques & historiques, de l'histoire du regne de Louis XIII, & d'un journal de celui de Louis XIV, et Ornée de plans, de cartes géographiques, & de vignettes représentant des médailles & des monnoyes de chaque regne*, 17 Bde., Paris: Libraires associés, 1755–1757.
- Darmaing, Jean-Jérôme-Achille: *Relation complète du Sacre de Charles X, avec Toutes les Modifications introduites dans les Prières et les Cérémonies, et la liste de tous les fonctionnaires publics qui ont été appelés au Sacre par lettres closes*, Paris: Baudouin frères, 1825.
- Dassonville, Joseph: *Pour relever les ruines. Maisons et mobilier, villes et villages, églises et mobilier sacré, le monument aux morts, la cathédrale*, Paris: Perrin, 1919.
- Daudet, Louis-Pierre: *LE MAGNIFIQUE PORTAIL DE L'EGLISE CATHÉDRALE DE NÔTRE D[AM]^E DE REIMS*, 1722, Kupferstich, Plattenmaß: 657 × 482 mm.
- — *Les Plans de la Ville de Reims, sa Veue du costé de Paris, Plan de l'Eglise Cathédrale, la Cérémonie du Sacre du Roy Louis XV [...], le tout mis en ordre et gravé proprement d'après les originaux qui ont été présentés au Roy*, Paris: G. Lamesle, 1722.
- David, François-Anne: »Avant-Propos de l'Artiste«, in: ders./Guyot 1787–1796, Bd. 1, S. 1–4.
- — *Histoire de France sous l'Empire de Napoléon le Grand, représentée en figures, gravées par DAVID [...]; accompagnées d'un précis historique; présentée à Sa Majesté l'Empereur et Roi, et publiée sous la protection du gouvernement*, 6 Bde., Paris: François-Anne David, 1809–1813.
- —/Guyot, Guillaume-Germain [ab Bd. 4: Maréchal, Sylvain]: *Histoire de France, Représentée par Figures. Accompagnées de Discours, dédiée à MONSIEUR, Frère du ROI. Les Figures gravées d'après les plus célèbres Artistes, par M. DAVID, Graveur ordinaire de la Chambre & du Cabinet de MONSIEUR [...]. Le Discours par M. l'Abbé GUYOT, Prédicateur ordinaire du Roi [...]*, 5 Bde., Paris: François-Anne David, 1787–1796, URL: <https://hdl.handle.net/2027/nyp.33433071385490>.
- David, Jacques-Louis: *Sabines*, 1799, Öl auf Leinwand, Bildmaß: 385 × 522 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, Inv.-Nr. 3691.
- — *Sacre de l'Empereur Napoléon I^{er} et couronnement de l'Impératrice Joséphine dans la cathédrale Notre-Dame de Paris, le 2 décembre 1804*, 1806/1807, Öl auf Leinwand, Bildmaß: 621 × 979 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, Inv.-Nr. 3699.
- Debidour, Antonin: *Histoire de Du Guesclin*, Paris: Hachette et Cie, 1880.
- Defarges, Bénigne: *Val de Loire roman (La nuit des temps, Bd. 3)*, Saint-Léger-Vauban: Zodiaque, 1956.
- Dehio, Georg/Bezold, Gustav von: *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, 2 Textbde. und *Atlas* in 5 Bde., Stuttgart: J. G. Cotta [Textbd. 2 und *Atlas*, Bd. 5, 1901: Arnold Bergsträsser, A. Kröner], 1887–1901, URL: <https://doi.org/10.11588/digit.11367>.
- Delacroix, Eugène: *Bataille de Taillebourg, 21juillet 1242*, 1837, Öl auf Leinwand, Bildmaß: 489 × 554 cm, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Inv.-Nr. MV 2676.
- Delaroche, Paul: *L'Art gothique, le Moyen Âge*, um 1837–1841, Öl auf Leinwand, Bildmaß: 53 × 43 cm, Nantes, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. 900.

- /Henriquel-Dupont, Louis-Pierre/Lenormant, Charles: *Trésor de numismatique et de glyptique, ou Recueil général de médailles, monnaies, pierres gravées, bas-reliefs, etc., tant anciens que modernes, les plus intéressans sous le rapport de l'art et de l'histoire, gravé par les procédés de M. Achille Collas*, 16 Tle. in 21 nicht gezählten Bdn., Paris: Rittner et Goupil [1834–1841], V^e Le Normant, Goupil et Vibert [1843–1850], 1834–1850.
- Demaison, Louis: *Académie de Reims. Séance tenue à Paris le 2 juin 1916. Allocution*, Reims: L. Michaud, 1916.
- Demay, Germain: *Le Costume au Moyen Age d'après les sceaux*, Paris: D. Dumoulin et Cie, 1880.
- Demouy, Patrick (Hg.), *Reims. La cathédrale (Le Ciel et la pierre, Bd. 3)*, Saint-Léger-Vauban: Zodiaque, 2000.
- Deschamps, Paul: *La Sculpture française à l'époque romane. Onzième et douzième siècles*, Florenz/Paris: Panthéon, Éditions du Pégase, 1930.
- *La Sculpture française, époque romane*, Paris: Éditions du Chêne, 1947.
- Deserpz, François: *Recueil de la diuersité des habits, qui sont de present en vsaige, tant es pays d'Europe, Asie, Affrique & Isles sauuages, Le tout fait apres le naturel*, Paris: Richard Breton, 1562.
- Desgodetz, Antoine: *Les Edifices Antiques de Rome, dessinés et mesurés tres exactement*, Paris: Jean Baptiste Coignard, 1682, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.3251>.
- Desnoyers, Jules: »Introduction. But et plan du Bulletin«, in: *Bulletin de la Société de l'histoire de France* 1 (1834), S. I–XV.
- Devic, Claude/Vaissette, Joseph: *Histoire generale de Languedoc, Avec des Notes & les Pieces justificatives: Composée sur les Auteurs & les Titres originaux, & enrichie de divers Monumens*, 5 Bde., Paris: Jacques Vincent, 1730–1745.
- Dickinsons' Comprehensive Pictures of The Great Exhibition of 1851, From the Originals Painted for H. R. H. Prince Albert. By Messrs. Nash, Haghe, and Roberts*, London: Dickinson Brothers, 1854.
- Diderot, Denis/d'Alembert, Jean Le Rond (Hg.): *Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication*, 9 Bde. in 10 Tln., Paris: Briasson, David l'Ainé, Le Breton, Durand, 1762–1772.
- Dingé, Antoine: *Discours sur l'Histoire de France. Par M. ****, Paris: Imprimerie de Monsieur, 1790.
- Dodsworth, Roger/Dugdale, William: *Monasticon Anglicanum, sive Pandectæ Cænobiorum, Benedictinorum, Cluniacensium, Cisterciensium, Carthusianorum. A primordiis ad eorum usque dissolutionem*, 3 Bde., London: Hodgkinsonne, Warren, 1655–1673, URL: <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10798832>.
- Droysen, Johann Gustav: *Historik*. Historisch-kritische Ausgabe von Peter Leyh, Bd. 1, Stuttgart-Bad Cannstatt 1977.
- Druart, René: *La Passion de Reims*, Reims: Imprimerie coopérative, 1919.
- Du Bellay, Guillaume: *Epitome de L'Antiquite des Gavles et de France. Avec ce, vn prologue ou preface sus toute son histoire, & le catalogue des liures alleguez en ses liures de l'antiquité des Gaules, & de France [...]*, Paris: Vincent Sertenas, 1556.
- Du Breul, Jacques: *Les Antiquitez et Choses plus remarquables de Paris, Recueillies par M. Pierre Bonfons, Contr'olleur au Grenier & Magazin à Sel de Pontoise. Augmentees, par frere*

- Jacques du Breul, Religieux octogenaire de l'Abbaye de Saint Germain des Prez, lez Paris*, Paris: Nicolas Bonfons, 1608.
- *Le Theatre des Antiquitez de Paris. Où est traicté de la fondation des Eglises & Chapelles de la Cité, Vniuersité, Ville, & Diocese de Paris: comme aussi de l'institution du Parlement, fondation de l'Vniuersité & Colleges, & autres choses remarquables. Divisé en quatre Livres*, Paris: Clavde de la Tovr [auch: Pierre Chevalier], 1612, URL: <http://diglib.hab.de/drucke/20-10-hist/start.htm>.
- Du Camp, Maxime: *Le Salon de 1857. Peinture – sculpture*, Paris: Librairie nouvelle, 1857.
- Du Chesne, André: *Les Antiquitez et Recherches de la Grandevr et Maiesté des Roys de France. Divisees en trois livres [...] A Monseigneur le Dauphin*, Paris: Iean Petit-Pas, 1609 [1609a].
- *Les Antiquitez et Recherches des Villes, Chasteaux et Places plus remarquables de toute la France. Divisees en huict livres. Selon l'ordre et ressort des huict Parlemens. Oeuvre enrichi tant des Fondations, Situations, & Singularitez desdites Villes & Places: que de plusieurs choses notables concernantes les Parlemens, Iurisdiction, Eglises, & Polices d'icelles*, Paris: Iean Petit-Pas, 1609 [1609b].
- Ducuing, François (Hg.): *L'Exposition Universelle de 1867 illustrée. Publication internationale autorisée par la Commission impériale*, 2 Bde., Paris: E. Dentu, 1867, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.2015>.
- Dugdale, William: *The Antiquities of Warwickshire Illustrated; From Records, Leiger-Books, Manuscripts, Charters, Evidences, Tombs, and Armes: Beautified With Maps, Prospects and Portraitsures*, London: Thomas Warren, 1656.
- Du Mège, Alexandre: *Histoire générale de Languedoc, avec des notes et les pièces justificatives: composée sur les auteurs et les titres originaux, et enrichie de divers monumens, par Dom Claude De Vic et Dom Vaissete, Religieux Bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur; commentée et continuée jusqu'en 1830, et augmentée d'un grand nombre de chartes et de documens inédits*, 10 Bde., Toulouse: J.-B. Paya, 1840–1846.
- Du Pays, Augustin Joseph: »Salon de 1857 (Onzième article)«, in: *L'Illustration. Journal universel* 30 (1857), S. 147–150.
- Du Pérac, Étienne: *I Vestigi dell'antichità di Roma raccolti et ritratti in prospettiva [...]*, Roma: Lorenzo della Vaccheria, 1575, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.4018>.
- Du Pinet, Antoine: *Plantz, povrtraits et descriptions de plusieurs villes et forteresses, tant de l'Evrope, Asie, & Afrique, que des Indes, & terres neuues: Leurs fondations, antiquitez, & manieres de viure: Avec plusieurs Cartes generales & particulieres, seruans à la Cosmographie [...]*, Lyon: Jean d'Ogerolles, 1564.
- Durand, Georges: *Monographie de l'église Notre-Dame, cathédrale d'Amiens*, 2 Bde. und *Atlas* in 2 Bde., Amiens: Yvert et Tellier, Paris: A. Picard et fils, 1901–1903.
- Du Sommerard, Alexandre [Textbd. V (1846): Édmond]: *Les arts au Moyen Age En ce qui concerne principalement le Palais Romain de Paris, l'Hôtel de Cluny issu des ses ruines Et les objets d'art de la collection classée dans cet Hôtel*, 5 Textbde., *Album*, 9 Tle. in 4 Bdn., und *Atlas*, Paris: Techener, 1838–1846, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb30388442h>.
- Du Verdier, Antoine: *La biographie, et prosopographie des Roys de France: Où leurs vies sont brièvement descrites & narrees en beaux, graues, & elegans vers françoys: & pour mieux entendre l'histoire & les points remarquables, sont adioustees plusieurs annotations à la fin*

- de chacune d'icelles. Plus y sont figurez & pourtraits tous iceux, au plus vif & naïf naturel qu'il nous a esté possible les représenter en leurs ornemens Royaux, & selon les temps. Avec la Chronologie & no[m]bre des ans quils ont regné*, Paris: Leon Cauellat, 1583.
- Encyclopédie du siècle. L'Exposition de Paris (1900)*, 3 Bde., Paris: Montgredien et C^{ie}, 1900, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.2357>.
- Enlart, Camille: *Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance. Première Partie: Architecture*, Bd. I: *Architecture religieuse*, Paris: Picard, 1902.
- Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivans, exposés au Musée Royal des Arts, le 24 avril 1822*, Paris: C. Ballard, 1822.
- Exposition de 1900. Paris en 1400. Reconstitution de la Cour des Miracles*, Paris: La Glypto, 1900.
- Eyssautier, Georges: *La Cathédrale de Reims livrée aux flammes par les Allemands*, Marseille: Guiraud 1914.
- Fauchet, Claude: *Recueil des Antiquitez Gavloises et Françaises*, Paris: Jacques du Puys, 1579.
- Félibien, Michel: *Histoire de l'Abbaye Royale de Saint-Denys en France, Contenant la Vie des Abbez qui l'ont gouvernée depuis onze cens ans: les Hommes Illustres qu'elle a donnez à l'Eglise & à l'Etat: les Privileges accordez par les Souverains Pontifes & par les Evêques: les Dons des Rois, des Princes & des autres Bienfacteurs. Avec la Description de l'Eglise & de tout ce qu'elle contient de remarquable. Le tout justifié par des Titres authentiques & enrichi de Plans, de Figures & d'une Carte Topographique*, Paris: Frederic Leonard, 1706, URL: <http://data.onb.ac.at/rep/10870273>.
- Fer, Nicolas de: *Histoire des Rois de France depuis Pharamond jusqu'à notre Auguste Monarque Louis Quinze, Enrichie de leurs Portraits et faits les plus Memorables, Composée de Soixante et cinq Planches en taille douce. Œuvre Posthume par N. DE FER. Dediée au Roy*, Paris: Jacques-François Benard [auch: Guillaume Danet], 1722, URL: <http://hdl.handle.net/2027/nnci.0037127900>.
- Focillon, Henri: *L'Art des sculpteurs romans. Recherches sur l'histoire des formes*, Paris: E. Leroux, 1931.
- *Art d'Occident. Le Moyen Âge roman et gothique*, Paris: Armand Colin, 1938.
- Frézier, Amédée: *La Théorie et la Pratique de la Coupe des Pierres et des Bois, pour la Construction des Voutes Et autres Parties des Bâtimens Civils & Militaires, ou Traité de Stereotomie a l'Usage de l'Architecture*, 3 Bde., Strasbourg: Jean Daniel Doulsseker le Fils, Paris: L. H. Guerin, C. A. Jombert, 1737–1739.
- Froissart, Jean: *Chroniques*, Werkstatt des Loyset Liédet, um 1470–1475, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2643–2646, URL: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc491411>.
- Gaignières, François-Roger de: Oxford, Bodleian Library, MS. Gough Drawings Gaignières 2, URL: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/17fc19da-984d-414e-8475-2225eb3do41b/>.
- Paris, Bibliothèque nationale de France, Est. Rés. Oa 9 – Oa 14.
- Gailhabaud, Jules: *L'Architecture du V^{me} au XVII^{me} siècle et les arts qui en dépendent: la sculpture, la peinture murale, la peinture sur verre, la mosaïque, la ferronnerie, etc.; publiés*

- d'après les travaux inédits des principaux architectes français et étrangers*, 4 Bde. und *Atlas*, Paris: Gide, 1858 [in Lfgn. 1850–1858], URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.3508>.
- Gavard, Charles: *Galerias historiques de Versailles dédiées à Sa Majesté la Reine des Français, avec une Histoire de France servant de texte explicatif aux peintures et sculptures du Musée de Versailles, Séries I–XI* in 13 Bdn. und *Supplément séries I–XI* in 6 Bdn., Paris: Charles Gavard, [in 462 Lfgn.] 1837–1849.
- *Galerias historiques de Versailles, gravées sur acier par les meilleurs artistes français et étrangers*, Paris: Bureau central des »Galerias historiques de Versailles«, 1837.
- *Galerias historiques de Versailles. Collection de gravures réduites d'après les dessins originaux du grand ouvrage in-folio sur Versailles*, Paris: Charles Gavard, 1838.
- *Galerias historiques de Versailles. Histoire de France servant de texte explicatif aux tableaux des galeries de Versailles*, 4 Bde., Paris: Charles Gavard, 1838–1841.
- Gentillastre, Jacques: s. Scotin, Jean-Baptiste.
- Germain, Michel: *Matériaux du Monasticon Gallicanum*, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 11818–11821.
- Gilbert, Antoine-Pierre-Marie: *Description historique de l'église métropolitaine de Notre-Dame de Reims* [zuerst 1817], *Nouvelle édition*, Reims: Robinet fils, 1825.
- Gillat, Claude: *Chants d'allégresse de la ville de Reims sur l'entrée et couronnement de Loys XIII*, Reims: Simon de Foigny, 1610.
- Gilles, Nicole: *Les treslegantes & copieuses Annales, des treschrestiens & excellens moderateurs des belliqueuses Gaules. Depuis la triste desolation de la tresinclyte & fameuse cité de Troye, iusques au regne du tresvertueux roy Francois. Compilées par feu treseloquent & noble Historiographe, en son viuant Indiciare & secretaire du Roy, & Contreroleur de son tresor, maistre Nicole Gilles, iusques au temps du roy Loys vnzième. Et depuis additionnes selon les modernes Historiens, iusques en Lan mil cinq cens quara[n]te & sept. Nouuellement reueues & corrigées sur les anciens originaulx, outre les precedentes impressions*, Paris: Iehan de Roigny, 1547.
- Glucq [d. i. Gaston Lucq]: *L'Album de l'Exposition 1889*, Paris: C. Gaulon, 1889, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.3140>.
- Gonse, Louis (Hg.): *L'Art ancien à l'Exposition de 1878*, Paris: A. Quantin, 1879.
- *L'Art moderne à l'Exposition de 1878*, Paris: A. Quantin, 1879.
- Gosset, Alphonse: *La Cathédrale de Reims. Histoire et monographie, précédée d'un aperçu sur la formation et le développement du style ogival, sa sculpture, ses vitraux*, Paris: Librairies-imprimeries réunies, Reims: F. Michaud, 1894.
- Graevius, Johannes Georgius: *Thesaurus antiquitatum Romanarum, in quo continentur Lectissimi quique scriptores, qui superiori aut nostro seculo Romanae reipublicae rationem, disciplinam, leges, instituta, sacra, artesque togatas ac sagatas explicarunt & illustrarunt*, 12 Bde., *Traiectum ad Rhenum/Lugdunum Batavorum* [Utrecht/Leiden]: Franciscus Halma, Petrus van der Aa, 1694–1699.
- Grautoff, Otto (Hg.): *Kunstverwaltung in Frankreich und Deutschland. Im Urteil von A. Bartholomé, Maurice Barrés [...] sowie nach französischen Kammerberichten und deutschen Dokumenten*, Bern: Drechsel, 1915.

- Grivot, Denis: *Le monde d'Autun (Les Points cardinaux, Bd. 1)*, Saint-Léger-Vauban: Zodiaque, [1960] ²1965.
- /Zarnecki, George: *Gislebertus, sculpteur d'Autun*, Paris: Éditions Trianon, [1960] ²1965.
- Gronovius, Jacobus: *Thesavrus Graecarum antiquitatum, in quo continentur Effigies Virorum ac Foeminarum Illustrium, quibus in Graecis aut Latinis monumentis aliqua memoriae pars datur, & in quocunq; Orbis Terrarum spatio ob historiam, vel res gestas, vel inventa, vel locis nomina data, ac doctrinam meruerunt cognosci [...]*, 12 Bde. in 13, Lugdunum Batavorum [Leiden]: Petrus van der Aa u. a., 1697–1702.
- Guibal, Georges: *Histoire du sentiment national en France pendant la guerre de Cent Ans*, Paris: Sandoz et Fischbacher, 1875.
- Guizot, François: *Histoire de la Révolution d'Angleterre, depuis l'avènement de Charles I^{er} jusqu'à la restauration de Charles II*, 2 Bde., Paris: A. Leroux et C. Chantpie, 1826–1827.
- *Cours d'Histoire moderne*. [Tl. 1:] *Histoire générale de la Civilisation en Europe, depuis la chute de l'Empire romain jusqu'à la Révolution française*, Paris: Pichon et Didier, 1828, und [Tl. 2:] *Histoire de la Civilisation en France, depuis la chute de l'Empire romain jusqu'en 1789*, 5 Bde., Paris: Pichon et Didier, 1829–1832.
- *L'Histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789, racontée à mes petits-enfants*, 5 Bde., Paris: Hachette et C^{ie}, 1872–1876.
- (Hg.): *Collection des mémoires relatifs à la Révolution d'Angleterre, accompagnée de notices et d'éclaircissements historiques*, 25 Bde., Paris/Rouen: Béchét aîné, 1823–1825.
- Gybal, André: »Beauté d'un mur«, in: *Témoignages* 30 (1951), S. 269–281.
- Harmand, C.: *Manuel de l'amateur des arts dans Paris, pour 1824, contenant la description complète des Musées royaux, et Galeries et Collections publiques et particulières, et de tout ce qui a rapport aux arts du dessin*, Paris: Hesse et C^{ie}, Pelicier, 1825.
- Harris, Herbert William: *Reflection*, 1935, Heliogravüre, Blattmaß: 230 × 295 mm.
- Hénault, Charles-Jean-François: *Nouvel Abregé chronologique de l'Histoire de France. Contenant les Événemens de notre Histoire depuis Clovis jusqu'à la mort de Louis XIV. les guerres, les batailles, les sièges, &c.* [zuerst 1744], *Troisième Édition, Revüe, corrigée, augmentée, & ornée de vignettes & fleurons en taille-douce*, Paris: Prault père, Prault fils, Desaint & Saillant, 1749, URL: <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10355367>.
- *Nouvel Abregé chronologique de l'Histoire de France, contenant Les Événemens de notre Histoire, depuis Clovis jusqu'à Louis XIV. les Guerres, les Batailles, les Sièges, &c. Nos Loix, nos Mœurs, nos Usages, &c. Cinquième Edition. Revüe, corrigée & augmentée*, 2 Tle., Paris: Prault père, Prault fils, Desaint & Saillant, 1756.
- Hennin, Michel: *Les monuments de l'Histoire de France. Catalogue des productions de la sculpture, de la peinture et de la gravure relatives à l'histoire de la France et des Français*, 10 Bde., Paris: J. F. Delion, 1856–1863.
- Hoffbauer, Fédor (Hg.): *Paris à travers les âges. Aspects successifs des monuments et quartiers historiques de Paris depuis le XIII^e siècle jusqu'à nos jours fidèlement restitués d'après les documents authentiques*, 14 Tle., Paris: Firmin-Didot et C^{ie}, 1875–1882.
- *Livret explicatif du diorama de Paris à travers les âges. Promenades historiques et archéologiques dans les différents quartiers de l'ancien Paris*, Paris: Firmin-Didot et C^{ie}, 1885.

- Hollar, Wenceslaus: *ANTVERPIEN^s TVRRIS ECCLESIAE CATHEDRALIS, BEATISSIMAE VIRGINIS MARLÆ DEI-PARÆ*, 1649, Radierung, 2. Zustand von fünf, Plattenmaß: 479 × 337 mm.
- Houël, Jean-Pierre-Louis-Laurent: *Voyage pittoresque des Isles de Sicile, de Malte et de Lipari, Où l'on traite des Antiquités qui s'y trouvent encore; des principaux Phénomènes que la Nature y offre; du Costume des Habitans, & de quelques Usages*, 4 Bde., Paris: Imprimerie de Monsieur, 1782–1787.
- Hugo, Abel: *France historique et monumentale. Histoire générale de France depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, illustrée et expliquée par les monuments de toutes les époques, édifiés, sculptés, peints, dessinés, coloriés, etc.*, 5 Bde., Paris: H.-L. Delloye, 1836–1843.
- Hugo, Victor: *Cromwell, drame*, Paris: Ambroise Dupont et C^{ie}, 1828.
- *Notre-Dame de Paris*, 2 Bde., Paris: Charles Gosselin, 1831.
- —, *Nouvelle édition illustrée*, 2 Bde., Paris: Eugène Hugues, 1877.
- *Les Misérables*, Teil 4, Buch 13, Kap. II: *Paris à vol de hibou* [zuerst 1862], in: *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Bd. VIII/4, Paris: J. Hetzel, 1891, S. 518–521.
- Humphreys, Henry Noel: *Illuminated Illustrations of Froissart. Selected from the MS. in the British Museum*, London: William Smith, 1845.
- *Illuminated Illustrations of Froissart. Selected from the MS. in the Bibliothèque Royale, Paris, and from other Sources*, London: William Smith, 1845.
- Huysmans, Joris-Karl: *La Cathédrale*, Paris: P.-V. Stock, 1898.
- Imagerie d'Épinal*, N° 136: *ÉGLISE SAINT-JULIEN DES MÉNÉTRIERS. VIEUX PARIS – EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900*, Épinal: Pellerin & C^{ie}, 1900.
- Inauguration officielle de la cathédrale de Reims. Fêtes et cérémonies des 9 et 10 juillet 1938*, Reims: Comité d'organisation de l'inauguration de la cathédrale de Reims, 1939.
- Ingres, Jean-Auguste-Dominique: *Sa Majesté l'Empereur sur son Trône oder Napoléon I^{er} sur le trône impérial en costume de sacre*, 1806, Öl auf Leinwand, Bildmaß: 259 × 162 cm, Paris, Musée de l'Armée, Inv.-Nr. 4, Ea 89/1.
- *L'Entrée du Dauphin, futur Charles V, à Paris en 1358*, 1821, Öl auf Leinwand, Bildmaß: 40 × 47 cm, Hartford, The Wadsworth Atheneum Museum of Art, Inv.-Nr. 1959.35.
- *Jeanne d'Arc au sacre du roi Charles VII*, 1854, Öl auf Leinwand, Bildmaß: 240 × 178 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, Inv.-Nr. MI 667.
- Jadart, Charles Henri/Demaison, Louis: *Album de la Cathédrale de Reims. Recueil de trois cents planches en phototypie. Représentant environ 500 sujets de la Cathédrale de Reims, étudiée dans son ensemble et ses détails*, Reims: Ponsin-Druart, 1899–1902.
- Johnes, Thomas: *Sir John Froissart's Chronicles of England, France and the Adjoining Countries, From the Latter Part of the Reign of Edward II. to the Coronation of Henry IV. Newly translated From the best French Editions, with Variations and Additions from many celebrated Manuscripts*, 4 Bde., Hafod: The Hafod Press, James Henderson, 1803–1805, [Bd. 5:] ders.: *Memoirs of the Life of Sir John Froissart: To which is added, some Account of the Manuscript of his Chronicle in the Elizabethian Library at Breslau, and a Complete Index*, Hafod: The Hafod Press, James Henderson, 1810.

- *Chronicles of England, France, Spain, and The adjoining Countries, from the Latter Part of the Reign of Edward II. to the Coronation of Henry IV. by Sir John Froissart. Translated from the French Editions. With Variations and Additions from many celebrated MSS. [...]*, 2 Bde., London: William Smith, 1839 [erneut in Lfgn. 1842–1844].
- Jolimont, François Théodore de: »Description des cérémonies du Sacre du roi Charles X, et des décorations construites en cette occasion, dans l'église métropolitaine de Reims, au mois de mai de l'an 1825«, in: Chapuy 1823–1831. *Vues pittoresques de la cathédrale de Reims [...]*, Paris: Engelmann et Cie, 1826, Tl. 2 mit Taf. 11–15.
- Journal Officiel de la Bastille et de la rue Saint-Antoine. Faits Rétrospectifs de 1789*, Paris: Mercadier, 1888–1889.
- Kip, Johannes/Knyff, Leonard: *Britannia Illustrata or Views of several of the Queen's Palaces as also of the principal Seats of the Nobility and Gentry of Great Britain curiously engraven on LXXX. Copper Plates*, London: David Mortier, 1707.
- Kriegsministerium (Hg.): *Die Beschießung der Kathedrale von Reims*, Berlin: Georg Reimer, 1915.
- Labarte, Jules: *Histoire des arts industriels au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance*, 4 Bde. und *Album* in 2 Bdn., Paris: A. Morel et Cie, 1864–1866.
- Laborde, Alexandre-Louis-Joseph de: *Les Monumens de la France, classés chronologiquement et considérés sous le rapport des faits historiques et de l'étude des arts*, 2 Bde., Paris: P. Didot l'Ainé [Bd. 1], Jules Didot l'Ainé [Bd. 2], 1816–1836, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb30703819x>.
- La Borde, Jean-Benjamin de/Béguillet, Edme u. a.: *Description Générale et Particulière de la France. Ouvrage enrichi d'Estampes d'après les Dessins des plus célèbres Artistes. Dédié au Roi* [ab Bd. V unter d. Titel: *Voyage pittoresque de la France, avec la description de toutes ses provinces, ouvrage national, dédié au Roi, Et orné d'un grand nombre de Gravures, exécutées avec le plus grand soin, d'après les Dessins des meilleurs Artistes. Par une Société de gens de lettres*], 12 Bde., Paris: Philippe-Denis Pierres [Bd. I–IV (1781–1784)], Lamy [Bd. V–XII (1784–1796)], 1781–1796.
- Lacroix, Paul: *Les Arts au Moyen âge et à l'époque de la Renaissance*, Paris: Firmin Didot frères, fils et Cie, 1869 [1880].
- *Mœurs, usages et costumes au Moyen âge et à l'époque de la Renaissance*, Paris: Firmin Didot frères, fils et Cie, 1871 [1878].
- *Vie militaire et religieuse au Moyen âge et à l'époque de la Renaissance*, Paris: Firmin Didot frères, fils et Cie, 1873 [1877].
- *Sciences & lettres au Moyen âge et à l'époque de la Renaissance*, Paris: Firmin-Didot et Cie, 1877 [1877].
- *L'ancienne France. Étude illustrée d'après les ouvrages de M. Paul Lacroix, sur le Moyen âge, la Renaissance, le XVII^e et le XVIII^e siècle (Bibliothèque Historique illustrée)*, 11 Bde., Paris: Firmin-Didot et Cie, 1886–1888.
- /Seré, Ferdinand: *Le Moyen Age et la Renaissance. Histoire et description des mœurs et usages, du commerce et de l'industrie, des sciences, des arts, des littératures et des beaux-arts en*

- Europe*, 5 Bde., Paris: Administration, 1848–1851, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb309419950>.
- Lafitau, Joseph-François: *Mœurs des sauvages Américains, comparées aux mœurs des premiers temps*, 2 Bde., Paris: Saugrain l'aîné, Charles Estienne Hochereau, 1724.
- Lafréry, Antoine: *Speculum Romanae Magnificentiae. Omnia fere quaecunq[ue] in Vrbe monumenta extant, partim iuxta antiquam, partim iuxta hodiernam formam accuratiss[ime] delineata repraesentans. Accesserunt non paucae, tum antiquarum, tum modernarum rerum Urbis figurae nunquam antehac editae. Roma tenet proprijs monumenta sepulta ruinis Plurima, qua profert hic rediuiua liber. Hunc igitur lector strutare benigni, docebit Urbis maiestas pristina quanta fuit*, Rom: Antonius Lafreri, [ca. 1573–1577], URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.22291>.
- Lamy, Bernard: *Entretiens sur les Sciences, dans lesquels On apprend comme l'on se doit servir des Sciences, pour se faire l'esprit juste, & le cœur droit. Avec la methode d'étudier. Seconde édition, Augmentée d'un tiers* [zuerst 1683], Lyon: Jean Certé, 1694.
- Lancelot, Antoine: »Explication d'un Monument de Guillaume le Conquerant«, in: *Memoires de litterature, tirez des registres de l'Academie Royale des Inscriptions et Belles Lettres. Depuis l'année M. DCCXVIII. jusques & compris l'année M. DCCXXV.*, Bd. 6, Paris: Imprimerie Royale, 1729, S. 739–755 mit Taf. nach S. 740, und ders.: »Suite de l'explication d'un Monument de Guillaume le Conquerant«, in: ebd. *Depuis l'année M. DCCXXVI. jusques & compris l'année M. DCCXXX.*, Bd. 8, Paris: Imprimerie Royale, 1733, S. 602–668 mit 6 Taf. nach S. 610, 626, 640, 650, 664 und 666.
- Landrieux, Maurice: *La Cathédrale de Reims. Un crime allemand*, Paris: Renouard, 1919.
- Langlois, Charles-Victor/Seignobos, Charles: *Introduction aux études historiques*, Paris: Hachette et C^{ie}, 1898.
- Larivière, Charles-Philippe: *Bataille de Cocherel, le 16 mai 1364*, 1837, Öl auf Leinwand, Bildmaß: 425 × 260 cm, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Inv.-Nr. MV 2686.
- L'Armessin, Nicolas de: *Les Augustes Representations de tous les Roys de France, depuis Pharamond iusqu'à Louys XIII dit Le Grand, A Present Regnant. Avec vn Abrege Historique Sous Chacun, Contenant Leurs Naissances, Inclinations Et Actions plus Remarquables Pendant Leurs Regnes*, Paris: Veuve Pierre Bertrand, 1679.
- Lasteyrie, Robert de: *L'Architecture religieuse en France à l'époque romane. Ses origines, son développement*, Paris: Picard, 1912.
- Lautier, Philippe de: *Figures des monnoyes de France*, Paris: Jean-Baptiste Hautin, 1619.
- Lavis, Ernest: *La première année (nouvelle) d'Histoire de France. Leçons – récits – réflexions. Ouvrage [...] à l'usage des Écoles primaires et des Classes élémentaires des Lycées et Collèges (enseignement classique et spécial)*, Paris: Armand Colin et C^{ie}, 1884.
- Le Bas, Jacques-Philippe: *Figures de l'Histoire de France, représentant, Regne par Regne, les principaux faits et les traits les plus intéressans de cette Histoire, depuis l'établissement de la Monarchie jusques & compris le dernier Regne; Avec l'explication sommaire des sujets au bas de chaque Estampe. Ouvrage proposé par souscription par JACQ.-PH. LEBAS, Graveur du Cabinet du Roi*, Paris: P.-G. Simon, 1778.

- Le Bas, Philippe: *France. Dictionnaire encyclopédique* [auch: *Dictionnaire encyclopédique de l'Histoire de France*], 12 Bde., Paris: Firmin Didot frères, 1840–1845.
- *France. Annales historiques* [auch: *Annales de l'Histoire de France*], 2 Bde., Paris: Firmin Didot frères, 1840–1843.
- Le Blanc, François: *Traité Historique des Monnoyes de France, Avec leurs figures, depuis le commencement de la Monarchie jusqu'à present. Augmenté d'une Dissertation Historique sur quelques Monnoyes de Charlemagne, de Loüis le Debonnaire, de Lothaire, & de leurs Successeurs, frapées dans Rome* [der *Traité* zuerst 1690, die *Dissertation* zuerst 1689], Amsterdam: Pierre Mortier, 1692.
- Le Cœur, Charles-Clément: »Considérations sur les musées de province«, in: *Catalogue de Musée de la ville de Pau*, Pau: Musée, 1871, S. 3–28.
- Le Grand d'Aussy, Pierre Jean-Baptiste: *Histoire de la Vie privée des Français, Depuis l'origine de la Nation jusqu'à nos jours*, 3 Bde., Paris: Ph.-D. Pierres, 1782.
- Le Gray, Gustave/Mestral, Auguste: *Abbaye Saint-Pierre à Moissac. Vue intérieure d'une galerie du cloître*, 1851, Kalotypie, Abzug auf Salzpapier, Blattmaß: 232 × 345 mm.
- Le Laboureur, Jean: *Les Tombeaux des Personnes Illustres. Avec leurs Eloges, Genealogies, Armes & Devises*, Paris: Iean Le Bovc, 1642, URL: <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11021063>.
- *Histoire de Charles VI. Roy de France, Escrite par les ordres & sur les Memoires & les avis de Guy de Monceaux, & de Philippes de Villette, Abbez de Sainct Denys, par vn Auteur contemporain Religieux de leur Abbaye. [...] Traduite sur le Manuscrit Latin tiré de la Bibliotheque de M. le President de Thou Par M^{RE} I. LE LABOUREVR, Prieur de Iuuigné, Conseiller & Aumosnier du Roy, Historiographe de France, Et par luy mesme illustrée de plusieurs Commentaires, tirez de tous les Originaux de ce Regne; Avec vn discours succinct des Vies & mœurs, & de la Genealogie, & des Armes de toutes les personnes Illustres du temps, mentionnées en cette Histoire, & en celle de IEAN LE FEVRE, Seigneur de S. Remy, pareillement contemporain, qui y est adioustée, & qui n'auoit point encore esté veuë*, 2 Bde., Paris: Lovis Billaine, 1663, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb307827072>.
- Lemaître, Augustin-François: *France. Planches du Dictionnaire encyclopédique représentant les édifices les plus remarquables de toutes les époques et un choix de monuments relatifs aux mœurs et coutumes des Français, d'après les documents les plus authentiques*, 3 Bde., Paris: Firmin Didot frères, 1845.
- Lenoir, Alexandre: *Musée des Monumens français, ou Description Historique et chronologique des Statues en marbre et en bronze, Bas-reliefs et Tombeaux des Hommes et des Femmes célèbres, pour servir à l'Histoire de France et à celle de l'Art; ornée de gravures; Et augmentée d'une Dissertation sur les Costumes de chaque siècle*, 6 Bde., Paris: Guilleminet [Bd. 1, 3 und 6], Lenoir [Bd. 2], Lenoir/Guyot/Hacquart [Bd. 4–5], 1800–1806, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.12362>.
- *Musée impérial des Monumens français. Histoire des arts en France, et description chronologique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, qui sont réunis dans ce Musée* [Textbd.], *Atlas de l'Histoire des arts en France. Recueil de gravures pour servir à l'Histoire des arts en France, prouée par les*

- monumens* [Tafelbd.], Paris: Lenoir, Hacquart [auch: C. L. F. Panckoucke], 1810–1811, der Tafelbd. erneut Paris: Nepveu, 1821, URL: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/15701>.
- Le Roy, Julien-David: *Les Ruines des plus beaux Monuments de la Grece: Ouvrage divisé en deux parties, Où l'on considere, dans la premiere, ces Monuments du côté de l'Histoire; et, dans la seconde, du côté de l'Architecture*, 2 Tle. in 1 Bd., Paris: H. L. Guérin, L. F. Delatour, Jean-Luc Nyon, 1758.
- Limiers, Henri-Philippe de: *Annales de la Monarchie française, Depuis son Etablissement jusques à présent, ou l'on trouve L'Origine de cette puissante Monarchie au delà du Rhin [...]; avec La Vie & les Actions les plus remarquables de ces Rois, Princes, & Généraux d'Armée; [...] les Etablissements, Fondations, Edifices, & autres Monumens laissez par les Rois: Le tout selon l'Ordre Chronologique. La Succession Généalogique des Maisons Royales de France [...]. Les Medailles authentiques Qui ont été frapées sous les differens Règnes, servant de Preuves aux Evénemens raportez dans les Annales [...]: Depuis PHARAMOND jusqu'à la Majorité de LOUIS XV*, 3 Tle. in 1 Bd., Amsterdam: L'Honoré & Châtelain, 1724, URL: <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb1197013>.
- Lobineau, Guy-Alexis: *Histoire de Bretagne, Composée sur les titres & les auteurs originaux [...]; Enrichie de plusieurs portraits & tombeaux en taille douce; avec les preuves & pieces justificatives, accompagnées d'un grand nombre de Sceaux*, 2 Bde., Paris: François Muguët, 1707.
- Londe, Albert: *La Photographie médicale. Application aux sciences médicales et physiologiques*, Paris: Gauthier-Villars et fils, 1893.
- Londres, Albert: »L'Agonie de la Basilique«, in: *Le Matin*, 29. September 1914.
- L'Orme, Philibert de: *Novvelles inventions pour bien bastir et a petits fraiz*, Paris: Frédéric Morel, 1561, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb303197099>.
- *Le premier tome de l'architecture*, Paris: Frédéric Morel, [1567] 1568, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb30319713j>.
- Louandre, Charles: *Les Arts somptuaires. Histoire du Costume et de l'ameublement et des arts et industries qui s'y rattachent*, 4 Bde., Paris: Hangard-Maugé, 1857–1858.
- Luce, Siméon: *Histoire de Bertrand Du Guesclin et de son époque. La jeunesse de Bertrand (1320–1364)*, Paris: Hachette et C^{ie}, 1876.
- [Bde. I/1–VIII/1]/Raynaud, Gaston [Bde. VIII/2–XI]/Mirot, Léon [Bd. XII]/Mirot, Léon und Albert [Bd. XIII]/Mirot, Albert [Bde. XIV und XV] (Hg.): *Chroniques de J. Froissart. Publiées pour la Société de l'Histoire de France*, 15 Tle. in 17 Bde., Paris: Veuve Jules Renouard [Bde. I/1–VII], Renouard [Bde. VIII/1–XI], Honoré Champion [Bd. XII], C. Klincksieck [Bde. XIII–XV], 1869–1975.
- Mabillon, Jean: *De re Diplomatica libri VI. in quibus quidquid ad veterum Instrumentorum antiquitatem, materiam, scripturam, & stilum; quidquid ad sigilla, monogrammata, subscriptiones, ac notas chronologicas; quidquid inde ad antiquariam, historicam, forensemque disciplinam pertinet, explicatur & illustratur. Accedunt Commentarius de antiquis Regum Francorum Palatiis. Veterum scripturarum varia specimina, tabulis LX comprehensa. Nova ducentorum, & amplius, monumentorum collectio*, Luteciæ Parisiorum: Ludovici Billaine, 1681; URL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:45:1-3162>.

- *Annales Ordinis S. Benedicti occidentalium monachorum patriarchæ. In quibus non modò res monasticæ, sed etiam ecclesiasticæ historiæ non minima pars continetur*, 5 Bde., Luteciæ-Parisiorum: Caroli Robustel, 1703–1713.
- *Librorum de re Diplomatica supplementum. In quo archetypa in his libris pro regulis proposita, ipsæque regulæ denuo confirmantur, novisque speciminibus & argumentis asseruntur & illustrantur*, Luteciæ-Parisiorum: Caroli Robustel, 1704.
- Major, Thomas: *The Ruins of Pastum, otherwise Posidonia in Magna Græcia*, London: Thomas Major, James Dixwell, 1768.
- Mâle, Émile: *L'Art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris: E. Leroux, 1898.
- *L'Art allemand et l'art français du Moyen Âge* [zuerst 1917], Paris: Colin, ⁴1923.
- *Studien über die deutsche Kunst*, hg. mit Entgegnungen von Paul Clemen, Kurt Gerstenberg u. a. von Otto Grautoff, Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1917.
- *L'Art religieux du XII^e siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris: Armand Colin, 1922.
- Malraux, André: *Les Voix du silence*, Paris: NRF, Gallimard, 1951.
- *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, 3 Bde., Paris: NRF, Gallimard, 1952–1954.
- Marchangy, Louis-Antoine-François de: *La Gaule poétique, ou l'Histoire de France considérée dans ses rapports avec la Poésie, l'Éloquence et les Beaux-Arts* [zuerst 1813–1817], *Seconde édition, revue, corrigée et augmentée*, 8 Bde., Paris: C.-F. Patris, Chaumerot jeune, 1819.
- Marcou, Frantz: *Album du Musée de sculpture comparée (Palais du Trocadéro)*, 5 Tle., Paris: Ch. Massin, Bruxelles: A. Louis de Meuleneere, 1897.
- Marlot, Guillaume: *Le Théâtre d'Honneur et de Magnificence, préparé au Sacre des Roys. Auquel il est traité de l'inauguration des souverains, du lieu où elle se fait et par qui; de la verité de la Sainte Ampoule; des roys qui en ont été sacrez; du couronnement des Reynes; des entrées royales et cérémonies du sacre*, Reims, Paris: G. Macé, 1643.
- *Metropolis Remensis historia, a Frodoardo primum arctius digesta, nunc demum aliunde accersitis plurimum aucta, et illustrata, et ad nostrum hoc sæculum fideliter deducta*, 2 Bde., Insulis: Nicolai de Rache, [Bd. 2:] Reims: Protasius Lelorain, 1666.
- Marot, Jean: *Recueil des Plans Profils et Eleuations Des plusieurs Palais Chasteaux Eglises Sepultures Grottes et Hostels, Bâtis dans Paris, et aux enuirs, avec beaucoup de magnificence, par les meilleurs Architectes du Royaume, desseignez, mesurés, et grauez par Jean Marot Architecte Parisien* [Paris: um 1654–1660], URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb324213882>.
- *L'Architecture Française, Ou Recueil Des Plans, Elevations, Coupes Et Profils Des Eglises, Palais, Hôtels & Maisons Particulieres de Paris, & des Chasteaux & Maisons de Campagne ou de Plaisance des Environs, & de plusieurs autres Endroits De France, Bâtis nouvellement par les plus habils Architectes, et levés & mesurés exactement sur les lieux* [Paris: um 1670], URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.57762>.
- Medailles sur les principaux Evenemens du Regne de Louis le Grand, avec des Explications historiques. Par l'Académie Royale des Médailles & des Inscriptions*, Paris: Imprimerie Royale, 1702.
- Meier-Gaefe, Julius (Hg.): *Die Weltausstellung in Paris 1900*, Paris, Leipzig: F. Krüger, 1900, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.1400>.

- Ménard, Léon: *Histoire civile, ecclésiastique, et littéraire de la Ville de Nismes; Avec les Preuves: Enrichie de Plans, de Cartes Géographiques, & de divers anciens Monuments, gravés en Taille-douce* [ab Bd. 2 unter dem Titel: *Histoire civile, ecclésiastique, et littéraire de la Ville de Nismes, avec des Notes et les Preuves; Suivie de dissertations historiques & critiques sur ses antiquités, & de diverses observations sur son histoire naturelle*], 7 Bde., Paris: Hugues-Daniel Chaubert, [ab Bd. 2 auch:] Claude Herissant fils, 1744–1758.
- Ménéstrier, Claude-François: *Histoire du Roy Louis le Grand Par les Medailles, Emblèmes, Deuses, Jettons, Inscriptions, Armoiries, et autres Monumens Publics*, Paris: Jean-Baptiste Nolin, 1689.
- Mercier, Georges: *L'Art abstrait dans l'art sacré. La tendance non-figurative dans l'art chrétien contemporain*, Paris: Boccard, 1964.
- Merian, Caspar/Zeiller, Martin: *Topographiæ Galliæ. Sive Descriptionis et Delineationis famosissimorum Locorum in Potentissimo Regno Galliæ*, 13 Tle., Frankfurt a. M.: Caspar Merian, 1655–1661.
- , *Pars III. Campaniæ et Briensis*, Frankfurt a. M. : Caspar Merian, 1656.
- Merian, Matthäus/Zeiller, Martin: *Topographia Alsatiæ, &c. Completa, Das ist Vollkömliche Beschreibung und eygentliche Abbildung der vornehmsten Städt und Oerther im Obern und Untern Elsaß* [zuerst 1643–44], 2. Ausg., Frankfurt a. M.: Johann Georg Spörlin, 1663.
- Mérimée, Prosper: *Chronique du règne de Charles IX, suivie de La double méprise, et de La Guzla. Nouvelles éditions, revue et corrigées*, Paris: Charpentier, 1842.
- Merlin, François: *Recherche de plusieurs singularites [...]. Portaites & écrites par Iacques Cellier* [sog. *Recueil Cellier*], 1583–1587, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 9152, URL: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc54245k>.
- Meryon, Charles: *Insatiable vampire l'éternelle Luxure | Sur la Grande Cité convoite sa pature*, 1853, Radierung, 4. Zustand, Plattenmaß: 168 × 133 mm.
- Mézeray, François Eudes de: *Histoire de France, depuis Faramond ivsqv'a maintenant. Oeuvre enrichie de plusieurs belles & rares Antiquitez; & d'un Abregé de la vie de chaque Reyne, dont il ne s'estoit presque point parlé cy-deuant. Avec les Portraits av natrel des Roys, des Reynes, & des Dauphins, tirez de leurs Chartes, Effigies, & autres anciens Originaux; ou de leurs veritables Copies conseruées dans les plus curieux Cabinets de l'Europe. Le tout embelly d'un Recveil necessaire des Medailles qui ont esté fabriquées sous chaque Regne; Et de leur explication, seruant d'esclaircissement pour la memoire des choses les plus signalées aduenües dans cette Monarchie*, 3 Bde., Paris: Mathieu Guillemot, 1643–1651.
- Michel, André (Hg.): *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours I: Des Débuts de l'Art Chrétien à la Fin de la Période Romane*, 2 Bde., Paris: Armand Colin, 1905.
- Michelet, Jules: *Histoire de France* [zuerst 1833–1867], *Nouvelle édition, revue et augmentée*, 17 Bde., Paris: Librairie internationale, und Bruxelles, Leipzig, Livourne: A. Lacroix, Verboeckhoven et C^{ie}, 1871–1874.
- , *Nouvelle édition, revue et augmentée*, 19 Bde., Paris: Librairie internationale A. Lacroix & C^{ie}, 1876–1877 [auch Paris: C. Marpon, E. Flammarion, 1879–1884].
- *Cours au Collège de France, 1838–1851*, hg. v. Paul Viallaneix, 2 Bde., Paris 1995.

- *Le Peuple*, Paris: Comptoir des imprimeurs-unis, Hachette, Paulin, 1846.
- *Histoire de la Révolution française*, 7 Bde., Paris: Chamerot, 1847–1853.
- Miel, François: *Histoire du Sacre de Charles X, dans ses rapports avec les beaux-arts et les libertés publiques de la France*, Paris: C. L. F. Panckoucke, 1825.
- Mignet, François-Auguste: *Histoire de la Révolution française, depuis 1789 jusqu'en 1814* [zuerst 1824], *Sixième édition*, 2 Bde., Paris: Firmin Didot frères, Duféy et Vézard, 1836.
- Millin, Aubin-Louis: *Antiquités nationales, ou Recueil de Monumens Pour servir à l'Histoire générale et particulière de l'Empire François, tels que Tombeaux, Inscriptions, Statues, Vitraux, Fresques, etc.; tirés des Abbayes, Monastères, Châteaux et autres lieux devenus Domaines Nationaux*, 5 Bde., Paris: Drouhin, 1790–1798, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb32452490r>.
- *Monumens antiques, inédits ou nouvellement expliqués: Collection de statues, bas-reliefs, bustes, peintures, mosaïques, gravures, vases, inscriptions, médailles et instrumens, tirés des collections nationales et particulières, accompagnés d'un texte explicatif*, 2 Bde., Paris: Imprimerie impériale, 1802–1806.
- *Voyage dans les départemens du Midi de la France*, 4 Bde. in 5 und *Atlas*, Paris: Imprimerie impériale, 1807–1811.
- Molinier, Émile: *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du V^e à la fin du XVIII^e siècle*, 6 Bde., Paris: E. Levy, Londres: Ch. Davis, Bruxelles: E. Lyon Claesen, 1896–1911.
- Monod, Émile (Hg.): *L'Exposition Universelle de 1889. Grand ouvrage illustré historique, encyclopédique, descriptif*, 3 Bde. und *Album*, Paris: E. Dentu, 1890.
- Monteil, Amans-Alexis: *Histoire des Français des divers états aux cinq derniers siècles*, 10 Bde., Paris: Janet et Cotelte, E. Renduel, W. Coquebert, 1828–1844.
- *Traité de matériaux manuscrits de divers genres d'histoire*, 2 Bde., Paris: E. Duverger, 1835.
- Montesquieu, Charles-Louis de Secondat de La Brède et de: *De l'Esprit des Loix, Ou du rapport que les Loix doivent avoir avec la Constitution de chaque Gouvernement, les Moeurs, le Climat, la Religion, le Commerce, &c.*, 2 Bde., Genève: Barrillot & Fils, 1748.
- Montfaucon, Bernard de: *Paleographia Graeca, sive de ortu et progressu literarum graecarum, et De variis omnium saeculorum Scriptionis Graecae generibus: itemque de Abbreviationibus & de Notis variarum Artium ac Disciplinarum. Additis Figuris & Schematibus ad fidem manuscriptorum Codicum*, Paris: Louis Guérin, Jean Boudot, Charles Robustel, 1708.
- *L'Antiquité expliquée, et représentée en Figures*, 5 Tle. in 10 Bdn., und *Supplément au livre de L'Antiquité [...]*, 5 Bde., Paris: Florentin Delaulne, Hilaire Foucault, Michel Clousier, Jean-Geoffroy Nyon, Etienne Ganeau, Nicolas Gosselin, Pierre-François Giffart, 1719–1724, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.1745>.
- *Plan d'un ouvrage qui aura pour titre: Les Monumens de la Monarchie française* [zuerst 1725], wiederabgedruckt in: Philippe Tamizey de Larroque: *Bénédictins méridionaux. Dom B. de Montfaucon, Dom J. Vaissete, Dom J. Pacotte. Documents inédits de la collection Wilhelm*, Bordeaux 1896, S. 62–68.
- *Dessins et Gravures pour les Monuments de la Monarchie Française*, um 1725–1731, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 15634, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9065152k>.

- *Les Monumens de la Monarchie française, qui comprennent l'Histoire de France, avec les figures de chaque regne que l'injure des tems a epargnées*, 5 Bde., Paris: Julien-Michel Gandouin, Pierre-François Giffart, 1729–1733, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.8798>.
- *Thresor des Antiquitez de la Couronne de France representées en figures d'après leurs originaux [...]. Collection très importante de plus de Trois Cent Planches, & de très grande Utilité pour l'Intelligence parfaite de L'Histoire de France [...]*, 2 Bde., La Haye: Pierre de Hondt, 1745.
- *Gedenkstukken van de Fransche Monarchie, verbeeld in meer dan drie honderd Konstplaatzen, Zeer naaukeurig in't Koper gebragt na de Origineele Overblyfselen [...]*, 2 Bde., 's-Gravenhage: Pieter de Hondt, 1745.
- *A Collection of Regal and Ecclesiastical Antiquities of FRANCE, in upwards of Three Hundred large Folio COPPER PLATES [...]. First collected and publish'd in FRANCE, By that learned Antiquary BERNARD de MONTFAUCON, and Now printed with an Historical EXPLANATION of the several PLATES in English*, 2 Bde., London: W. Innys, J. and P. Knapton, R. Manby, H. S. Cox, 1750.
- Monuments historiques, cathédrales de France et Musée de sculpture comparée (Palais du Trocadéro). Catalogue des photographies comprenant les monuments mégalithiques et gallo-romains, la période romane, l'art gothique aux XIII^e, XIV^e et XV^e siècles, l'époque de la Renaissance, les XVII^e et XVIII^e siècles, photographiés par Mieusement*, 3 Bde., Paris: D. Nouricel, 1886.
- Moreau, Edme: *LE MAGNIFIQUE PORTAIL DE LEGLISE N[OT]RE DAME DE REIMS*, 1623, Kupferstich, Blattgröße: 465 × 325 mm.
- Moreau, Jean-Michel/Garnier, Jean-Jacques: *Figures de l'Histoire de France, dessinées par M. Moreau le Jeune et gravées sous sa direction. Avec le discours de M. l'abbé Garnier. Ouvrage National dédié au Roi*, Paris: Moreau le Jeune, 1785 [in 16 Lfgn. 1785–1790].
- Moreau-Nélaton, Étienne: *La Cathédrale de Reims*, Paris: Librairie centale des Beaux-Arts, 1915.
- Morice, Pierre-Hyacinthe: *Memoires pour servir de preuves a l'Histoire ecclesiastique et civile de Bretagne, tirés des archives de cette province, de celles de France & d'Angleterre, des RECUEILS de plusieurs sçavans Antiquaires*, 3 Bde., Paris: Charles Osmont, 1742–1746, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb30981009x>.
- /Charles Taillandier: *Histoire ecclesiastique et civile de Bretagne, composée sur les auteurs et les titres originaux, ornée de divers Monumens, & enrichie d'une Dissertation sur l'Établissement des Bretons dans l'Armorique, & de plusieurs Notes critiques*, Paris: Delaguette, 1750–1756.
- Musée d'Artillerie. Les Costumes de Guerre du IX^e au XVII^e siècle*, Paris: A. Morel, 1882.
- Musée de la Révolution. Histoire chronologique de la Révolution française, collection de sujets dessinés par Raffet, et gravés sur acier par Frilley, destinée a servir de complément et d'illustration a toutes les Histories de la Révolution (Thiers, Montgaillard, Mignet, Lacretelle, etc.)*, Paris: Perrotin, 1834.
- Neumont, Maurice: *1914! Le Bon Apôtre*, 21. September 1914, Lithographie, Blattmaß: 510 × 330 mm.

- Nodier, Charles/Taylor, Isidore Justin Séverin/Cailleux, Alphonse de: *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Paris: Gide, Lemaître, Didot, [in Lfgn.] 1820–1878, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb42496574p> sowie <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb414082839>.
- —. *Normandie*, 3 Bde., Paris: Casimir Gide, J. Didot l'aîné [Bd. 1–2], Firmin Didot et Cie [Bd. 3], 1825 [Bd. 1–2 in Lfgn. 1820–1825]/1878 [Bd. 3].
- —. *Franche-Comté*, Paris: Casimir Gide, J. Didot l'aîné, 1825 [in Lfgn. 1825–1829].
- —. *Auvergne*, 2 Bde., Paris: Casimir Gide, A. Firmin Didot, 1829–1833.
- —. *Languedoc*, 4 Tle. in 2 Bde., Paris: Casimir Gide, Firmin Didot frères, 1833–1837.
- —. *Picardie*, 3 Bde., Paris: Casimir Gide, Firmin Didot frères, 1835–1845 [in Lfgn. 1836–1847].
- —. *Bretagne*, 2 Bde., Paris: Casimir Gide, Firmin Didot frères, 1845–1847.
- —. *Dauphiné*, Paris: Augustin François Lemaître, Firmin Didot frères, 1854.
- —. *Champagne*, 3 Bde., Paris: Augustin François Lemaître, Firmin Didot frères, fils et Cie, 1857 [in Lfgn. 1844–1857].
- —. *Bourgogne*, Paris: Augustin François Lemaître, Firmin Didot frères, fils et Cie, 1863.
- Nolte, Vincent: »Memorial of Facts connected with the History of Medallic Engraving, and the Process of M. Collas«, in: Henry F. Chorley: *The Authors of England. A Series of Medallion Portraits of Modern Literary Characters, engraved from the Works of British Artists, by Achille Collas*, London: Charles Tilt, 1838, [am Schluss des Buches separat paginiert] S. 1–12.
- Nuit [La] des temps*, Saint-Léger-Vauban: Zodiaque, Bd. 1: *Bourgogne romane* (1954) bis Bd. 88: *Westphalie romane* (1999).
- Oursel, Charles: *L'art roman de Bourgogne. Études d'histoire et d'archéologie. Préface de A. Kingsley Porter*, Dijon/Boston: Venot, 1928.
- Panorama [Le]. Exposition Universelle 1900*, Paris: Ludovic Baschet, 1900, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.1172>.
- Pasquier, Étienne: *Des Recherches de la France Livre premier. Plus, vn pourparler du Prince*, Paris: Vincent Sertenas [auch: Jean Longis et Robert Le Mangnier], 1560.
- —. *Les Recherches de la France. Augmentees par l'Authheur en ceste derniere Edition, de plusieurs beaux placards & passages, & de dix Chapitres entiers [...]*, Paris: Lavrent Sonnius, 1611.
- —. *Les Recherches de la France. Avgmentees en ceste derniere edition de trois Liures entiers, outre plusieurs Chapitres entrelassez en chacun des autres Liures, tirez de la Bibliotheque de l'Authheur*, Paris: Laurens Sonnius, 1621.
- Peiresc, Nicolas-Claude Fabri de: *Papiers et correspondance de Nicolas-Claude Fabri de Peiresc. Recueil de dessins et notices*, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 9530.
- Penguilly L'Haridon, Octave: *Le Combat des Trente*, 1857, Öl auf Leinwand, Bildmaß: 145 × 268 cm, Quimper, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. D.894-1-1.
- —. *Catalogue des Collections composant le Musée d'Artillerie*, Paris: Charles de Mourgues frères, 1862.
- —. *Catalogue des collections du cabinet d'armes de Sa Majesté l'Empereur*, Paris: Imprimerie impériale, 1864.

- *Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie. Palais de l'Industrie, Musée rétrospectif. Catalogue des collections du cabinet d'armes de Sa Majesté l'Empereur*, Paris: Librairie centrale, 1865.
- Perelle, Nicolas [nach Israël Silvestre]: *Veüe du Louure, et de la Porte de Nesle, du costé du Fauxbourg S.^t Germain*, vor 1661, Radierung, Plattengröße: 200 × 345 mm.
- Perrault, Claude: *Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en François, avec des Notes & des Figures*, Paris: Jean Baptiste Coignard, 1673, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.1719>.
- Petau, Paul: *Antiquariae suppellectilis portiuacula*, Parisivs: Paul Petau, 1610, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb31090451c>.
- Picard, Alfred: *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Le Bilan d'un siècle (1801–1900)*, 6 Bde., Paris: Imprimerie nationale, 1906–1907.
- Picart, Bernard: *Cérémonies et Coutumes religieuses de tous les Peuples du Monde, Représentées par des Figures*, 7 Bde., Amsterdam: Jean Frédéric Bernard, 1723–1743; erneut in 12 Bdn., Paris: L. Prudhomme, 1807–1810.
- Pichon, Thomas-Jean/Gobet, Nicolas: *Sacre et Couronnement de Louis XVI, Roi de France et de Navarre, A Rheims, le 11. Juin 1775; Précédé de Recherches sur le Sacre des Rois de France, depuis CLOVIS jusqu'à LOUIS XV; et suivi d'un Journal Historique de ce qui s'est passé a cette auguste Cérémonie*, Paris: Vente, Patas, 1775, URL: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/11819>.
- Piranesi, Giovanni Battista: *Vedute di Roma*, Rom: Giovanni Bouchard, [ab 1760:] Piranesi, [in Einzelblättern 1747–1778].
- *INVENZIONI CAPRIC[CIOSE] DI CARCERI*, Rom: Giovanni Buzard [im 2. Zustand: Bouchard], [um 1749–1750]; tiefgreifend überarbeitet und erweitert als *CARCERI D'INVENZIONE*, Rom: Piranesi, [um 1761].
- *Le Antichità Romane*, 4 Bde., Rom: Bouchard, Gravier, 1756, ²1784, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.1759>.
- *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani | De Romanorum magnificentia et architectura*, Roma: Giovanni Battista Piranesi, 1761, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.1662>.
- *Descrizione e Disegno dell'Emissario del Lago Albano*, Roma: Giovanni Battista Piranesi, 1762.
- *Antichità d'Albano e di Castel Gandolfo*, Roma: Giovanni Battista Piranesi, 1764.
- *Œuvres de Jean-Baptiste et de François Piranesi*, 27 Bde., Paris: Calcographie des Piranesi frères, 1800–1807.
- *Piranesi, œuvres complètes*, 29 Bde., Paris: Firmin Didot frères, 1835–1839.
- Pittoni, Battista: *Præcipua aliquot Romanae antiquitatis rvinarvm monumenta, vivis prospectibus, ad veri imitationem affabre designata*, Venetia: Battista Pittoni, 1561.
- Plancher, Urbain/ [Bd. 4: Merle, Zacharie]: *Histoire générale et particulière de Bourgogne, avec des Notes, des Dissertations et les Preuves justificatives. Composée sur les Auteurs, les Titres originaux, les Régistres publics, les Cartulaires des Eglises Cathédrales & Collégiales, des Abbaïes, des Monasteres, & autres anciens Monuments. Et enrichie de Vignettes, de Cartes Géographiques, de divers Plans, de plusieurs Figures, de Portiques, Tombeaux & Sceaux*

- tant des Ducs que des Grandes Maisons, &c.*, 4 Bde., Dijon: Antoine de Fay [Bd. 1–3], Louis-Nicolas Frantin [Bd. 4], 1739–1748 und 1781.
- Points de vue sur l'art abstrait et l'art sacré (Visages et documents, Bd. 3)*, Saint-Léger-Vauban: Zodiaque, 1973.
- Poldo d'Albenas, Jean: *Discours historial de l'antique et illustre cité de Nismes, En la Gaule Narbonoise, Auec les portraitz des plus antiques & insignes bastimens dudit lieu, reduitz à leur vraye mesure & proportion, ensemble de l'antique & moderne ville*, Lyon: Gvillavme Roville, 1559, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb44729407b>.
- Pommeraye, Jean-François: *Histoire de l'Abbaye Royale de S. Owen de Rovent. Divisée en cinq livres. [...] Le tout recueilly des diuerses Chartes, Titres, Papiers, & Memoires instructifs, & des Autheurs qui en ont écrit*, 3 Tle. in 1 Bd., Rouen: Richard Lallemant, Lovys dv Mesnil, 1662.
- Porter, Arthur Kingsley: *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, 10 Bde., Boston: Marshall Jones, 1923.
- Quaglio, Domenico: *Kathedrale von Reims*, 1827, Öl auf Leinwand, Bildmaß: 53,7 × 69,5 cm [am 21. April 2016 im Dorotheum in Wien unter Lot-Nr. 1181 versteigert].
- Quaglio, Simon, nach Domenico Quaglio: *Cathedrale von Rheims*, 1827–1828, Litographie, Blattmaß: 593 × 717 mm.
- Quicherat, Jules: *Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris: Hachette et C^{ie}, 1875.
- Rabelais, François: *Œuvres de François Rabelais contenant la vie de Gargantua et celle de Pantagruel*, Paris: J. Bry aîné, 1854 [in erweiterter Prachtausgabe auch Paris: Niort, 1873].
- Recueil de six vues et de deux plans topographiques présentant les principales cérémonies extérieures du Sacre de Sa Majesté Charles X, exécuté par ordre de S. Exc. le Ministre de la guerre*, Paris: Godefroy Engelmann, 1825.
- Reims au lendemain de la guerre, la cathédrale mutilée, la ville dévastée. Un portefeuille contenant 138 vues reproduites par l'héliogravure. D'après les notes et les clichés de M. Pierre Antony-Thouret*, Paris: Budry, 1928.
- Reims et les batailles pour Reims 1914–1918 (Guides illustrés Michelin des champs de bataille)*, Clermont-Ferrand: Michelin, 1919.
- Reinhardt, Hans: *La cathédrale de Reims. Son histoire, son architecture, sa sculpture, ses vitraux*, Paris 1963.
- Rémy, G.: *Histoire de la Bastille et de la Rue Saint-Antoine avant 1789. Reconstitution historique*, Paris: Mercadier, 1888.
- Renan, Ernest: *La réforme intellectuelle et morale*, Paris: Michel Lévy frères, 1871.
- Réville, Jean-Baptiste/Lavallée, Jacques/Roquefort, Jean-Baptiste-Bonaventure de: *Vues pittoresques et perspectives des salles du Musée des Monuments français, et des principaux ouvrages d'architecture, de sculpture et de peinture sur verre, qu'elles renferment*, Paris: Pierre Didot l'aîné, 1816.
- Révoil, Pierre Henri: *Personnages en costume du XVI^e siècle*, Bleistift und Aquarell, Blattmaß: 440 × 730 mm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv.-Nr. 32719, recto.

- Richard, Fleury François: *La Déférence de Saint Louis pour sa mère*, 1808, Öl auf Leinwand, Bildmaß: 95,5 × 96 cm, Arenenberg, Musée Napoléon Thurgovie.
- Rive, Jean Joseph: *Prospectus d'un ouvrage proposé par souscription* [d. i.: *Essai sur l'art de vérifier l'âge des miniatures peintes dans des manuscrits depuis le quatorzième jusqu'au dix-septième siècle inclusivement, de comparer leurs différents styles & degrés de beauté, & de déterminer une partie de la valeur des manuscrits qu'elles enrichissent*], Paris: François-Ambroise Didot l'aîné, 1782.
- Robert, Léon: *Catalogue des collections composant le Musée d'Artillerie en 1889*, 5 Bde., Paris: Imprimerie nationale, 1889–1890, ergänzend dazu François Bernadac: *Appendice au Catalogue du Musée d'Artillerie*, Paris: Imprimerie nationale, 1899.
- Robida, Albert: *Le Vingtième siècle*, Paris: Georges Decaux, 1883, URL: <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=590930>.
- *La Vieille France*, 4 Bde. [*Normandie, Bretagne, La Touraine und Provence*], Paris: Librairie illustrée, 1890–1893.
- *Paris de siècle en siècle*, Paris: Librairie illustrée, 1895.
- *Le Cœur de Paris. Splendeurs & Souvenirs*, Paris: Librairie illustrée, 1896.
- *Exposition universelle de 1900. Le Vieux Paris. Études et dessins originaux*, Paris: Lemercier, 1900.
- *Exposition universelle de 1900. Le Vieux Paris. Guide historique, pittoresque et anecdotique*, Paris: Ménard et Chaufour, 1900.
- *Gazette du Vieux Paris*, 14 Tle., Paris: Librairie des Annales, Baschet, 1900.
- Roger, Noëlle: »Le Calvaire de Reims«, in: *Revue hebdomadaire* 26 (24. Juni 1916), S. 517–529.
- Rondelet, Jean: *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*, 7 Bde., Paris: Jean Rondelet, 1827–1832.
- Rouillé, Guillaume: *La première partie du promptuaire des médailles des plus renommées personnes qui ont été depuis le commencement du monde: avec brève description de leurs vies & faits, recueillie des bons auteurs* / *La seconde partie du promptuaire des médailles, commençant à la natiuité de nostre Sauueur IESVSCHRIST, & continuant iusques au Treschrestien Roy de France HENRI II. du nom, à present eureusement regnant*, Lyon: Gvillavme Roville, 1553.
- Roussel, Jules/Enlart, Camille: *Catalogue illustré des Clichés Photographiques des Archives de la Commission des Monuments Historiques*, Paris: Neurdein Frères, s. a. [um 1908].
- Rubens, Albert: *De Re Vestiaria Veterum, præcipue de lato clavo libri duo*, Antverpiæ: Balthasar Moretus, 1665.
- Rubens, Peter Paul: *Gemma Tiberiana*, 1622, lavierte und weißgehöhte Federzeichnung, Blattmaß: 327 × 270 mm, Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, Inv.-Nr. PK.OT.00109.
- *Gemma Tiberiana*, 1625/1626, Öl auf Leinwand, Bildmaß: 100,7 × 87 cm, Oxford, Ashmolean Museum, Inv.-Nr. WA1989.74.
- Ruinart, Thierry: *Sancti Georgii Florentii Gregorii episcopi Turonensis Opera omnia Necnon Fredegarii Scholastici Epitome et Chronicum cum suis continuatoribus et aliis antiquis monumentis. Ad codices manuscriptos & veteres editiones collata, emendata, & aucta, atque notis & observationibus illustrata*, Luteciæ-Parisiorum: Franciscus Muguet, 1699.

- Saint-Non, Jean-Claude Richard de: *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile*, 4 Tle. in 5 Bdn., Paris: Clousier, 1781–1786.
- Salon de 1857. *Soixante-dix-huitième exposition des ouvrages des artistes vivants. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 15 Juin 1857*, Paris: Charles de Mourgues frères, 1857.
- Sarrazin, Charles: »Une cathédrale nationale: Reims«, in: *Jésus-Christ. Revue catholique mensuelle illustrée* 3 (1919), S. 75–78.
- Scamozzi, Vi[n]cenzo: *Discorsi sopra l'Antichità di Roma. Con XL Tauole in Rame*, Venetia: Francesco Ziletti, 1582.
- Schadaeus, Oseas: *Summum Argentoratensium Templum: Das ist: Außführliche vn[d] Eigentliche Beschreibung deß viel Künstlichen, sehr Kostbaren, vnd in aller Welt berühmten Münsters zu Straßburg*, Straßburg: Lazari Zetzners Erben, 1617.
- Scheffler, Karl: *Der Geist der Gotik*, Leipzig: Insel-Verlag, 1917.
- Schoepflin, Johann Daniel: *Alsatia illustrata Celtica, Romana, Francica*, Colmar: Johann Friedrich Schoepflin, 1751.
- *Alsatia illustrata Germanica, Gallica*, Colmar: Ex typographia regia, 1761.
- Scotin, Jean-Baptiste, nach Jacques Gentillastre: *PROSPECTUS MERIDIONALIS ECCLESIAE METROPOLITANÆ B. MARIE REMENSIS*, 1718, Kupferstich, Blattmaß: 490 × 830 mm.
- *BASILICÆ PORTA MAJOR B. MARIE REMENSIS*, 1722, Kupferstich, Blattmaß: 510 × 300 mm.
- Scott, Walter: »Johnes's Translation of Froissart«, in: *The Edinburgh Review*, January 1805, S. 347–362.
- Séroux d'Agincourt, Jean Baptiste Louis Georges: *Histoire de l'Art par les Monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, 3 Text- und 3 Tafelbde., Paris: Treuttel et Würtz, 1823 [in Lfgn. 1810–1823], URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.2103>.
- Silvestre, Israël: *Veüe et Perspectiue du Chasteau de Vincennes, commencé l'an 1337 par Philippe de Valois; esleué par le Roy Iean son fils en l'annee 1361. et acheué par Charles V. fils de Iean, qui en 1379 y fonda vne sainte Chapelle, deseruie par 15 Ecclesiastiques. La peinture des vitres est des plus belles de l'Europe; et a esté faite sur les desseins de Raphael d'Vrbain.*, 1651, Radierung, Plattenmaß: 133 × 246 mm.
- [Nicolas Perelle nach] *Veüe du Louure, et de la Porte de Nesle, du costé du Fauxbourg S^t Germain*, vor 1661, Radierung, Plattenmaß: 194 × 337 mm.
- Son, Nicolas de: *LE SOMPTVEVX FRONTISPICE DE L'EGLISE N[OT]RE DAME DE REIMS, VILLE DV SACRE*. 1625, Kupferstich und Radierung, Plattenmaß: 446 × 318 mm.
- *LEXCELLENT FRONTISPICE DE LEGLISE DE L'ABAYE DE SAINT NICAISE DE REIMS*, 1625, Kupferstich und Radierung, Blattmaß: 440 × 325 mm.
- Soutman, Pieter Claesz: *Effigies imperatorvm domus avstriacæ, Ducvm Burgvndiæ, regvm principumque Europæ, Comitum Nassaviæ, aliarumque plvrimarvm clarissimarvm tam stirpis nobilitate, vitæ sanctitate, & ingenii svbtilitate; quam bellica virtvte in Europa personarvm*, Harlemi apud Hollandos: Pieter Claesz Soutman, 1644.

- Souvenir de la Bastille. Reconstitution Historique, 1789–1889* [Portfolio mit 16 Phototypien], Paris: Hⁱ. DE B. [Concessionnaire des vues et reproductions], 1889, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb403652527>.
- Stuart, James/Revet, Nicholas: *The Antiquities of Athens. Measvred and Delineated*, 4 Bde., London: John Haberkorn, John Nichols, J. Taylor, 1762–1816.
- Sue, Eugène: *Les Mystères de Paris*, 10 Bde., Paris: C. Gosselin, 1842–1843.
- Surchamp, Angelico: »Signification de l'art roman – sens de l'art roman«, in: Baudry/Barbier 1954, S. 11–20.
- Tap, E.: *La »Kultur« germanique en 1914–1915. Les Atrocités allemandes en France et en Belgique, stigmatisées par l'image*, Paris: Librairie de l'Estampe, 1915.
- Tarbé, Prosper: *Reims. Essais historiques sur ses rues et ses monuments*, Reims: Quentin-Dailly, 1844.
- *Notre-Dame de Reims* [zuerst 1845], 2^e éd. revue et augmentée, Reims: Quentin-Dailly, 1852.
- Tarpel, Guillaume: *Reims. Cathédrale Nationale*, Paris: L'Office de centralisation d'ouvrages, s. a.
- Tassin, Christophe: *Les Plans et Profils de toutes les principales Villes et Lieux considerables de France. Ensemble les Cartes generales de chacune Prouince: & les particulieres de chaque Gouvernement d'icelles*, 2 Tle., Paris: Melchior Tavernier, 1634.
- Tassin, René Prosper: *Histoire littéraire de la congrégation de Saint-Maur, ordre de S. Benoît, où l'on trouve La vie & les travaux des Auteurs qu'elle a produits, depuis son origine en 1618, jusqu'à présent [...]*, Bruxelles/Paris: Humblot, 1770.
- /Toustain, Charles-François: *Nouveau Traité de Diplomatie, où l'on examine les fondemens de cet art: on établit des regles sur le discernement des titres, et l'on expose historiquement les caractères des Bulles Pontificales et des diplomes Donnés en chaque siècle: avec des éclaircissemens sur un nombre considerable de points d'Histoire, de Chronologie, de Littérature, de Critique & de Discipline; & la Réfutation des diverses accusations intentées contre beaucoup d'Archives célèbres, & sur tout contre celles des anciennes Eglises. Par deux Religieux Bénédictins de la Congrégation de S. Maur*, 6 Bde., Paris: Guillaume Desprez [Bd. 1 auch: Pierre-Guillaume Cavelier], 1750–1765.
- Ternisien d'Haudricourt, F.: *Fastes De la Nation Française Et des Puissances alliées, Ou Tableaux pittoresques gravés par d'habiles Artistes, accompagnés d'un Texte explicatif. Et destinés à perpétuer la mémoire des Hauts faits militaires, des Traits de vertus civiques, ainsi que des Exploits des Membres de la Légion d'Honneur*, 2 Bde., Paris: F. Ternisien d'Haudricourt, [in 17 Lfgn. 1804–1813] 1807.
- Thevet, André: *La Cosmographie universelle. Illvstree de diverses Figures des Choses plus remarquables vevés par l'Auteur, & incogneuës de noz Anciens & Modernes*, 2 Bde., Paris: Guillaume Chaudiere [auch Paris: Pierre l'Huillier], 1575.
- *Les vrais Povtraits et vies des hommes illustres Grecz, Latins, et Payens Recveilliz de Levrs Tableaux Liures, Medalles antiques, & Modernes*, 2 Bde., Paris: Iacques Keruert, Guillaume Chaudiere, 1584.
- Thierry, Augustin: *Histoire de la Conquête de l'Angleterre par les Normands, de ses causes, et de ses suites jusqu'à nos jours, en Angleterre, en Écosse, en Irlande et sur le continent*, 3 Bde., Paris: Firmin Didot, père et fils, 1825.

- –, *Seconde édition, revue, corrigée et augmentée*, 4 Bde. und *Atlas*, Paris: A. Sautelet et Cie, 1826.
- –, *Cinquième édition*, 4 Bde. und *Atlas*, Paris: Just Tessier, 1838–1839.
- *Lettres sur l'Histoire de France pour servir d'introduction à l'étude de cette histoire*, Paris: Sautelet et Compagnie, Ponthieu et Compagnie, 1827.
- *Dix ans d'études historiques*, Paris: Just Tessier, 1835.
- *Récits des temps mérovingiens, précédés de considérations sur l'histoire de France*, 2 Bde., Paris: Just Tessier, 1840.
- Thiers, Adolphe: *Histoire de la Révolution française* [zuerst 1823–1827], *Quatrième Edition*, 10 Bde., Paris: Lecointe, 1834.
- Tillet, Jean du [d. Jüngere]: *La Chronique des Roys de France, puis Pharamond iusques au Roy Henry, second du nom, selon la computation des ans, iusques en l'an mil cinq cens quarante & neuf. Le Catalogue des Papes, puis S. Pierre iusques à Paul, tiers du nom. Catalogue des Empereurs, puis Octouian Cesar iusques à Charles, v. du nom*, Paris: Galiot du Pré, 1550 [auch Rouen: Martin Le Mégissier, 1551].
- Tillet, Jean du [d. Ältere]: *Recueil des Roys de France*, gegen 1566, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2848, URL: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc492956>.
- *Recueil des Roys de France, leurs Couronne et Maison, Ensemble, le rengs des grands de France, par Jean du Tillet, Sieur de la Bussiere, Protenotaire & Secretaire du Roy, Greffier de son Parlement. Plus, Vne Chronique abbregee contenant tout ce qui est aduenu, tant en fait de Guerre, qu'autrement, entre les Roys & Princes, Republicques & Potentats estrangers: Par M. I. du Tillet, Euesque de Meaux freres*, Paris: Jaques du Puys, 1580, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb320648916>.
- Tristan de Saint-Amant, Jean: *Commentaires Historiques, contenant l'Histoire generale des Empereurs, Imperatrices, Césars, et Tyrans de l'Empire Romain. Illustrée, enrichie, & augmentée par les Inscriptions, & Enigmes de treize à quatorze cens Medailles tant Grecques que Latines, & autres tres-rares & tres-riches Monuments de l'Antiquité, expliquez*, 3 Bde., Paris: Denys Moreau, 1644, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb31497280s>.
- *Traicté du Lis, Symbole Divin de l'Esperance: Contenant la iuste Defense de sa Gloire, Dignité, & Prerogatiue. Ensemble les preuues irreprochables que nos Monarques François l'ont tousiours pris pour leur Deuise en leurs Couronnes, Sceptres, & Vestements Royaux, en leurs Escus & Estendars, iusques à present. [...] Enrichi de Figures en Taille douce*, Paris: Iean Piot, 1656, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb31497283t>.
- Vachon, Marius: *Les Villes martyres de France et de Belgique. Statistique des villes et villages détruits par les Allemands dans les deux pays*, Paris: Payot et Cie, 81915.
- Varin, Eugène Napoléon und Pierre Amédée: *Reims et ses environs. Arcs-boutants de la nef de la cathédrale*, 1854/1855, Kalotypie, Abzug auf Salzpapier, Blattmaß: 168 × 126 mm.
- *Reims et ses environs. Arcs-boutants du chevet de la cathédrale*, 1854/1855, Kalotypie, Abzug auf Salzpapier, Blattmaß: 170 × 128 mm.
- Vauzelle, Jean-Lubin: *Salle du XIII^e siècle*, um 1815, aquarellierte Federzeichnung, in: Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, *Album Lenoir Alexandre I*, Inv.-Nr. RF 5279-19, fol. 18^r, Blattmaß: 296 × 447 mm.

- Vic, Jean: *La littérature de guerre. Manuel méthodique et critique des publications de langue française, Nouvelle édition*, 2 Tle. in 5 Bde., Paris: Les Presses françaises, 1923.
- Vidal, Marguerite: *Quércy roman (La nuit des temps, Bd. 10)*, Saint-Léger-Vauban: Zodiaque, 1959.
- Vindex [d. i. Abbé Aubert]: *La basilique devastée. Destruction de la Cathédrale de Reims* [= *Pages actuelles* 15 (1914–1915)], Paris: Bloud et Gay, 1915.
- Vinet, Élie: *L'Antiquité de Bourdeaux, Et de BOVRG, présentée au Roi Charle neusiesme, le treziesme tour du mois d'Auril, l'an mille cinq cens soixante & cinq, a Bourdeaux, & lhors premierement publiée, mais depuis reueuë, & augmentée, & a ceste autre impresſion enrichie de plusieurs figures*, Bordeaux: Simon Millanges, 1574, URL: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/13434>.
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel: *Le Mont-Saint-Michel. Vue sous les arcs-boutants*, 1835, aquarellierte Bleistiftzeichnung, Blattmaß: 500 × 280 mm, Neuilly-sur-Seine, Fonds Viollet-le-Duc.
- *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, 10 Bde., Paris: B. Bance [ab Bd. VII (1864): A. Morel], 1854–1868, URL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:wim2-g-1100469>.
- *Description du château de Pierrefonds*, Paris: B. Bance, 1857.
- *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance*, 6 Bde., Paris: B. Bance, Vv^e A. Morel et C^{ie}, 1858–1875, URL: <https://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb315902432>.
- *Entretiens sur l'architecture*, 2 Bde. und *Atlas*, Paris: A. Morel et C^{ie}, 1863–1872.
- Vitry, Paul: *La Cathédrale de Reims. Architecture et sculpture*, 2 Bde., Paris: Librairie centale des Beaux-Arts, 1915–1919.
- /Brière, Gaston: *Documents de Sculpture Française du Moyen Age. Recueil de 140 planches contenant 940 documents de statuaire et de décoration*, Paris: D.-A. Longuet, 1904.
- Vogüé, Eugène-Melchior de: *Remarques sur l'Exposition du Centenaire*, Paris: E. Plon, Nourrit et C^{ie}, 1889.
- Voltaire [d. i. François-Marie Arouet]: *Le Siecle de Louis XIV*, 2 Bde., Berlin: C. F. Henning, 1751.
- *Essay sur l'Histoire générale, et sur les Moeurs et l'Esprit des Nations, depuis Charlemagne jusqu'à nos jours*, 7 Bde., Genève: Frères Cramer, 1756.
- s. v. »Histoire«, in: Denis Diderot/Jean Le Rond d'Alembert (Hg.): *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une société de gens de lettres*, Bd. 8, Neufchastel: Samuel Faulche & Compagnie, 1765, S. 220–225.
- Wailly, Natalis de: *Éléments de paléographie. Pour servir à l'étude des documents inédits sur l'histoire de France, publiés par ordre du Roi et par les soins du Ministre de l'instruction publique*, 2 Bde., Paris: Imprimerie royale, 1838.
- *Jean Sire de Joinville. Histoire de saint Louis, Credo et lettre à Louis X. Texte original, accompagné d'une traduction*, Paris: Firmin Didot frères, fils et C^{ie}, 1874.
- Walpole, Horace: *The Castle of Otranto, a Gothic Story*, London: William Bathoe, [1764]³1766.

- Waring, John Burley: *Masterpieces of Industrial Art & Sculpture at the International Exhibition, 1862*, 3 Bde., London: Day & Son, 1863, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.1396>.
- Weever, John: *Ancient funerall Monvments within the vnitied Monarchie of Great Britaine, Ireland, and the Islands adiacent, with the dissolued Monasteries therein contained: their Founders, and what eminent Persons haue beene in the same interred. As also the Death and bviriall of certaine of the Bloud Royall; the Nobilitie and Gentry of these Kingdomes entombed in forraine Nations. A worke reuiuing the dead memory of the Royall Progenie, the Nobilitie, Gentry, and Communalitie, of these his Maiesties Dominions. [...] Whereunto is prefixed a Discourse of Funerall Monuments. Of the Foundation and fall of Religious Houses. Of Religious Orders. Of the Ecclesiasticall estate of England [...]*, London: Thomas Harper, Laurence Sadler, 1631.
- Willemin, Nicolas-Xavier/Pottier, André: *Monuments français inédits pour servir à l'Histoire des Arts, depuis le VI^e siècle jusqu'au commencement du XVII^e. Choix de costumes civils et militaires, d'armes, armures, instruments de musique, meubles de toute espèce, et de décorations intérieures et extérieures des maisons, dessinés, gravés et coloriés d'après les originaux*, 2 Bde., Paris: Nicolas-Xavier Willemin, 1839 [in Lfgn. 1806–1839], URL: <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/kxp1693503980>.
- , *Prospectus*, Paris: s. n., s. a. [1806].
- Witt, Henriette de: *Les Chroniques de J. Froissart. Édition abrégée avec texte rapproché du français modern par M^{me} de Witt, née Guizot*, Paris: Hachette et C^{ie}, 1881, URL: http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb30468319_g.
- *Les Chroniqueurs de l'Histoire de France depuis les origines jusqu'au XVI^e siècle. Texte abrégé, coordonné et traduit par M^{me} de Witt, née Guizot*, 4 Bde., Paris: Hachette et C^{ie}, 1883–1886.
- Wood, Robert: *The Ruins of Palmyra, otherwise Tedmor, in the Desart*, London: Robert Wood, 1753.
- *The Ruins of Balbec, otherwise Heliopolis in Cælosyria*, London: Robert Wood, 1757.
- Wright, Thomas: *A History of Caricature & Grottesque In Literature and Art*, London: Virtue Brothers & Co., 1865, URL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:wim2-g-1429385>.
- Wyatt, Matthew Digby/Waring, John Burley: *The Mediaeval Court in the Crystal Palace*, London: Crystal Palace Library, Bradbury & Evans, 1854.
- Zeller, Berthold (Hg.): *L'Histoire de France racontée par les contemporains*, 65 Bde., Paris: Hachette et C^{ie}, 1876–1890.
- Zerstörte Kunstdenkmäler an der Westfront. Das schonungslose Vorgehen der Engländer und Franzosen*, Berlin: Labisch, 1917.
- Zodiaque. Cahiers de l'Atelier du Cœur-Meurtry* I (1951) bis 41 (1992) = Nr. 1–171 und N. S. 1 (1992) bis 24 (1997).

Literatur

- Abraham, Pol: *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval*, Paris 1934.
- Adhémar, Jean: *Les Lithographies de paysage en France à l'époque romantique*, Paris 1937.
- Albrecht, Uwe: *Von der Burg zum Schloß. Französische Schloßbaukunst im Spätmittelalter*, Worms 1986.
- Althoff, Gerd (Hg.): *Die Deutschen und ihr Mittelalter. Themen und Funktionen moderner Geschichtsbilder vom Mittelalter*, Darmstadt 1992.
- Amalvi, Christian: *Les héros de l'Histoire de France. Recherche iconographique sur le panthéon scolaire de la troisième République*, Paris 1979.
- *De l'art et la manière d'accommoder les héros de l'histoire de France. Essais de mythologie nationale*, Paris 1988.
- *Le goût du Moyen Âge*, Paris 1996.
- *Répertoire des auteurs de manuels scolaires et de livres de vulgarisation historique de langue française: de 1660 à 1960*, Paris 2001.
- *Les Héros des Français. Controverses autour de la mémoire nationale*, Paris 2011.
- Amic, Sylvain/Le Men, Ségolène u. a. (Hg.): *Cathédrales, 1789–1914, un mythe moderne*, Paris/Rouen 2014.
- Andrieux, Jean-Yves/Chevallier, Fabienne: *Le patrimoine monumental. Sources, objets et représentations*, Rennes 2014.
- Aubenas, Sylvie (Hg.): *Gustave Le Gray 1820–1884*, Paris 2002.
- Bader, Lena/Gaier, Martin u. a. (Hg.): *Vergleichendes Sehen*, München 2010.
- Bähr, Astrid: *Repräsentieren, bewahren, belehren: Galeriewerke (1660–1800). Von der Darstellung herrschaftlicher Gemäldesammlungen zum populären Bildband*, Hildesheim/Zürich u. a. 2009.
- Bak, János/Jarnut, Jörg u. a. (Hg.): *Gebrauch und Mißbrauch des Mittelalters, 19.–21. Jahrhundert*, München 2009.
- Bann, Stephen: *The Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*, Cambridge 1984.
- Baridon, Laurent: *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*, Paris 1996.
- Barocchi, Paola/Gaeta Bertelà, Giovanna: »La genesi della Collezione Carrand (1820–1888)«, in: *Arti del Medio Evo e del Rinascimento. Omaggio ai Carrand, 1889–1989*, Florenz 1989, S. 39–131 [1989a].
- /— (Hg.): *I Carrand e il collezionismo francese, 1820–1888*, Florenz 1989 [1989b].
- Baron, Françoise/Jugie, Sophie/Lafay, Benoît: *Les Tombeaux des ducs de Bourgogne. Création, destruction, restauration*, Paris/Dijon 2009.
- Becher, Ursula A. J.: *Geschichtsinteresse und historischer Diskurs. Ein Beitrag zur Geschichte der französischen Geschichtswissenschaft im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1986.
- Beier, Rosmarie (Hg.): *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne*, Frankfurt a. M./New York 2000.
- Belting, Hans: *Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe*, München 1992.
- Bercé, Yves-Marie/Contamine, Philippe (Hg.): *Histoires de France, historiens de la France*, Paris 1994.
- Bermon, Pascale/Poirel, Dominique (Hg.): *La cathédrale immortelle?*, Turnhout 2023.

- Bernard-Griffiths, Simone/Glaudes, Pierre u. a. (Hg.), *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e siècle*, Paris 2006.
- Berné, Damien/Plagnieux, Philippe: *Naissance de la sculpture gothique. Saint-Denis, Paris, Chartres, 1135–1150*, Paris 2018.
- Berns, Jörg Jochen: »Prinz aller Hohen Türm'. Notizen zur literarischen Wahrnehmung des Straßburger Münsters in der Frühen Neuzeit«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 22 (1989), S. 83–102.
- Bickendorf, Gabriele: *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1998.
- »Geschichte im Bild. Zur Visualisierung von Kunst und Geschichte um 1700«, in: *Landwehr* 2002, S. 277–298.
- Boehm, Gottfried/Mersmann, Birgit u. a. (Hg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München 2008.
- Boer, Pim den: *History as a Profession. The Study of History in France, 1818–1914* [zuerst niederl. 1987], Princeton 1998.
- Boschung, Dietrich (Hg.): *Archäologie als Kunst. Archäologische Objekte und Verfahren in der bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts und der Gegenwart*, Paderborn 2015.
- Boudon, François: »Le réel et l'imaginaire chez Viollet-le-Duc: les figures du *Dictionnaire de l'architecture*«, in: *Revue de l'art* 58/58 (1983), S. 95–114.
- Bourdé, Guy/Martin, Hervé: *Les écoles historiques*, Paris 1983.
- Braesel, Michaela: *Buchmalerei in der Kunstgeschichte. Zur Rezeption in England, Frankreich und Italien*, Köln/Weimar u. a. 2009.
- Brakensiek, Stephan: *Vom »Theatrum mundi« zum »Cabinet des Estampes«. Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565–1821*, Hildesheim/Zürich u. a. 2003.
- Bresc-Bautier, Geneviève/Chancel-Bardelot, Béatrice de (Hg.): *Un musée révolutionnaire. Le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir*, Paris 2016.
- Bressani, Martin: *Architecture and the Historical Imagination. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, 1814–1879*, Farnham 2014.
- Brown, Elizabeth A. R.: *The Oxford Collection of the Drawings of Roger de Gaignières and the Royal Tombs of Saint-Denis*, Philadelphia 1988.
- /Orth, Myra Dickman: »Jean du Tillet et les illustrations du grand *Recueil des roys*«, in: *Revue de l'art* 115 (1997), S. 7–24.
- Brückle, Wolfgang/Mariaux, Pierre Alain u. a. (Hg.): *Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Anlässe, Ansätze, Ansprüche*, Berlin/München 2015.
- Brüggen, Viktoria von der/Christine Peltre (Hg.): *L'Alsace pittoresque. L'invention d'un paysage 1770–1870*, Paris/Colmar 2011.
- Brunel, Georges (Hg.): *Piranèse et les français*, Rom 1978.
- Bruson, Jean-Marie (Hg.): *Paris romantique 1815–1848*, Paris 2019.
- Büchsel, Martin: *Bildmacht und Deutungsmacht. Bildwissenschaft zwischen Mythologie und Aufklärung*, Paderborn 2019.
- Buisseret, David: »French Cartography: The *ingénieurs du roi*, 1500–1650«, in: Woodward 2007, Tl. 2, S. 1504–1521.

- Burke, Peter: »Images as Evidence in Seventeenth-Century Europe«, in: *Journal of the History of Ideas* 64 (2003), S. 273–296.
- Burri, Regula Valérie: *Doing Images. Zur Praxis medizinischer Bilder*, Bielefeld 2008.
- Busch, Werner: *Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner*, München 2009.
- Buschhaus, Markus: *Über den Körper im Bilde sein. Eine Medienarchäologie anatomischen Wissens*, Bielefeld 2005.
- Bushart, Magdalena: *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925*, München 1990.
- Cain, Hans-Ulrich/Haug, Annette u. a. (Hg.): *Das antike Rom und sein Bild*, Berlin/New York 2011.
- Camille, Michael: *The Gargoyles of Notre-Dame. Medievalism and the Monsters of Modernity*, Chicago/London 2009.
- Cancik, Hubert/Landfester, Manfred u. a. (Hg.): *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Bd. 13–15/I–III: *Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*, Stuttgart/Weimar 1999–2003.
- Carbonell, Charles-Olivier: *Histoire et historiens. Une mutation idéologique des historiens français 1865–1885*, Toulouse 1976.
- Carqué, Bernd: *Stil und Erinnerung. Französische Hofkunst im Jahrhundert Karls V. und im Zeitalter ihrer Deutung*, Göttingen 2004 [2004a].
- »Epistemische Dinge. Zur bildlichen Aneignung mittelalterlicher Artefakte in der Moderne«, in: Oexle/Petneki 2004, Bd. 1, S. 55–162 [2004b].
- »Repräsentationsräume des ›patrimoine‹. Visualisierungen des Mittelalters in den ›Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France‹ (1820–1878)«, in: *Acta Historiae Artium* 47 (2006), S. 271–301 [2006a].
- »Les planches précèdent toujours le texte ...«. Bilder vom Mittelalter in den ›Voyages pittoresques et romantiques‹ und der ›Mission héliographique‹, in: Ernő Marosi/Gábor Klaniczay (Hg.): *The Nineteenth-Century Process of »Musealization« in Hungary and Europe*, Budapest 2006, S. 277–304 [2006b].
- »Sichtbarkeiten des Mittelalters. Die ikonische Repräsentation materieller Relikte zwischen Visualisierung und Imagination«, in: Carqué/Mondini/Noell 2006, S. 11–50 [2006c].
- »Wissensraum Normandie. Zur bildlichen Konstruktion einer Gedächtnislandschaft unter der Restauration«, in: *Unsere Heimat. Zeitschrift für Landeskunde von Niederösterreich* 78/3 [= *Forum spezial – Geschichte in Bildern*] (2007), S. 235–257.
- »Epistemische Stile der Vergegenwärtigung. Französisches und ungarisches Mittelalter auf der Pariser Weltausstellung 1900«, in: *ARS. Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied* 42 (2009), S. 64–80.
- »Zur manuellen Reproduktion der Miniaturen«, in: Maria Effinger/Carla Meyer u. a. (Hg.): *Der Codex Manesse und die Entdeckung der Liebe. Eine Ausstellung der Universitätsbibliothek Heidelberg, des Instituts für Fränkisch-Pfälzische Geschichte und Landeskunde sowie des Germanistischen Seminars der Universität Heidelberg zum 625. Universitätsjubiläum*, Heidelberg 2010, S. 89–95.
- »Landpartie mit Cotman und Taylor. Vom Habitus derer, die sich ein Bild der Vergangenheit machen«, in: Tobias Frese/Annette Hoffmann (Hg.): *Habitus. Norm und*

- Transgression in Bild und Text. Festgabe für Lieselotte E. Saurma-Jeltsch*, Berlin 2011, S. 413–433.
- »Bauten des Mittelalters in frühneuzeitlicher Wahrnehmung. Französische Architekturdarstellungen der Dezennien um 1600«, in: Olaf Wagener (Hg.): *Symbole der Macht? Aspekte mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Architektur*, Frankfurt a. M./Berlin u. a. 2012, S. 269–288.
- »Nähe und Ferne zum Objekt. Manuelle Reproduktionen nach dem Codex Manesse«, in: Großmann/Krutisch 2013, Bd. 3, S. 771–775.
- »Historisches Erzählen für den Königshof. Zum Verhältnis von Stil und Geschichtskultur in Jean Fouquets *Grandes Chroniques de France*«, in: Wolfgang Augustyn/Andrea Worm (Hg.): *Visualisieren – Ordnen – Aktualisieren. Geschichtskonzepte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit im Bild*, Passau 2020, S. 435–457.
- »Zwischen Romantik und Reichsherrlichkeit. Bau- und bildkünstlerische Sichtweisen am Trifels und darüber hinaus«, in: Jan Keupp/Sabine Klapp u. a. (Hg.): *800 Jahre Stadt Annweiler. Mittelalterliche Befunde und neuzeitliche Sinnstiftungen*, Ubstadt-Weiher 2021, S. 189–239.
- »Eingeschränkte Sichtverhältnisse. Zur fotografischen Vermittlung romanischer Kunst in Frankreich um 1950«, in: Hubert Locher/Maria Männig (Hg.): *Lehrmedien der Kunstgeschichte. Geschichte und Perspektiven kunsthistorischer Medienpraxis*, Berlin/München 2022, S. 278–289 [2022a].
- *Wasgauburgen im Bild. Friedrich Jakob Peipers und die Bahnbrecher der künstlerischen Aneignung im frühen 19. Jahrhundert*, Annweiler 2022 [2022b].
- /Schweizer, Stefan: »Epochenimaginationen – Bilder gedeuteter Geschichte«, in: *Max-Planck-Gesellschaft. Jahrbuch* (2002), S. 747–752.
- /Mondini, Daniela/Noell, Matthias (Hg.): *Visualisierung und Imagination. Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*, 2 Teilbde., Göttingen 2006.
- Carré, Anne-Laure Carré/Corcy, Marie-Sophie Corcy u. a. (Hg.): *Les expositions universelles en France au XIX^e siècle. Techniques – Publics – Patrimoines*, Paris 2012.
- Castelnuovo, Enrico/Sergi, Giuseppe (Hg.): *Arti e storia nel Medioevo*, Bd. 4: *Il Medioevo al passato e al presente*, Turin 2004.
- /Monciatti, Alessio (Hg.): *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, Pisa 2008.
- Castor, Markus A./Kettner, Jasper u. a. (Hg.): *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention*, München/Berlin 2010.
- Cau, Elsa: *Le style Troubadour*, Montreuil 2017.
- Centenaire du Service des Monuments historiques et de la Société française d'Archéologie [= Congrès archéologique de France, XCVII^e session, tenue à Paris en 1934]*, 2 Bde., Paris 1935.
- Chaudonneret, Marie-Claude: *Fleury Richard et Pierre Révoil. La peinture troubadour*, Paris 1980.
- »Musées« des origines: de Montfaucon au Musée de Versailles«, in: *Romantisme* 24 (1994), S. 11–36.
- Choné, Paulette (Hg.): *Jacques Callot, 1592–1635*, Paris 1992.

- Christöphler, Jörg/Möhring, Hellmuth (Hg.): *Pittoresk – Rothenburg als Landschaftsgarten*, Rothenburg ob der Tauber 2021.
- Chu, Petra ten-Doesschate/Weisberg, Gabriel P. (Hg.): *The Popularization of Images. Visual Culture under the July Monarchy*, Princeton 1994.
- Classen, Albrecht (Hg.): *Handbook of Medieval Studies. Terms – Methods – Trends*, 3 Bde., Berlin/New York 2010.
- Cochet, François: *Rémois en guerre 1914–1918. L'héroïsation au quotidien*, Nancy 1993.
- Conrad, Georg: *Das Werden der französischen Nation in den publizistischen Schriften und in den historischen Werken Augustin Thierry's und Guizot's. Ein Beitrag zur Entwicklung der französischen Geschichtsschreibung im 19. Jahrhundert*, Berlin 1955.
- Constans, Claire: *Musée national du château de Versailles. Les peintures*, 3 Bde., Paris 1995.
- /Philippe Lamarque: *Les salles des Croisades, Château de Versailles*, Doussard 2002.
- Coomans, Thomas/De Maeyer, Jan (Hg.): *The Revival of Medieval Illumination. Nineteenth-Century Belgium Manuscripts and Illuminations from a European Perspective*, Leuven 2007.
- Cooper, Richard: *Roman Antiquities in Renaissance France, 1515–65*, Farnham 2013.
- Courajod, Louis: *Alexandre Lenoir. Son journal et le Musée des Monuments français*, 3 Bde., Paris 1878–1887.
- Cremer, Annette C./Mulsow, Martin (Hg.): *Objekte als Quellen der historischen Kulturwissenschaften*, Köln/Weimar u. a. 2017.
- Crossley, Ceri: *French Historians and Romanticism. Thierry, Guizot, the Saint-Simonians, Quinet, Michelet*, London/New York 1993.
- Daston, Lorraine/Galison, Peter: *Objektivität* [zuerst engl. 2007], Frankfurt a. M. 2007.
- De Rentii, Dina: *Interfigurationen. Erzählen als »peinture« und »résurrection« bei den »historiens romantiques« und bei Émile Zola*, Bamberg 2012.
- Decrock, Bruno: »La cathédrale de Reims sous l'œil des photographes«, in: *Mythes et réalités* 2001, S. 56–69.
- Découltot, Élisabeth/Bickendorf, Gabriele u. a. (Hg.): *Musées de papier. L'Antiquité en livres 1600–1800*, Paris 2010.
- Delacroix, Christian/Dosse, François u. a.: *Les courants historiques en France XIX^e–XX^e siècle* [zuerst 1999], *Édition revue et augmentée*, Paris 2007.
- Delisle, Léopold: *Histoire générale de Paris. Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Impériale. Étude sur la formation de ce dépôt [...]*, Bd. 1, Paris 1868.
- Deloche, Bernard/Leniaud, Jean-Michel: *La culture des sans-culottes. Le premier dossier du patrimoine, 1789–1798*, Paris 1989.
- Deneke, Bernward/Kahsnitz, Rainer (Hg.): *Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert*, München 1977.
- Didi-Huberman, Georges: *L'Album de l'art à l'époque du »Musée imaginaire«*, Paris 2013.
- Digeon, Claude: *La crise allemande de la pensée française (1870–1914)*, Paris 1959.
- Dobai, Johannes: *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, 4 Bde., Bern 1974–1984.
- Doré, Sandine (Hg.): *De jadis à demain, voyages dans l'œuvre d'Albert Robida (1848–1926)*, Compiègne 2009.

- Dumolin, Maurice: »Notes sur les vieux guides de Paris«, in: *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France* 47 (1924), S. 209–285.
- Earls, Irene A.: *Napoléon III. L'Architecte et l'Urbaniste de Paris. Le Conservateur du Patrimoine*, Levallois 1991.
- Edelman, Nathan: *Attitudes of Seventeenth-Century France toward the Middle Ages*, New York 1946.
- Effros, Bonnie: *Merovingian Mortuary Archaeology and the Making of the Early Middle Ages*, Berkeley/Los Angeles u. a. 2003.
- *Uncovering the Germanic Past. Merovingian Archaeology in France, 1830–1914*, Oxford 2012.
- Eichel-Lojkine, Patricia: *Le siècle des grands hommes. Les recueils des vies d'hommes illustres avec portraits du XVI^e siècle*, Louvain 2001.
- Emery, Elizabeth: *Romancing the Cathedral. Gothic Architecture in Fin-de-Siècle French Culture*, New York 2001.
- /Morowitz, Laura: *Consuming the Past. The Medieval Revival in fin-de-siècle France*, Aldershot 2003.
- Engell, Lorenz/Vogl, Joseph (Hg.): *Mediale Historiographien*, Weimar 2001.
- Erben, Dietrich (Hg.): *Das Buch als Entwurf. Textgattungen in der Geschichte der Architekturtheorie*, Paderborn 2019.
- Erlande-Brandenburg, Alain: *Le roi est mort. Étude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, Genève/Paris 1975.
- »Le Musée des Monuments français et les origines du Musée de Cluny«, in: Deneke/Kahsnitz 1977, S. 49–58.
- Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. *Internationales Kolloquium, Stiftung Bibliothek Werner Oechslin*, Berlin 2010.
- Evans, Robert J. W./Marchal, Guy P. (Hg.): *The Uses of the Middle Ages in Modern European States. History, Nationhood and the Search for Origins*, Basingstoke/New York 2011.
- Fastert, Sabine: *Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts*, München 2000.
- Faucheux, Louis-Étienne: *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre d'Israël Silvestre, précédé d'une notice sur sa vie*, Paris 1857.
- Fétro, Sophie/Ritz-Guilbert, Anne (Hg.): *Collecta. Des pratiques antiquaires aux humanités numériques*, Paris 2016.
- Flacke, Monika (Hg.): *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama*, München/Berlin 1998.
- Foucart, Bruno (Hg.): *Viollet-le-Duc*, Paris 1980.
- (Hg.): *Adrien Dauzats et »Les Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France« du baron Taylor*, Paris 1990.
- Frankl, Paul: *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton 1960.
- Fried, Johannes: *Der Schleier der Erinnerung. Grundzüge einer historischen Memorik* [zuerst 2004], durchges. und erw. Aufl., München 2012.

- Fueter, Eduard: *Geschichte der neueren Historiographie*, München/Berlin 1911.
- Fumaroli, Marc/Grell, Chantal (Hg.): *Historiographie de la France et mémoire du royaume au XVIII^e siècle*, Paris 2006.
- Gaborit-Chopin, Danielle: *Regalia. Les instruments du sacre des rois de France. Les »Honneurs de Charlemagne«*, Paris 1987.
- Gaehgtens, Thomas W.: *Versailles als Geschichtsdenkmal. Die Galerie des Batailles im Musée historique von Louis-Philippe*, Antwerpen/Berlin 1984.
- *Die brennende Kathedrale. Eine Geschichte aus dem Ersten Weltkrieg*, München 2018.
- Gasnault, Pierre: *L'érudition mauriste à Saint-Germain-des-Prés*, Paris 1999.
- Gauchet, Marcel: »Les »Lettres sur l'histoire de France« d'Augustin Thierry. »L'alliance austère du patriotisme et de la science« [zuerst 1986], in: Nora [1984–1992] 1997, S. 787–850.
- Geary, Patrick J./Klaniczay, Gábor (Hg.): *Manufacturing Middle Ages. Entangled History of Medievalism in Nineteenth-Century Europe*, Leiden/Boston 2013.
- Geimer, Peter: *Die Farben der Vergangenheit. Wie Geschichte zu Bildern wird*, München 2022.
- Gerbault, Matthieu: »Gravures et estampes. Représenter la cathédrale, XVI^e–XIX^e siècles«, in: Jordan 2010, S. 326–333.
- Germer, Stefan/Zimmermann, Michael F. (Hg.): *Bilder der Macht – Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, München 1997.
- Gerson, Stéphane: *The Pride of Place. Local Memories and Political Culture in Nineteenth-Century France*, Ithaca/London 2003.
- Giauffer, Claude-Jacqueline: *Bernard de Montfaucon (1655–1741). »Les monumens de la monarchie française qui comprennent l'histoire de France avec les figures de chaque règne que l'injure des tems a épargnées«: Une histoire visuelle de l'Histoire nationale*, 2 Bde., Lille 2021.
- Glaser, Stephanie A.: *Explorations of the Gothic Cathedral in Nineteenth-Century France*, Indiana 2002.
- (Hg.): *The Idea of the Gothic Cathedral. Interdisciplinary Perspectives on the Meanings of the Medieval Edifice in the Modern Period*, Turnhout 2018.
- Gossman, Lionel: *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment. The World and Work of La Curne de Sainte-Palaye*, Baltimore 1968.
- Goujard, Lucie/Haudiquet, Annette u. a. (Hg.): *Voyages pittoresques. Normandie 1820–2009*, Mailand 2009.
- Goy, Jean: *La cathédrale de Reims. Dessins et gravures (13^e–18^e siècles)*, Reims 1989.
- Gramaccini, Norberto: *Theorie der französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert. Eine Quellenanthologie*, Bern/Berlin u. a. 1997.
- (Hg.): *Das Bildgedächtnis der Schweiz. Die helvetischen Altertümer (1773–1783) von Johannes Müller und David von Moos*, bearb. von Andrea Arnold/Edgar Bierende u. a., Basel 2012.
- /Meier, Hans Jakob: *Die Kunst der Interpretation. Französische Reproduktionsgraphik 1648–1792*, München/Berlin 2003.
- /— *Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgraphik 1485–1600*, München/Berlin 2009.
- Gran-Aymerich, Ève: *Naissance de l'archéologie moderne, 1798–1945*, Paris 1998.

- Grandmaison, Charles de: »Gaignières, ses correspondants et ses collections de portraits«, in: *Bibliothèque de l'École des Chartes* 51 (1890), S. 573–617, ebd. 52 (1891), S. 181–219 und ebd. 53 (1892), S. 5–76.
- Grasskamp, Walter: *André Malraux und das imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon*, München 2014.
- Grell, Chantal: *Le Dix-huitième siècle et l'antiquité en France, 1680–1789*, 2 Bde., Oxford 1995.
- Griener, Pascal: »La fatale attraction du Moyen Âge. Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt et l'Histoire de l'art par les monumens (1810–1823)«, in: *Le Moyen Âge vu, revu et corrigé* 1997, S. 225–234.
- Grodecki, Louis (Hg.): *Le »Gothique« retrouvé avant Viollet-le-Duc*, Paris 1979.
- Groebner, Valentin: *Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen*, München 2008.
- »Touristischer Geschichtsgebrauch. Über einige Merkmale neuer Vergangenheiten im 20. und 21. Jahrhundert«, in: *Historische Zeitschrift* 296 (2013), S. 408–428.
- *Retroland. Geschichtstourismus und die Sehnsucht nach dem Authentischen*, Frankfurt a. M. 2018.
- Großmann, G. Ulrich/Krutisch, Petra (Hg.): *The Challenge of the Object – Die Herausforderung des Objekts. 33rd Congress of the International Committee of the History of Art – 33. Internationaler Kunsthistoriker-Kongress. Congress Proceedings*, 4 Bde., Nürnberg 2013.
- Guillaume, Jean/Fuhring, Peter (Hg.): *Jacques Androuet du Cerceau, »un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France«*, Paris 2010.
- Guillet, François: *Naissance de la Normandie. Genèse et épanouissement d'une image régionale en France, 1750–1850*, Caen 2000.
- Guyot-Bachy, Isabelle/Moeglin, Jean-Marie (Hg.): *La naissance de la médiévistique. Les historiens et leurs sources en Europe (XIX^e – début du XX^e siècle)*, Genève 2015.
- Hager, Werner: *Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim 1989.
- Hakelberg, Dietrich/Wiwjorra, Ingo (Hg.): *Vorwelten und Vorzeiten. Archäologie als Spiegel historischen Bewusstseins in der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2010.
- Hamann-Mac Lean, Richard/Schüßler, Ise: *Die Kathedrale von Reims*, 8 Bde. [Bd. 4 aus dem Nachlass herausgegeben von Peter Cornelius Claussen/Martina Sünder-Gaß], Stuttgart 1993–2008.
- Hammer, Karl/Voss, Jürgen (Hg.): *Historische Forschung im 18. Jahrhundert. Organisation – Zielsetzung – Ergebnisse*, Bonn 1976.
- Harlaut, Yann: *Naissance d'un mythe. L'Ange au Sourire de Reims*, Langres 2008.
- Harten, Elke: *Museen und Museumsprojekte der Französischen Revolution. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte einer Institution*, Münster 1989.
- Haskell, Francis: *History and Its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven/London 1993.
- Haueter, Anton: *Die Krönungen der französischen Könige im Zeitalter des Absolutismus und in der Restauration*, Zürich 1975.
- Haug, Stefan Haug/Wedekind, Gregor (Hg.): *Die Stadt und ihre Bildmedien. Das Paris des 19. Jahrhunderts*, Paderborn 2018.

- Hausmann, Matthias: *Die Ausbildung der Anti-Utopie im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Von Charles Nodier über Emile Souvestre und Jules Verne zu Albert Robida (1833–1882)*, Heidelberg 2009.
- Hauteceœur, Louis: *Histoire de l'architecture classique en France*, 7 Tle. in 11 Bde., Paris 1943–1957.
- Heenes, Volker: *Antike in Bildern. Illustrationen in antiquarischen Werken des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stendal 2003.
- Heilbrun, Françoise (Hg.): *La photographie au musée d'Orsay*, Paris 2008.
- /Bajac, Quentin: *Orsay. La Photographie*, Paris 2000.
- Heinrichs-Schreiber, Ulrike: *Vincennes und die höfische Skulptur. Die Bildhauerkunst in Paris 1360–1420*, Berlin 1997.
- Herklotz, Ingo: »Mittelalterliche Kunst zwischen absolutistischer Geschichtsschreibung, katholischem Reformbemühen und kunsthistoriographischem Schulenstreit. Paradigmen der Mediävistik im 17. Jahrhundert«, in: Antje Middeldorf Kosegarten (Hg.): *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, Göttingen 1997, S. 57–78.
- *Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, München 1999.
- Hesse, Michael: *Von der Nachgotik zur Neugotik. Die Auseinandersetzung mit der Gotik in der französischen Sakralarchitektur des 16ten, 17ten und 18ten Jahrhunderts*, Frankfurt a. M./Bern u. a. 1984.
- Heßler, Martina/Mersch, Dieter (Hg.): *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, Bielefeld 2009.
- Hindman, Sandra/Rowe, Nina (Hg.): *Manuscript Illumination in the Modern Age: Recovery and Reconstruction*, Evanston 2001.
- Höper, Corinna (in Zusammenarbeit mit Jeannette Stoschek und Stefan Heinlein): *Giovanni Battista Piranesi. Die poetische Wahrheit*, Ostfildern-Ruit 1999.
- Hofmann, Werner: *Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830*, München 1995.
- Hoog, Simone: *Musée national du château de Versailles. Les sculptures I – Le musée*, Paris 1993.
- Horne, John/Kramer, Alan: *German Atrocities, 1914. A History of Denial*, New Haven/London 2001.
- Hovenkamp, Jan Willem: *Mérimée et la couleur locale. Contribution à l'étude de la couleur locale*, Nijmegen 1928.
- Hülsen-Esch, Andrea von: *Mittelalterphantasien zwischen Himmel und Hölle. Über die Bühnenbilder der Grand Opéra*, Düsseldorf 2006.
- Huppert, George: *The Idea of Perfect History. Historical Erudition and Historical Philosophy in Renaissance France*, Urbana/Chicago u. a. 1970.
- Hurel, Daniel-Odon/Rogé, Raymond (Hg.): *Dom Bernard de Montfaucon. Actes du Colloque de Carcassonne*, 2 Bde., Carcassonne/Caudebec-en-Caux 1998.
- Hurley, Cecilia: »The Vagaries of Art-Book Publishing. Bernard de Montfaucon (1660–1741) and his Subscription Enterprises«, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch* 7 (2000), S. 84–95.
- »Demonumentalizing the Past. Antiquarian approaches the the Middle Ages during the Eighteenth Century«, in: Carqué/Mondini 2006, S. 323–377.
- *Monuments for the People: Aubin-Louis Millin's »Antiquités nationales«*, Turnhout 2013.

- Invention (L) du passé*, Bd. 1: *Gothique, mon amour ... 1802–1830*, Malakoff 2014, Bd. 2: Stephen Bann/Stéphane Paccoud (Hg.): *Histoires de cœur et d'épée en Europe, 1802–1850*, Paris/Lyon 2014.
- Jacob, Marie (Hg.): *Le XIX^e siècle en lumière: redécouverte et revalorisation de l'enluminure médiévale en France au temps du livre industriel* [= *Histoire et civilisation du livre* 17 (2021), S. 7–315].
- Jackson, Richard A.: *Vive le Roi! A History of the French Coronation from Charles V to Charles X*, Chapel Hill/London 1984.
- Janis, Eugenia Parry/Sartre, Josiane: *Henri Le Secq. Photographe de 1850 à 1860. Catalogue raisonné de la Collection de la Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris*, Paris 1986.
- Jeismann, Michael: *Das Vaterland der Feinde. Studien zum nationalen Feindbegriff und Selbstverständnis in Deutschland und Frankreich 1792–1918*, Stuttgart 1992.
- Jöchner, Cornelia/Nezik, Christin u. a. (Hg.): *Museale Architekturdörfer 1880–1930*, Dresden 2023.
- Jollet, Étienne/Massu, Claude (Hg.): *Les images du monument de la Renaissance à nos jours*, Aix-en-Provence 2012.
- Jordan, Thierry (Hg.): *La grâce d'une cathédrale*, Bd. 2: *Reims*, Strasbourg 2010.
- Joubert, Fabienne: *La sculpture gothique en France. XII^e–XIII^e siècles*, Paris 2008.
- Juhel, Vincent (Hg.): *Arcisse de Caumont (1801–1873). Érudit normand et fondateur de l'archéologie française*, Caen 2004.
- Kelley, Donald R.: *Foundations of Modern Historical Scholarship. Language, Law, and History in the French Renaissance*, New York 1970.
- Kepetzis, Ekaterini: *Vergegenwärtigte Antike. Studien zur Gattungsüberschreitung in der französischen und englischen Malerei (1840–1914)*, Frankfurt a. M./Berlin u. a. 2009.
- Kesteren, Ronald van: *Het verlangen naar de Middeleeuwen. De verbeelding van een historische passie*, Amsterdam 2004.
- Kiefer, Klaus H.: »Die Beschießung der Kathedrale von Reims«, in: Thomas F. Schneider (Hg.): *Kriegserlebnis und Legendenbildung*, 3 Bde., Osnabrück 1999, Bd. 1, S. 115–152.
- Klamt, Johann-Christian: »Zur Reproduktionsgeschichte mittelalterlicher Schriftformen und Miniaturen in der Neuzeit. Teil I: Das 17. und 18. Jahrhundert«, in: *Quaerendo* 29 (1999), S. 169–207, »Teil II: Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts«, in: ebd., S. 247–274.
- Korff, Gottfried: *Museumsdinge. Deponieren – exponieren*, hg. v. Martina Eberspächer/Gudrun Marlene König u. a., Köln/Weimar u. a. 2007.
- Krause, Katharina: »Les plus excellents Bastiments de France. Architekturgeschichte in den Stichwerken des Ancien Régime«, in: *architectura* 25 (1995), S. 29–57.
- /Niehr, Klaus (Hg.): *Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*, München/Berlin 2007.
- /— u. a. (Hg.): *Bilderlust und Lesefrüchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920*, Leipzig 2005.
- Kriegel, Blandine: *L'histoire à l'Âge classique* [zuerst 1988 unter dem Titel *Les Historiens et la monarchie*], 4 Bde., Paris 1996.

LITERATUR

- Krings, Véronique (Hg.): »L'Antiquité expliquée et représentée en figures« de Bernard de Montfaucon. *Histoire d'un livre*, 2 Bde., Bordeaux 2021.
- Kroh, Hartmut/Kunde, Holger (Hg.): *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, 2 Bde., Petersberg 2011.
- Krumeich, Gerd: *Jeanne d'Arc in der Geschichte. Historiographie – Politik – Kultur*, Sigmaringen 1989.
- Kunst, Hans-Joachim/Schenkluhn, Wolfgang: *Die Kathedrale in Reims. Architektur als Schauplatz politischer Bedeutungen*, Frankfurt a. M. 1988.
- Kurmann, Peter: *La façade de la Cathédrale de Reims. Architecture et sculpture des portails. Étude archéologique et stylistique*, 2 Bde., Paris 1987.
- Lambourne, Nicola: »Production versus Destruction: Art, World War I and Art History«, in: *Art History* 22 (1999), S. 347–363.
- Landwehr, Achim (Hg.): *Geschichte(n) der Wirklichkeit. Beiträge zur Sozial- und Kulturgeschichte des Wissens*, Augsburg 2002.
- Lane, Evelyn Staudinger/Pastan, Elizabeth Carson u. a. (Hg.): *The Four Modes of Seeing*, Farnham u. a. 2009.
- Leclercq, Henri: s. v. »Monasticon gallicanum«, in: Fernand Cabrol/ders. (Hg.): *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Bd. XI/2, Paris 1934, col. 2190–2204.
- s. v. »Monuments de la monarchie française«, in: ebd., col. 2708–2748.
- Le Goff, Jacques: »Reims, ville du sacré« [zuerst 1986], in: Nora [1984–1992] 1997, S. 649–733.
- Le Guay, Laetitia: *Les princes de Bourgogne lecteurs de Froissart. Les rapports entre le texte et l'image dans les manuscrits enluminés du livre IV des »Chroniques«*, Turnhout/Paris 1998.
- Le Men, Ségolène: *La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet. Regard romantique et modernité*, Paris 1998.
- »Les Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France de Taylor et Nodier: un monument de papier«, in: Goujard/Haudiquet 2009, S. 39–63.
- Lemerle, Frédérique: *La Renaissance et les antiquités de la Gaule. L'architecture gallo-romaine vue par les architectes, antiquaires et voyageurs des guerres d'Italie à la Fronde*, Turnhout 2005.
- /Pauwels, Yves: *Architectures de papier. La France et l'Europe (XVI^e–XVII^e siècles) suivies d'une bibliographie des livres d'architecture (XVI^e–XVII^e siècles)*, Turnhout 2013.
- Lending, Mari: *Plaster Monuments. Architecture and the Power of Reproduction*, Princeton/Oxford 2017.
- Leniaud, Jean-Michel: *Les cathédrales au XIX^e siècle. Étude du service des édifices diocésains*, Paris 1993.
- *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, Paris 1994.
- *Les archipels du passé. Le patrimoine et son histoire*, Paris 2002.
- *La révolution des signes. L'art à l'église (1830–1930)*, Paris 2007.
- /Bouvier, Béatrice (Hg.): *Le livre d'architecture, XV^e–XX^e siècle. Édition, représentations et bibliothèques*, Paris 2002.
- Léon, Paul: *La vie des monuments français. Destruction, restauration*, Paris 1951.
- Lesec, Cédric (Hg.): *Zodiaque. Le monument livre*, Lyon 2012.

- Levillain, Philippe/Riemenschneider, Rainer (Hg.): *La guerre de 1870/71 et ses conséquences*, Bonn 1990.
- Locher, Hubert: *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, 1750–1950*, München 2001.
- Lours, Mathieu: »Les transformations aux Temps modernes, XVII^e–XVIII^e siècles«, in: Jordan 2010, S. 72–85.
- Mai, Ekkehard (Hg.): *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz 1990.
- Maigron, Louis: *Le roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott* [zuerst 1898], *Nouvelle édition*, Paris 1912.
- Mallion, Jean: *Victor Hugo et l'art architectural*, Paris 1962.
- Marquardt, Janet T.: *Zodiaque. Making Medieval Modern, 1951–2001*, University Park 2015.
- /Jordan, Alyce A. (Hg.): *Medieval Art and Architecture after the Middle Ages*, Newcastle 2009.
- Maxence, Hermant: »Jean Du Tillet et le *Recueil des rois de France*«, in: *Art de l'Enluminure* 83 (2022/2023), S. 4–61.
- Mayerhofer-Llanes, Andrea: *Die Anfänge der Kostümgeschichte. Studien zu Kostümwerken des späten 18. und des 19. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum*, München 2006.
- McClellan, Andrew: *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge/New York 1994.
- McGowan, Margaret M.: *The Vision of Rome in Late Renaissance France*, New Haven/London 2000.
- Meier, Hans Jakob: *Die Kunst der Interpretation. Rubens und die Druckgraphik*, Berlin/München 2020.
- Mersmann, Susanne: *Die Musées du Trocadéro. Viollet-le-Duc und der Kanondiskurs im Paris des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2012.
- Messemer, Heike: *Digitale 3D-Modelle historischer Architektur*, Heidelberg 2020.
- Michaud-Fréjaville, Françoise (Hg.): *Images de la cathédrale dans la littérature et dans l'art* [= *Art sacré* 26 (2008)], Poitiers 2008.
- Michon, Solange: »Viollet-le-Duc et le bestiaire médiévale«, in: *Utilis est lapis in structura. Mélanges offerts à Léon Pressouyre*, Paris 2000, S. 283–300.
- Midant, Jean-Paul: *Au Moyen Âge avec Viollet-le-Duc*, Paris 2001.
- Miller, Norbert: *Archäologie des Traums. Versuch über Giovanni Battista Piranesi*, München/Wien 1978.
- *Strawberry Hill. Horace Walpole und die Ästhetik der schönen Unregelmäßigkeit*, München/Wien 1986.
- Moeglin, Jean-Marie: *Les bourgeois de Calais. Essai sur un mythe historique*, Paris 2002.
- Mondenard, Anne de: *La Mission héliographique. Cinq photographes parcourent la France en 1851*, Paris 2002.
- /Genty, Gilles (Hg.): *Photographier l'architecture, 1851–1920. Collection du musée des Monuments français*, Paris 1994.
- Mondini, Daniela: *Mittelalter im Bild. Sérroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich 2005.

- »Apprendre à ›voir‹ l'histoire de l'art. Le discours visuel des planches de l'*Histoire de l'Art par les monumens* de Séroux d'Agincourt«, in: Roland Recht/Philippe Sénéchal u. a. (Hg.): *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*, Paris 2008, S. 153–166.
- »Séroux d'Agincourt et l'art des premiers chrétiens«, in: Christian Michel/Carl Magnusson (Hg.): *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle: théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris/Rom 2013, S. 549–566.
- (Hg.): *Séroux d'Agincourt e la storia dell'arte intorno al 1800*, Rom 2019.
- Montoya, Alicia/Romburgh, Sophia van u. a. (Hg.): *Early Modern Medievalisms. The Interplay between Scholarly Reflection and artistic Production*, Leiden/Boston 2010.
- Moyen Âge [Le] vu, revu et corrigé* [= *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 54/2 (1997)].
- Muhlack, Ulrich: *Geschichtswissenschaft im Humanismus und in der Aufklärung. Die Vorgeschichte des Historismus*, München 1991.
- Muhr, Stefanie: *Der Effekt des Realen. Die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts*, Köln/Weimar u. a. 2006.
- Murphy, Kevin Dean: *Memory and modernity: Architectural restoration in France, 1830–1848*, Evanston 1992.
- Mythes et réalités de la cathédrale de Reims de 1825 à 1975*, Paris/Reims 2001.
- Niehr, Klaus: *Gotikbilder – Gotiktheorien. Studien zur Wahrnehmung und Erforschung mittelalterlicher Architektur in Deutschland zwischen ca. 1750 und 1850*, Berlin 1999.
- »Die perfekte Kathedrale. Imaginationen des monumentalen Mittelalters im französischen 19. Jahrhundert«, in: Oexle/Petneki 2004, Bd. 1, S. 163–221.
- Noell, Matthias: »Standards of Taste«. Augustus Charles Pugin und die ›Specimens of the Architectural Antiquities of Normandy‹«, in: Carqué/Mondini 2006, S. 417–464.
- *Wider das Verschwinden der Dinge. Die Erfindung des Denkmalinventars*, Berlin 2020.
- Nora, Pierre (Hg.): *Les lieux de mémoire* [zuerst 1984–1992], *Édition »Quarto«*, 3 Bde., Paris 1997.
- Oexle, Otto Gerhard: »Die gotische Kathedrale als Repräsentation der Moderne«, in: ders./Michail A. Bojcov (Hg.): *Bilder der Macht in Mittelalter und Neuzeit. Byzanz – Okzident – Rußland*, Göttingen 2007, S. 631–674.
- »Das Mittelalter« – Bilder gedeuteter Geschichte, in: Bak/Jarnut 2009, S. 21–43.
- *Die Gegenwart des Mittelalters*, Berlin 2013.
- /Petneki, Áron u. a. (Hg.): *Bilder gedeuteter Geschichte. Das Mittelalter in der Kunst und Architektur der Moderne*, 2 Teilbde., Göttingen 2004.
- Osterkamp, Ernst (Hg.): *Wissensästhetik. Wissen über die Antike in ästhetischer Vermittlung*, Berlin/New York 2008.
- Oswalt, Vadim/Pandel, Hans-Jürgen (Hg.): *Handbuch Geschichtskultur im Unterricht*, Frankfurt a. M. 2021.
- Parry, Graham: *The Trophies of Time. English Antiquarians of the Seventeenth Century*, Oxford/New York 1995.
- Parsis-Barubé, Odile: *La province antique. L'invention de l'histoire locale en France (1800–1870)*, Paris 2011.

- Passini, Michela: *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne 1870–1933*, Paris 2012.
- Pastan, Elizabeth Carson: »Montfaucon as Reader of the Bayeux Tapestry«, in: Marquardt/Jordan 2009, S. 89–110.
- Pastoureau, Mireille: *Les Atlas français XVI^e–XVII^e siècles. Répertoire bibliographique et étude*, Paris 1984.
- Peigné-Delacourt, Achille/Delisle, Léopold: *Dom Michel Germain. Le Monasticon Gallicanum. Collection de 168 planches de vues topographiques des Monastères Bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur. Avec deux cartes des établissements de l'Ordre de Saint-Benoît*, Paris 1882.
- Pennington, Richard: *A Descriptive Catalogue of the Etched Work of Wenceslaus Hollar 1607–1677*, Cambridge/London u. a. 1982.
- Pericolo, Lorenzo/Richardson, Jessica N. (Hg.): *Remembering the Middle Ages in Early Modern Italy*, Turnhout 2015.
- Perkinson, Stephen: *The Likeness of the King. A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France*, Chicago/London 2009.
- Pieri, Caecilia (Hg.): *Le Musée de sculpture comparée. Naissance de l'histoire de l'art moderne*, Paris 2001.
- Piggott, Stuart: *Ruins in a Landscape. Essays in Antiquarianism*, Edinburgh 1976.
- *Antiquity Depicted. Aspects of Archaeological Illustration*, London 1978.
- *Ancient Britons and the Antiquarian Imagination. Ideas from the Renaissance to the Regency*, London 1989.
- Pineau-Farge, Nathalie: *Le Moyen Âge et le livre illustré au XIX^e siècle: les éditions de Villehardouin, Joinville et Froissart (des années 1820 aux années 1880)*, Lille 2004.
- Pitz, Ernst: *Der Untergang des Mittelalters. Die Erfassung der geschichtlichen Grundlagen Europas in der politisch-historischen Literatur des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Berlin 1987.
- Plato, Alice von: *Präsentierte Geschichte. Ausstellungskultur und Massenpublikum im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M./New York 2001.
- Pomarède, Vincent/Navarro, Carlos G. (Hg.): *Ingres*, Madrid 2015.
- Pommier, Édouard: *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris 1991.
- Poulot, Dominique: »Surveiller et s'instruire«: *la Révolution française et l'intelligence de l'héritage historique*, Oxford 1996.
- *Musée, nation, patrimoine 1789–1815*, Paris 1997.
- »Les musées d'histoire et la conscience nationale: le cas de la France au XIX^e siècle«, in: Bruno Delmas/Christine Nougaret (Hg.): *Archives et nations dans l'Europe du XIX^e siècle*, Paris 2004, S. 189–213.
- Prinz, Wolfram/Kecks, Ronald G.: *Das französische Schloß der Renaissance. Form und Bedeutung der Architektur, ihre geschichtlichen und gesellschaftlichen Grundlagen*, 2., durchgesehene und erweiterte Aufl. Berlin 1994.
- Prochno, Renate: *Die Kartause von Champmol. Grablage der burgundischen Herzöge 1364–1477*, Berlin 2002.
- Proust-Perrault, Josette: »Claude Chastillon, ingénieur et topographe du Roi (v. 1559–1616). Notice biographique et étude de sa bibliothèque Parisienne«, in: *Cahiers de la Rotonde* 19 (1997), S. 115–144.

LITERATUR

- Prungnaud, Joëlle: *Gothique et décadence. Recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^e siècle en Grande-Bretagne et en France*, Paris 1997.
- *Figures littéraires de la cathédrale, 1880–1918*, Villeneuve d'Ascq 2008.
- (Hg.): *La cathédrale*, Villeneuve d'Ascq 2001.
- Pupil, François: *Le Style Troubadour ou la nostalgie du bon vieux temps*, Nancy 1985.
- Ranum, Orest: *Artisans of Glory. Writers and Historical Thought in Seventeenth-Century France*, Chapel Hill 1980.
- Réau, Louis: *Histoire du Vandalisme. Les monuments détruits de l'art français* [zuerst 1958], *Édition augmentée* hg. v. Michel Fleury/Guy-Michel Leproux, Paris 1994.
- Recht, Roland: »L'Élysée d'Alexandre Lenoir. Nature, art et histoire«, in: *Revue germanique internationale* 7 (1997), S. 47–57.
- /Sénéchal, Philippe u. a. (Hg.): *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*, Paris 2008.
- Redford, Bruce: *Dilettanti. The Antic and the Antique in Eighteenth-Century England*, Los Angeles 2008.
- Réizov, Boris G.: *L'historiographie romantique française 1815–1830* [zuerst russ. 1956], Moscou 1962.
- Rexroth, Frank (Hg.): *Meistererzählungen vom Mittelalter. Epochenimaginationen und Verlaufsmuster in der Praxis mediävistischer Disziplinen* [= *Historische Zeitschrift. Beihefte*, Bd. 46, 2007].
- Ritz-Guilbert, Anne: »La collection Gaignières: méthodes et finalités«, in: *Bulletin monumental* 166 (2008), S. 315–338.
- »Les sceaux médiévaux au XVII^e siècle: les dessins de sceaux dans la collection Gaignières (1642–1715)«, in: Marc Gil/Jean-Luc Chassel (Hg.): *Pourquoi les sceaux? La sigillographie, nouvel enjeu de l'histoire de l'art*, Lille 2011, S. 45–60.
- Roberts, Marion: *Dugdale and Hollar. History Illustrated*, Newark/London 2002.
- Rodriguez, Peggy: »Les Cathédrales françaises de Nicolas Chapuy entre pittoresque et étude analytique«, in: *Histoire de l'art* 56 (2005), S. 13–26.
- Roque, Georges (Hg.): *L'imaginaire moderne de la cathédrale*, Paris 2012.
- Rostand, André: »La documentation iconographique des »Monumens de la Monarchie Française« de Bernard de Montfaucon«, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art française* (1932), S. 104–149.
- Rousteau-Chambon, Hélène: *Le gothique des Temps modernes. Architecture religieuse en milieu urbain*, Paris 2003.
- Rücker, Frédéric: *Les origines de la conservation des monuments historiques en France (1790–1830)*, Paris 1913.
- Rüsen, Jörn: *Zerbrechende Zeit. Über den Sinn der Geschichte*, Köln/Weimar u. a. 2001.
- Sabrow, Martin/Saupe, Achim (Hg.): *Historische Authentizität*, Göttingen 2016.
- Salto Santamaría, Iñigo: »Et le combat prend fin«: The Exhibition of the Bayeux Tapestry at the Louvre in 1944«, in: Julia Drost/Hélène Ivanoff u. a. (Hg.): *Arts et politiques*, Heidelberg 2022, S. 96–119.

- Samuels, Maurice: »Illustrated Historiography and the Image of the Past in Nineteenth-Century France«, in: *French Historical Studies* 26 (2003), S. 253–280.
- *The Spectacular Past. Popular History and the Novel in Nineteenth-Century France*, Ithaca/London 2004.
- Sauerländer, Willibald: *Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270*, München 1970.
- »Kleider machen Leute. Vergessenes aus Viollet-le-Ducs ›Dictionnaire du Mobilier français‹«, in: *Arte medievale* 1 (1983), S. 221–240.
- »La cathédrale et la Révolution« [zuerst in: *L'art et les révolutions. XXVII^e Congrès International d'Histoire de l'Art*, Bd. 9: *Conférences plénières*, Strasbourg 1990, S. 67–106], wiederabgedruckt in ders.: *Cathedrals and Sculpture*, 2 Bde., London 1999/2000, Bd. 2, S. 830–864.
- Schmid, Josef Johannes: *Sacrum Monarchiæ Speculum. Der Sacre Ludwigs XV. 1722: Monarchische Tradition, Zeremoniell, Liturgie*, Münster 2007.
- Schmidt, Hans-Werner/Nicolaisen, Jan (Hg.): *Eugène Delacroix & Paul Delaroche. Geschichte als Sensation*, Petersberg 2015.
- Schnapp, Alain: *La Conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris 1993.
- *World Antiquarianism. Comparative Perspectives*, Los Angeles 2013.
- Schnapper, Antoine: *Le géant, la licorne et la tulipe. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle I: Histoire et histoire naturelle*, Paris 1988.
- Schneemann, Peter Johannes: *Geschichte als Vorbild. Die Modelle der französischen Historienmalerei 1747–1789*, Berlin 1994.
- Schopfer, Jean: »Documents relatifs à l'art du Moyen Âge contenus dans les manuscrits de N.-C. Fabri de Peiresc à la bibliothèque de la ville de Carpentras«, in: *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques* (1899), S. 330–399.
- Schwarz, Angela/Mysliwicz-Fleiß, Daniela (Hg.): *Reisen in die Vergangenheit. Geschichtstourismus im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien/Köln u. a. 2019.
- Segl, Peter (Hg.): *Mittelalter und Moderne. Entdeckung und Rekonstruktion der mittelalterlichen Welt*, Sigmaringen 1997.
- Sérié, Pierre: *La peinture d'histoire en France, 1860–1900. La lyre ou le poignard*, Paris 2014.
- Shone, Richard/Stonard, John-Paul (Hg.): *The Books that Shaped Art History: From Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss*, London 2013.
- Simon, Christian: *Staat und Geschichtswissenschaft in Deutschland und Frankreich 1871–1914. Situation und Werk von Geschichtswissenschaftlern an den Universitäten Berlin, München, Paris*, 2 Bde., Bern/Frankfurt a. M. u. a. 1988.
- Spadafore, Anita Louise: *Baron Taylor's »Voyages pittoresques«*, Evanston/Chicago 1973.
- Stadler, Peter: *Geschichtschreibung und historisches Denken in Frankreich 1789–1871*, Zürich 1958.
- Steinhauser, Monika: »Gotik und Moderne. Zu Viollet-le-Ducs Architekturverständnis«, in: Cord Meckseper/Harald Siebenmorgen (Hg.): *Die alte Stadt: Denkmal oder Lebensraum? Die Sicht der mittelalterlichen Stadtarchitektur im 19. und 20. Jahrhundert*, Göttingen 1985, S. 27–66.
- Steinkamp, Maike/Reudenbach, Bruno: *Mittelalterbilder im Nationalsozialismus*, Berlin 2013.

- Sterling, Charles: *La peinture médiévale à Paris 1300–1500*, 2 Bde., Paris 1987/1990.
- Stierle, Karlheinz: »Renaissance. Die Entstehung eines Epochenbegriffs aus dem Geist des 19. Jahrhunderts«, in: Reinhart Herzog/Reinhart Koselleck (Hg.): *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, München 1987, S. 453–492.
- *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*, München/Wien 1993.
- Strong, Roy: *And when did you last see your father? The Victorian Painter and British History*, London 1978.
- Sweet, Rosemary: *Antiquaries. The Discovery of the Past in Eighteenth-Century Britain*, London/ New York 2004.
- Tietenberg, Annette (Hg.): *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument*, München 1999.
- Trautwein, Robert: *Geschichte der Kunstbetrachtung. Von der Norm zur Freiheit des Blicks*, Köln 1997.
- Tschudi, Victor Plahte: *Baroque Antiquity. Archaeological Imagination in Early Modern Europe*, New York 2017.
- Twyman, Michael: *Lithography 1800–1850. The Techniques of Drawing on Stone in England and France and their Application in Works of Topography*, London 1970.
- Vermeulen, Ingrid R.: *Picturing Art History. The Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century*, Amsterdam 2006.
- Victorin, Patricia: *Froissart après Froissart. La réception des Chroniques en France du XV^e siècle au XIX^e siècle*, Rennes 2022.
- Viollet-le-Duc et la cathédrale idéale [= *Art sacré* 23 (2007)].
- Voss, Jürgen: *Das Mittelalter im historischen Denken Frankreichs. Untersuchungen zur Geschichte des Mittelalterbegriffes und der Mittelalterbewertung von der zweiten Hälfte des 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, München 1972.
- Wagner, Monika: *Kunstgeschichte in Schwarz-Weiß. Reproduktionstechnik und Methode*, Göttingen 2022.
- Walch, Jean: *Les maîtres de l'histoire 1815–1850. Augustin Thierry, Mignet, Guizot, Thiers, Michelet, Edgar Quinet*, Genève 1986.
- Weissert, Caecilie: *Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Berlin 1999.
- Wellington, Robert: *Antiquarianism and the Visual Histories of Louis XIV. Artifacts for a Future Past*, Farnham 2015.
- Wiebenson, Dora/Baines, Claire: *The Mark J. Millard Architectural Collection*, Bd. 1: *French Books. Sixteenth through Nineteenth Centuries*, Washington/New York 1993.
- Wimmer, Daniel: *Mit dem Mittelalter die Gegenwart erzählen. Eine ferne Vergangenheit als Vermittlungsinstanz in Weltentwürfen des 20. und 21. Jahrhunderts*, Hamburg 2016.
- Wörner, Martin: *Vergnügung und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851–1900*, Münster 1999.
- Woodward, David (Hg.): *The History of Cartography*, Bd. 3: *Cartography in the European Renaissance*, 2 Tle., Chicago/London 2007.
- Wrede, Henning: *Die ›Monumentalisierung der Antike‹ um 1700*, Stendal/Ruhpolding 2004.

QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

- Wüthrich, Lucas Heinrich: *Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ae.*, Bd. 4: *Die großen Buchpublikationen II: Die Topographien*, Hamburg 1996.
- Yardeni, Myriam: *Enquêtes sur l'identité de la »nation France« de la Renaissance aux Lumières*, Paris 2005.
- Zerner, Henri: *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Paris 1996.
- »André Malraux ou les pouvoirs de la reproduction photographique«, in: ders.: *Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline*, Paris 1997, S. 145–156.
- /Bayard, Marc (Hg.): *¿Renaissance en France, renaissance française?*, Rom/Paris 2009.
- Zimmermann, Anja: *Ästhetik der Objektivität. Genese und Funktion eines wissenschaftlichen und künstlerischen Stils im 19. Jahrhundert*, Bielefeld 2009.
- Zorach, Rebecca (Hg.): *The Virtual Tourist in Renaissance Rome. Printing and Collecting the Speculum Romanae Magnificentiae*, Chicago 2008.
- Zwink, Christian: *Imagination und Repräsentation. Die theoretische Formierung der Historiographie im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert in Frankreich*, Tübingen 2006.

Bildnachweis

Alexandre 1918: 36. – Amaclio Productions, Paris: 283. – Archiv des Verfassers: Umschlagabbildung, 35, 284. – Aubenas 2002: 251. – Baudot 1884: 253. – Baudry/Barbier ²1955: 7, 9. – Bauhaus-Universität Weimar: 113, 255, 256, 257, 260. – Bayerische Staatsbibliothek München: 74, 75, 77, 80, 97, 98, 258. – Biblioteka Jagiellońska, Kraków: 111. – Biblioteka Narodowa, Warszawa: 67, 71, 81, 104. – Bibliothèque de l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne: 216, 217, 218, 219, 220, 221. – Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris/ Collections Jacques Doucet: 100, 145, 190, 191, 192, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 203. – Bibliothèque nationale de France, Paris: 92. – Bildarchiv Foto Marburg: 85, 153. – Bildarchiv Foto Marburg/Max Hirmer: 44. – Bodleian Libraries, University of Oxford: 154, 175. – Bordier/Charton 1859–1860: 112. – British Library, London: 166. – Burette ²1842: 84, 86, 87, 88. – Busson 2012: 278. – Cau 2017: 208. – Columbia University Libraries, New York: 82. – Defarges 1956: 11. – Demouy 2000: 4, 5, 13, 15, 16, 17, 18. – Dumbarton Oaks Rare Book Collection, Trustees for Harvard University, Washington D. C.: 265. – ETH-Bibliothek Zürich: 27, 193. – Folger Shakespeare Library, Washington D. C.: 1, 2. – Gailhabaud 1850–1858: 28. – gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France, Paris: 21, 25, 29, 30, 31, 38, 45, 46, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 64, 65, 68, 72, 91, 94, 103, 106, 110, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 156, 159, 160, 161, 162, 164, 167, 169, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 254, 261, 269, 275, 280. – Getty Research Institute, Los Angeles: 61, 70, 188, 189, 270, 271. – Grivot ²1965: 8, 10. – Guizot 1872–1876: 114. – Heilbrun 2008: 20. – Heilbrun/Bajac 2000: 19. – Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: 155. – Histoverly, Paris: 282. – Hoffbauer 1875–1882: 277. – Hofmann 1995: 47. – Hugo 1836–1843: 96, 99, 102. – *L'Invention du passé* 2014: 210. – La Borde/Béguillet 1781–1796: 60. – Landesbibliothek Oldenburg: 124. – Landrieux 1919: 34, 37. – Laurent Antoine gen. LeMog, Reims: 279. – Lemaître 1845: 105, 109. – Marcou 1897: 40. – Marin Dacos, Paris: 281. – Meier-Graefe 1900: 272. – Midant 2001: 23. – Mondenard 2002: 249. – Moreau-Nélaton 1915: 39, 41. – Musée Carnavalet, Histoire de Paris: 24, 33, 131. – Národní knihovna České republiky: 181, 200. – National Gallery of Art, Washington D. C.: 108. – New York Public Library: 83. – Österreichische Nationalbibliothek Wien: 58, 59, 62, 63, 76, 79. – Oursel 1928: 6. – Pomarède/Navarro 2015: 43. – Rijksmuseum

BILDNACHWEIS

Amsterdam: 157, 242. – RMN-Grand Palais, Paris (Musée du Louvre)/Michel Urtado: 73. – Royal Collection Trust/His Majesty King Charles III: 69. – Schmidt/Nicolaisen 2015: 42, 48. – Smithsonian Libraries and Archives, Washington D. C.: 276. – Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek/Dietmar Katz: 252. – The Metropolitan Museum of Art, New York: 3. – The Trustees of the British Museum, London: 89, 141, 209. – Universitätsbibliothek Heidelberg: 22, 32, 51, 52, 66, 78, 90, 95, 101, 144, 148, 158, 163, 165, 168, 170, 171, 179, 194, 195, 204, 205, 206, 207, 211, 259, 262, 263, 264, 267, 268, 273, 274. – Victoria and Albert Museum, London: 266. – Vidal 1959: 12, 14. – Ville de Reims, Bibliothèque municipale: 26. – Wellcome Collection, London: 130. – Württembergische Landesbibliothek Stuttgart: 49, 107, 212, 213, 214, 215.

Register

Die Register erschließen den gesamten Text nebst Abbildungen sowie ausgewählte Anmerkungen, die durch Hochstellungen kenntlich gemacht sind. Abbildungsnummern folgen auf Seitenzahlen. Bücher und Bilder werden mit Kurztiteln unter ihren Urhebern aufgeführt.

Personen und Werke

- Ablitzer, Károly/Devéria, Achille, *Philippe le Hardy* 167–170, 174, Abb. 67
- Adam, Victor → Engelmann, Godefroy
- Alberti, Leon Battista 289⁶⁹⁸
- Albums de Croÿ* → Croÿ, Charles III. de
→ Montigny, Adrien de
- Alexandre, Arsène, *Les monuments français détruits* 73, 80, 85, Abb. 36
- Amboise, Georges I. d', Kard., Ebf. v. Rouen 199⁵⁰⁰
- Amboise, Pierre III. d', Bf. v. Poitiers 281
- Androuet du Cerceau, Jacques 14¹², 39⁷⁵, 289⁶⁹⁸
Fontainebleau 265, 268, Abb. 129
Plus excellents Bastiments de France
40⁷⁵, 265–269, 271 f., 314 f., 359⁸⁶⁵;
Abb. 128, 129
Vincennes 265–268, Abb. 128
–/Thiry, Léonard, *Dvodecim fragmenta* 315,
Abb. 157
- Antoine, Laurent
Le Vieux Paris 486 f., Abb. 279
Saint-Julien-des-Ménéstriers 486 f., Abb. 279
- Antony-Thouret, Pierre 80
- Arnout, Jean-Baptiste/Bouhot, Étienne, *Entrée de Sa Majesté Charles X* 64–66, Abb. 33
- Arnulf, Arwed 101 f.
- Arveuf, Jean-Jacques 50, 52, 56
- Atthalin, Louis Marie Jean Baptiste d'
→ Engelmann, Godefroy
- Aubert/Devéria, Achille, *Messire Robert d'Artois*
164–167, Abb. 62
- Aubert, Marcel 21
- Audran, Gérard/Toutain, Jean, *Eglise de S.^t Ouen de Roven* 360, 410, Abb. 184
- Bachelier/Vernier, Charles *Cathédrale d'Évreux*
443, Abb. 250
- Balan, Louis-Eugène 438 f.
→ Thierry frères
- Baldus, Édouard 442¹⁰²⁷
- Baltard, Louis-Pierre
Le Louvre au Tèms de Philippe Auguste 229⁵⁶⁵
Vue du Chateau du Louvre 229⁵⁶⁵
- Balthard → Engelmann, Godefroy
- Baluze, Étienne, *Capitularia Regvm Francorum*
333, 356 f., Abb. 182
- Balzac, Honoré de 482
- Barante, Amable-Guillaume-Prosper
Brugière de 192, 195, 227, 387, 439¹⁰²²
Histoire des Ducs de Bourgogne 150–155,
159–179, 193⁴⁸⁹, 196; Abb. 58, 59, 62,
63, 67, 71, 74–77

REGISTER

- Barbant, Charles/Brenet, Nicolas-Guy
Mort de Du Guesclin 251⁶¹⁹, 260 f.
 -/Delort, Charles Edouard, *Mort du roi de Bohême* 139, Abb. 55
 -/Penguilly L'Haridon, Octave, *Combat des Trente* 247, 253, 262, Abb. 119
 -/Richner, P., *Champ de bataille de Crécy* 139, 262, Abb. 53
 -/Ronjat, Eugène, *Du Guesclin* 248, 253, 260, Abb. 120
 -/Weber, Th., *Vue du château de Clisson* 245, 262, Abb. 117
- Barbier, Georges → Baudry, Jean
- Barrière/Duchemin, *Tombs* 402 f., Abb. 219
- Barrois, Joseph 201
- Barthelomier, Charles, *La cathédrale en feu* Abb. 34
- Bastard d'Estang, Auguste de 201 f.
Cérémonies et ordonnances 203⁵¹⁴
- Baudot, Anatole de 451, 454
La Sculpture française 82 f., 449–452, Abb. 253
 -/Perrault-Dabot, Alfred, *Archives* 461 f.
- Baudry, Jean/Barbier, Georges, *Bourgogne romane* 22 f.; Abb. 7, 9
- Bayard, Hippolyte, *Église Notre-Dame à Louviers* 442 f., Abb. 249
- Bayot, Adolphe → Sabatier, Léon
- Beaujean/Vauzelle, Jean-Lubin, *Frontispice* 406, 417, Abb. 222
- Béguillet, Edme → La Borde, Jean-Benjamin de
- Belleforest, François de
La Cosmographie universelle 281 f.
Les grandes Annales 295
- Belzeaux, Pierre 20
Le torse du Christ 23, Abb. 8
Offrande d'une église 25, Abb. 10
- Benoist, Antoine 338–341, 351, 353
Gewändefiguren in Saint-Denis 341, 351, 353, 365, 382, 398, Abb. 169
- Bergier, Nicolas, *Histoire de Reims* 326
- Bernheim, Ernst 101
- Berthaud, Michel, *Cathédrale de Reims* 84, Abb. 40
- Berthelomier, Charles, *La cathédrale en feu* 66, 490, Abb. 34
- Bertillon, Alphonse 72
- Berty, Adolphe
Histoire générale de Paris. Région du Louvre I 231⁵⁶⁷
 -/Legrand, Henri, *Histoire générale de Paris. Région du Louvre II* 231⁵⁶⁷
- Bezold, Gustav von → Dehio, Georg
- Bichebois, Alphonse/Lecamus
Ruines du Château de Crussol 418, 435–437, Abb. 243
 -/Monthelie, *Château de Calmont* 418, 437, Abb. 244
- Bickendorf, Gabriele 102
- Bie, Jacques de 186⁴⁷², 259 f., 295, 311 f.
France Metallique 179–184, 294, 312, Abb. 78
Les vrais Portraits des Rois de France 170 f., 180, 182, 215, 217, 294, 311 f.; Abb. 72, 103
- Biondo, Flavio 325
- Bisson, Auguste Rosalie 57
- Blanchard/Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel, *Environs d'Amiens* 430, Abb. 240
 → Thierry frères
- Blondel, François, *Cours d'Architecture* 47
- Boissard, Jean-Jacques, *Habitus* 350
- Boisseau, Jean 271, 283
- Boisserée, Sulpiz 413⁹⁷⁰
- Bonfons, Nicolas 304 f., 308, 312 f., 323, 348, 370
- Bonington, Richard Parkes → Engelmann, Godefroy
- Bordier, Henri/Charton, Édouard
Histoire de France 227–229, 234, 242, Abb. 231
- Bosse, Abraham 11¹
- Bouchot, Henri 12
- Boudan, Louis 348–353, 404
Entrée d'Isabel de France 166, Abb. 65
Entrée d'Isabel de Baviere 201, Abb. 91
Gewändefigur 353, 398, Abb. 178
Philipes III. 343, 349, 397, Abb. 172
Philipes fils du Roy S.^t Louis 345, 349, 397, Abb. 174
Philippe depuis Roi de France 343, 349, 397, Abb. 173
Sceptre et main de Iustice 212, 336 f., Abb. 167
Tombeau de Philipes III 306–308, 349, Abb. 154

- Tombeau de Philipès de France* 345, 349, 397, Abb. 175
Veüe du Chasteau de Dissay 351, Abb. 177
 Bouguereau, Maurice, *Le Theatre Francois* 281⁶⁷⁶, 283
 Bouhot, Étienne → Arnout, Jean-Baptiste
 Bouillart, Jacques, *Histoire de l'Abbaye Royale de Saint Germain des Prez* 209, 229, Abb. 111
 Boullogne le Jeune, Louis de, *Philippe III le Hardi* 189⁴⁸³
 → Poilly, Jean-Baptiste de
 Bouterouë, Claude, *Recherches* 301, 303
 Brebes, Jean-Baptiste/Desgodetz, Antoine, *Du temple de Vesta III* 379, Abb. 195
 Brenet, Nicolas-Guy, *Mort de Du Guseclin* 251⁶¹⁹, 260 f.
 → Barbant, Charles
 Brière, Gaston → Vitry, Paul
 Briot, Isaac/Chastillon, Claude, *Le Temple a Paris* 204 f., Abb. 94
 Broebes, Jean-Baptiste, *Porte St. Antoine* 47
 Broen, W. de, *Sceptre d'or de Charlemagne* 212 f., 336, Abb. 166
 Brunichild, fränk. Kgn. 208 f., 312, 321, Abb. 96–98
 Brunn, Isaac 12⁸
 Bruyn, Cornelis de, *Voyage au Levant* 326
 Bry, Theodor de 432
 Buch, Captal v. 251
 Buck, Samuel u. Nathaniel, *Buck's Antiquities* 314 f.
 Burette, Théodose, *Histoire de France* 195–199, 224, 228, 249, 260; Abb. 84, 86–88
 Busson, Didier, *Paris* 484, 486, Abb. 278

 Cadas, A. → Cochin, Charles-Nicolas
 Cailleux, Alphonse de 411, 433
 → Nodier, Charles
 Callot, Jacques
Carier^e et rue neufue de Nancy 12
Parterre dv Palais de Nanci 12
Vue du Louvre 270
 Camden, William, *Britannia* 313
 Capitain, Rémy 183
Carmen de tristibus Galliae 314⁷⁵⁸
 Carrier, Ed., *Paris en 1400* 480 f., Abb. 276
 Castan, A./David, Jules, *Duguesclin* 196, 260, Abb. 84
 Cataneo, Pietro 289⁶⁹⁸

 Caumont, Arcisse de 81
Cours d'Antiquités monumentales 207⁵¹⁸, 459, 461; Abb. 262, 263
 Cellier, Jacques 46
Recueil Cellier → Merlin, François
 Cerf, Charles 79
 Champollion-Figeac, Jacques-Joseph 201
 Chapuy, Nicolas Marie Joseph 410, 414⁹⁷⁰, 454
Chapelle haute de l'Hôtel de Cluny 469, Abb. 268
 -/Jolimont, François Théodore de
Cathédrales françaises 30 f., 31⁵³, 62¹⁴², 64, 78, 79, 118–120, 410, 454; Abb. 22, 32, 51, 52
 -/Moret, Philippe, *Le Moyen Age pittoresque* 463
 -/Ramée, Daniel, *Le Moyen-Age Monumental* 463
 → Deroy, Isidore-Laurent
 → Devilliers
 → Engelmann, Godefroy
 → Fortier
 → Ransonnette, Charles Nicolas
 Charcot, Jean Martin, *Iconographie photographique* 72
 Chartier, Henri/Larivière, Charles-Philippe
Bataille de Cocherel 251⁶¹⁸
 Charton, Édouard → Bordier, Henri
 Chastillon, Claude 206, 313, 323
Topographie française 204 f., 262, 271–293, 313, 315, 325 f., 351, 359⁸⁶⁵, 367, 370, 400; Abb. 94, 127, 132–140, 143, 159, 176
 → Briot, Isaac
 → Poinssart, Jacques
 Chateaubriand, François-René de 60
Études ou Discours historiques 150³⁸⁰
Mémoires d'outre-tombe 60 f.
 Chaufourier, Jean → Herisset, Antoine
 Chedel, Pierre Quentin/Cochin, Charles-Nicolas, *Statuë Equestre* 186, Abb. 80
 Chevin, Victor-Joseph 195 f.
 -/David, Jules
Exécution de Jacques Molay 197, Abb. 88
La reine Isabeau de Bavière 196⁴⁹⁸
L'Ordre du Temple 197, Abb. 86
 Chifflet, Jean-Jacques 332, 336
Anastasis Childerici 330–333, Abb. 161
 Childebert I., merow. Kg. 308 f.
 Childerich I., merow. Kg. 227, 330, 332, 333

REGISTER

- Chilperich I., merow. Kg. 155, 208 f., 211, 213, 300, 305, 309, 321, 348, 373, Abb. 95, 96, 149, 151, 155
- Chlodwig I., merow. Kg. 41, 115 f., 296, 305, 308 f., 387, Abb. 205
- Chlothilde (d. i. Chrodechild), Kgn. d. Franken 115 f., 387, Abb. 205
- Choiseul-Gouffier, M.-G.-F.-A. de, *Voyage pittoresque de la Grèce* 379 f., 404, 424–426, 433, Abb. 196–198
- Chronique du Religieux de Saint-Denis* 309
- Cicéri, Eugène 414⁹⁷⁰
 –/Hoffbauer, Fédor, *Louvre sous Charles V* 481, Abb. 277
 –/Mayer, Auguste, *Château de Joyeuse Garde* 419, Abb. 232
- Cicero, Marcus Tullius 324
- Civeton, Christophe
 → Lemaitre
 → Pérée, Amédée
- Clarac, Charles de, *Musée de Sculpture* 230 f.
- Clisson, Olivier de, Connétable v. Frankreich 245
- Cochin, Charles-Nicolas 186
 –/Cadas, A., *Tombeau de Philippe Le Hardy* 361, 364, Abb. 187
 → Chedel, Pierre Quentin
- Cock, Hieronymus 291⁷⁰¹, 315
- Coëtlogon, Anatole de/Tisserand, Lazare-Maurice, *Histoire générale de Paris* 257⁶²⁸, Abb. 123
- Coignet/Devéria, Achille, *Isabelle de France* 164–167, Abb. 63
- Colbert, Jean-Baptiste 47, 49, 374⁸⁸⁹
- Colibert, Eugène 481
- Collas, Achille 174, 258
- Corrozet, Gilles 286 f.
La Flevr des Antiquitez 286⁶⁹⁰, 304
Les Antiquitez (1550/1561) 286⁶⁹⁰, 304
Les Antiquitez croniques et singularitez de Paris (1586) 304, 308, 312, 323, 348, 370
Les Antiquitez et singularitez de Paris (1588) 304–309, 312, 323, 348, 370; Abb. 151, 152
- Cotman, John Sell, *Architectural Antiquities* 440
- Couché/Desperet, *Monuments de Chilperic* 208, 213, 321, Abb. 96
- Crapelet, Georges Adrien 201
Cérémonies des Gages de Bataille 202 f.
- Croy, Charles III. de, Fürst v. Chimay, Hg. v. Aarschot 282 f., 351
- Crussolle gen. Lami, Pierre-Rémy 149
- Cuitt, George, *Yorkshire Abbeys* 433¹⁰¹³
- Cuvier, Georges 456
- Dacos, Marin, *Incendie de Notre-Dame de Paris* 490, Abb. 281
- Dagobert I., merow. Kg. 155, 208, 213 f., 321, 373; Abb. 95, 99–101
- Daguerre, Louis Jacques Mandé 411, 414⁹⁷⁰, 443
 → Engelmann, Godefroy
- Dambourgez, Edouard-Jean/Ronjat, Eugène, *Fêtes et tournoi* 201, Abb. 93
- Danchet, Antoine, *Le Sacre de Louis XV.* 44
- Daniel, Gabriel 146, 311 f.
Histoire de France 183⁴⁶³, 184–186, 187, 207, 209, 234, 259, 312, Abb. 98
- Daudet, Louis-Pierre 47
Le Magnifique Portail 40 f., 62, 87, Abb. 24
Les Plans de la Ville de Reims 40⁷⁶
- Dauzats, Adrien 29, 53, 57, 85²¹⁸, 85²²⁰, 414⁹⁷⁰
Façade de Notre-Dame 56, 65, 80, 419, 435, Abb. 29
Notre Dame de Rheims 80 f., 419, Abb. 38
Perspective des Contreforts 29, 419, Abb. 21
- David, François-Anne/Guyot, Guillaume-Germain
Histoire de France 189–191, 194, 207, 234, Abb. 83
 –/Lejeune, Nicolas, *Election de Pharamond* 189, Abb. 83
- David, Jacque-Louis
Sabines 110–112, 114, Abb. 47
Sacre de l'Empereur Napoléon I^{er} 493 f.
- David, Jules 195 f., 203
 → Castan, A.
 → Chevin, Victor-Joseph
 → Wiesener, Félix
- Day & Son/Waring, John Burley, *Celadon Vases* 465, Abb. 264
- Debidour, Antonin, *Histoire de Du Guesclin* 239⁵⁸⁵
- Defarges, Bénigne, *Val de Loire roman* 25, 444, Abb. 11
- Dehio, Georg/Bezold, Gustav von
Die kirchliche Baukunst 52
- Delacroix, Eugène 175
Bataille de Taillebourg 111 f., 114, Abb. 48

- Delaroche, Paul 174f.
L'Art gothique 94f., 105–108, Abb. 42
 –/Henriquel-Dupont, Louis-Pierre
Trésor de numismatique 174
- Delort, Charles Edouard → Barbant, Charles
- Demaison, Louis → Jadart, Charles Henri
- Demouy, Patrick, *Reims* 16–18, 26–36, 87;
 Abb. 4, 5, 13, 15–18
- Dequevauviller, François-Jacques → Réville,
 Jean-Baptiste
- Deroy → Gigoux
- Deroy, Isidore-Laurent/Chapuy, Nicolas Marie
 Joseph
Cathédrale de Rheims 64, 410, Abb. 32
Vue des Arcs-boutans 30f., 410, Abb. 22
- De Saint Germain → Moulin, H.
- Descamps, Jean-Baptiste, *La Vie des peintres*
 170⁴²⁹
- Deserpsz, François, *Recueil des habits* 350
- Desgodetz, Antoine, *Edifices Antiques de Rome*
 49, 360, 378–380; Abb. 27, 194, 195
 → Brebes, Jean-Baptiste
 → Guérard, Nicolas
 → Le Pautre, Pierre
- Desiderius, langob. Kg. 181
- Desnoyers, Jules, *Introduction* 148f.
- Desperet → Couché
- Devéria, Achille 160–162, 164–172, 174, 196
 → Ablitzer, Károly
 → Aubert
 → Coignet
 → Durand
 → Fontaine, Jean Mathias
 → Mague, E.
- Devilliers/Chapuy, Nicolas Marie Joseph,
Eglise de Saint Ouen 409f., Abb. 224
- Dickinson Brothers
Dickinsons' Comprehensive Pictures 465,
 Abb. 266
 –/Haghe, Louis, *Medieval Court* 465,
 Abb. 266
- Diderot, Denis/Le Rond d'Alembert, Jean
Encyclopédie 146, 381, 422⁹⁸⁶, 456;
 Abb. 200, 258
- Dieuzaide, Jean 20
Tête de Jérémie 27, Abb. 14
Vue perspective de la voûte 26f., Abb. 12
- Dingé, Antoine 188⁴⁸⁰
- Dionysius, hl. 72, 80, 85²²⁰
- Dodsworth, Roger/Dugdale, William
Monasticon Anglicanum 284
- Donati, Alessandro, *Roma vetus* 355⁸⁵⁴
- Doré, Gustave 482
- Doucet, Jacques 80
- Droysen, Johann Gustav 240
Historik 101
- Du Breul, Jacques 312, 323
Les Antiquitez 287⁶⁹⁴, 308f.
Le Theatre de Antiquitez 287⁶⁹⁴, 308f.,
 Abb. 155
- Du Camp, Maxime 247⁶⁰⁸
- Duchemin
 → Barrière
 → Le Carpantier, Charles-Louis-François
- Du Chesne, André 287
Les Antiquitez et Recherches 287⁶⁹³, 304,
 316f.
- Duclos, Antoine-Jean/Moreau le Jeune,
 Jean-Michel, *Extinction de la postérité
 de Charlemagne* 188, Abb. 82
- Ducoudray, Gustave 228⁵⁵⁸
- Ducuing, François, *L'Exposition Universelle*
 467, Abb. 267
- Dürer, Albrecht 483f.
- Dugdale, William 284, 313f.
The Antiquities of Warwickshire 284,
 Abb. 141
 → Dodsworth, Roger
- Du Guesclin, Bertrand, Connétable
 v. Frankreich 196, 239, 248–251, 253, 260,
 406, 417; Abb. 84, 85, 120, 222
- Dumas, Alexandre 413⁹⁷⁰
- Du Mège, Alexandre, *Histoire générale
 de Languedoc* 364⁸⁷⁵
- Du Pays, Augustin Joseph 248⁶⁰⁸
- Du Pérac, Étienne, *I Vestigi dell'antichità
 di Roma* 291–293, 315, 367, 404, Abb. 144
- Du Pinet, Antoine, *Plantz, povrtraits* 281⁶⁷⁸
- Dupleix, Scipion 146
- Dupuy, Pierre 311
- Durand/Devéria, Achille, *Le Roi Jean* 170f.,
 Abb. 71
- Durand, Georges, *Monographie de l'église
 Notre-Dame* 78f.
- Du Sommerard, Alexandre 154, 194f., 413⁹⁷⁰,
 467, 469
Arts au Moyen Age 443, 465, 467;
 Abb. 252, 265, 268

REGISTER

- Du Sommerard, Edmond → Godard, A.
 Du Verdier, Antoine, *La biographie* 295
- Edelman, Nathan 91
 Eduard III., Kg. v. England 139, 243
 Effinger, Maria 8
 Effros, Bonnie 102
 Engelmann, Godefroy 221⁵⁴⁶
 -/Adam, Victor/Lecamus,
 Ruines du Château de Vergy 425 f.,
 Abb. 235
 Intérieur des ruines du Château de Vergy
 425 f., Abb. 236
 -/Atthalin, Louis Marie Jean Baptiste d'
 La grande Maison aux Andelys 414,
 Abb. 227
 Ruines du Chateau de Gisors 459,
 Abb. 261
 -/Balthard, *Ruines de l'Abbaye de Jumieges*
 433, Abb. 241
 -/Bonington, Richard Parkes, *Rue du gros*
 Horloge 221–223, 400 f., 420, 425,
 Abb. 108
 -/Chapuy, Nicolas Marie Joseph
 Cathédrale de Strasbourg. Elévation 119,
 410, 454, Abb. 52
 Cathédrale de Strasbourg. Vue 31⁵³, 119,
 410, 454, Abb. 51
 -/Daguerre, Louis Jacques Mandé, *Ruines*
 de l'Abbaye de Jumièges 411 f., Abb. 226
 -/Fragonard, Alexandre-Évariste
 Frontispiz 417, Abb. 229
 Chapelle du S.^t Sepulcre 420, 425, 441,
 Abb. 233
 Fragmens 420, Abb. 234
 Monvment druidique 418, Abb. 231
 -/Isabey, Eugène, *Château de Polignac*
 438 f., Abb. 245
 -/Isabey, Jean-Baptiste, *Caveau de l'Eglise*
 de Notre-Dame 411, 414, Abb. 228
 -/Schmit, Jean-Philippe, *Titelblatt* 417,
 Abb. 230
 -/Taylor, Isidore Justin Séverin, *Ruines*
 de l'Abbaye de Jumièges 411, Abb. 225
- Enlart, Camille 21
 Etherington, Edward/Gaildrau, Jules, *La chapelle*
 du Champ de Mars 466 f., Abb. 267
 Evelyn, John 327
 Eyck, Jan van 170
- Fabri de Peiresc, Nicolas-Claude 300 f., 311 f.,
 334⁸¹², Abb. 150
 Fairholt, Frederick William, *The Spirit of Evil*
 454, Abb. 255
 Fauchet, Claude 287
 Faxardo, H./Lecurieux, Jacques Joseph,
 Sceau et Armes de Philippe-le-Hardi 173 f.,
 Abb. 74
 Fébus, Gaston → Gaston III.
 Félibien, André, *Entretiens* 170⁴²⁹
 Félibien, Michel, *Histoire de l'Abbaye Royale*
 de Saint-Denis 184 f., 189, 234, Abb. 79
 Fer, Nicolas de, *Histoire des Rois de France*
 188 f., Abb. 82
 Féron, Éloi Firmin, *Bertrand Du Guesclin*
 248 f., 251
 Fleck, Ludwik 129
 Fleury, Guillaume de 171⁴³¹
 Flipart, Jean-Charles/Humblot, Antoine
 Philippe le Hardy 170, Abb. 70
 Focillon, Henri 21
 Fontaine, Jean Mathias/Devéria, Achille
 Intérieur du chœur 160, Abb. 58
 Fortier, *Portique Latéral* 114 f., 408 f., Abb. 50
 -/Chapuy, Nicolas Marie Joseph,
 Vue intérieure du Cloître 409, Abb. 223
 Foucault, Nicolas-Joseph 338
 Foucherot
 → Poulleau
 → Sellier
 Fouquet, Jean 205
 Grandes Chroniques de France 206⁵¹⁶
 Heures d'Étienne Chevalier 205⁵¹⁶
 Foussereau, Joseph Marie/Thompson, J.
 Bataille d'Azincourt 175, Abb. 77
 Fragonard, Alexandre-Évariste 414⁹⁷⁰
 -/Salneuve, Jean-Félix, *Vue de l'église*
 métropolitaine 62–65, Abb. 31
 → Engelmann, Godefroy
 Franceschi, Gérard 20
 Frankl, Paul 91
 Franz I., Kg. v. Frankreich 224, 267–270,
 285, 414⁹⁷¹
 Fredegar, *Chronik* 209
 Fredegund, fränk. Kgn. 155, 208–211, 213,
 299–301, 309, 321, 333, 348, 373;
 Abb. 95–97, 149, 150
 Frézières, Amédée, *La Coupe des Pierres et*
 des Bois 459

PERSONEN UND WERKE

- Froissart, Jean, *Chroniques* 135, 137–139, 141, 159, 164–167, 200 f., 206⁵¹⁶, 228, 234–237, 241–262, 271, 351; Abb. 54, 62–66, 89–93
- Gaignières, François-Roger de 166, 180⁴⁵⁷, 196, 196⁴⁹⁶, 199⁵⁰⁰, 201, 212, 214, 234, 308, 336, 341–357, 361, 388, 397, 403 f.; Abb. 65, 91, 154, 167, 172–175
- Gaildrau, Jules → Etherington, Edward
- Gailhabaud, Jules, *L'Architecture* 50, 52, Abb. 28
- Galle d. Ä., Cornelis, *Gemma Tiberiana* 334⁸¹³
- Garnerey, Auguste
→ Jazet, Jean Pierre Marie
→ Le Carpantier, Charles-Louis-François
→ Ransonnette, Charles Nicolas
- Garnier, Jean-Jacques 188⁴⁸⁰
→ Moreau, Jean-Michel
- Gaston III., Gf. v. Foix, gen. Fébus
Livre de chasse 243⁶⁰¹
- Gauchard, Jean/Neuville, Alphonse de, *Le Louvre au quatorzième siècle* 232 f., Abb. 114
- Gaucherel → Lemaître, Augustin-François
- Gavard, Charles 252⁶²⁰
- Gentillastre, Jacques 37⁶⁹, 45, 46 f., 49, 50 f., 52, 56, 61, 78, 88, 126, 360, 372, 376, 459, Abb. 190
→ Scotin, Jean-Baptiste
- Gentillastre, Liénard 45, 46, 49, 50 f., 61, 78, 88, 126, 372, 376, 459, Abb. 190
- Germain, Michel, *Monasticon Gallicanum* 357, 359–361, 367, 370, 372, Abb. 183
- Gide, Casimir 222⁵⁴⁶
- Giffart, Pierre, *Roberti Regis/Henrici Regis* 257, 322, 361, Abb. 124
- Gigoux/Deroy, *Environs d'Albi/Ruines du Château de Penne* 429 f., Abb. 239
- Gillat, Claude 16
- Gilles, Nicole 295
Annales 294 f.
- Gilquin, Jean Philippe 161⁴¹⁷
- Giraudon 21³¹
- Gislebertus 24
- Glucq → Lucq, Gaston
- Godard, A./Du Sommerard, Edmond
Trésor de la Basilique S.^t Ambroise 465, Abb. 265
–/Petit, Victor, *Cloître de S.^t Trophime d'Arles* 443, Abb. 252
- Goeree, Jan → Sluiter, Pieter
- Gonse, Louis, *L'Art moderne* 465¹⁰⁷⁴
- Gossman, Lionel 91
- Goussier, Louis Jacques, *Fil, Moulin Rond* 381, Abb. 200
- Goya, Francisco de 68
- Graevius, Johannes Georgius, *Thesaurus antiquitatum Romanarum* 325, 355 f., 376, Abb. 181
- Grandes Chroniques de France* 182, 200⁵⁰¹, 206⁵¹⁶, 294
→ Fouquet, Jean
- Grandville, Jean-Jacques 175
- Gregor von Tours, Bf. v. Tours 209
- Grivot, Denis, *Le monde d'Autun* 23, 25; Abb. 8, 10
- Gronovius, Jacobus, *Thesaurus Graecarum antiquitatum* 325, 355, 376
- Gruuthuse, Lodewijk van 165, 200, 206⁵¹⁶, 228, 242, 253, 256, 351
- Guérard, Nicolas/Desgodetz, Antoine,
Du temple de Vesta I 378 f., Abb. 194
- Guibal, Georges, *Histoire du sentiment national* 239⁵⁸⁵
- Guillaumont → Lemaître, Augustin-François
- Guillaumont, Louis/Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel
Chambre de château au XIV^e siècle 469, Abb. 269
Vue cavalière du château du Louvre 231 f., Abb. 113
- Guizot, François 139, 143 f., 145, 146 f., 148, 149, 157, 413⁹⁷⁰, 439¹⁰²², 455
Histoire de France 228 f., 232–234, Abb. 114
- Guyot, Guillaume-Germain → David François-Anne
- Guyot, Laurent 117
–/Lenoir, Alexandre, *Pierres Sépulchrales antiques* 115 f., 387, Abb. 204
Monumens du 7.^e Siècle 115 f., 392, Abb. 211
- Haghe, Louis → Dickinson Brothers
- Hamann-Mac Lean, Richard/Schüßler, Ise,
Die Kathedrale von Reims 86
- Harris, Herbert William, *Reflection* 497, Abb. 294

REGISTER

- Harris, John
Queen Isabel of Bavaria's Entry 200 f.,
 Abb. 89
Tournament 201⁵⁰⁷
- Haskell, Francis 101
- Hausmann, Georges-Eugène 452, 479, 484
- Hautin, Jean-Baptiste 301
- Heinrich II., Kg. v. Frankreich 301
- Heinrich III., Kg. v. Frankreich 305
- Heinrich IV., Kg. v. Frankreich 37, 58, 206,
 227, 272⁶⁵⁷, 274
- Heinrich VIII., Kg. v. England 314
- Hénault, Charles-Jean-François 180⁴⁵⁷
Nouvel Abregé 186, 207, 234, Abb. 80
- Hennin, Michel, *Les monuments de l'Histoire
 de France* 227
- Henriquel-Dupont, Louis-Pierre 174
- Herisset, Antoine/Chaufourier, Jean
Vüe meridionale 229, Abb. 111
- Herklotz, Ingo 102
- Heulhard, Arthur 477
- Hilair, Jean Baptiste → Varin, Berthaut
 u. Nicolas Charles
- Hinkmar, Ebf. v. Reims 41
- Hittorff, Jakob Ignaz 60
- Hoffbauer, Fédor, *Paris à travers les âges* 481,
 484, Abb. 277
 → Cicéri, Eugène
- Hollar, Wenceslaus 13 f., 284, 313 f.
Antverpiens Turris 13 f., Abb. 3
The Prospect of Kenilworth-Castle 284,
 Abb. 141
- Hondt, Pieter de 321
- Houël, Jean-Pierre-Louis-Laurent 424
- Hugo, Abel 207, 226
France historique et monumentale 206–219,
 223 f., 228, 263, 321; Abb. 96, 99, 102
- Hugo, Victor 35, 171, 207, 413⁹⁷⁰, 415⁹⁷²,
 435, 451, 471
Cromwell 152³⁹⁰, 158, 451
Le Sacre de Charles X 60
Notre-Dame de Paris 58 f., 233, 455, 481,
 482, 493
- Hugo Capet, Kg. v. Frankreich 188
- Hugo der Große, dux Francorum 217;
 Abb. 102, 104
- Humblot, Antoine → Flipart, Jean-Charles
- Humphreys, Henry Noel 235
- Huysmans, Joris-Karl, *La Cathédrale* 34 f.
- Imbard, Étienne F./Lenoir, Alexandre
Reliefs du tombeau de Dagobert 115 f., 213 f.,
 Abb. 100
 → Pérée, Amédée
- Ingres, Jean-Auguste-Dominique
Jeanne d'Arc 94 f., 105 f., Abb. 43
L'Entrée du Dauphin 198 f., 228
Sa Majesté l'Empereur 213⁵³²
- Isabella von Bayern, Kgn. v. Frankreich 196,
 200 f., 309–311, 348; Abb. 89–93, 156
- Isabella von Frankreich, Kgn. v. England
 164–167, 253, 256, 351, Abb. 63–66, 121
- Isabey, Jean-Baptiste 414⁹⁷⁰, 438
 → Engelmann, Godefroy
- Jadart, Charles Henri/Demaison, Louis, *Album
 de la Cathédrale de Reims* 77–79, 81, 85 f.
- Jaime, Ernest 414⁹⁷⁰
- Janin, Jules 414⁹⁷⁰
- Jarry de Mancy, Adrien 149
- Jauß, Hans Robert 98
- Jazet, Jean Pierre Marie/Garnerey, Auguste,
Statue de Reine 398, Abb. 215
- Jeanne d'Arc 68, 94 f., 260⁶³⁶; Abb. 35, 43
- Jeanne de Bourbon, Kgn. v. Frankreich 115 f.,
 387, 390 f., 406, 426; Abb. 207, 209
- Jobin, Bernhard 12, 14
- Johann II., Kg. v. Frankreich 170 f., 183⁴⁶²,
 188, 196, 238, Abb. 71–73
- Johann »Ohnefurcht«, Hzg. v. Burgund 160 f.,
 364, Abb. 58–61
- Johann von Luxemburg, Kg. v. Böhmen 139,
 248, 249, 262; Abb. 53, 55
- Johnes, Thomas, *Sir John Froissart's Chronicles*
 200 f., 234 f., Abb. 89
- Joinville, Jean de, *Histoire de saint Louis* 392
- Jolimont, François Théodore de → Chapuy,
 Nicolas Marie Joseph
- Jombert, Charles-Antoine 47¹⁰¹
- Karl, Hrzg. v. Niederlothringen 188
- Karl (II.) »der Kahle«, westfränk. Kg., Ks. 333
- Karl (III.) »der Einfältige«, westfränk. Kg. 181
- Karl II., Kg. v. Navarra 228, 251
- Karl IV., Kg. v. Frankreich 166, 180, 253, 256,
 351; Abb. 64–66, 121
- Karl V., Kg. v. Frankreich 115 f., 196, 212,
 229, 239, 267, 270, 387, 390, 406, 426;
 Abb. 207, 209

- Karl VI., Kg. v. Frankreich 180, 309 f., 348,
Abb. 156
- Karl VII., Kg. v. Frankreich 68
- Karl IX., Kg. v. Frankreich 211, 296
- Karl X., Kg. v. Frankreich 60, 411⁹⁶⁴
- Karl der Große, Kg. d. Franken, Ks. 181, 212 f.,
329–333, 336 f., 357; Abb. 81, 160–163,
166–168
- Katharina von Medici, Kgn. v. Frankreich 265,
271, 315
- Kip, Johannes/Knyff, Leonard, *Britannia
Illustrata* 314
- Knyff, Leonard → Kip, Johannes
- Kurmann, Peter, *La façade de la Cathédrale
de Reims* 86
- Labarte, Jules, *Histoire des arts industriels* 58¹²⁸
- Laborde, Alexandre-Louis-Joseph de 405, 408
Les Monumens de la France 114 f., 120,
207⁵¹⁸, 218, 220 f., 224, 370, 397,
404–410, 417; Abb. 50, 106, 222–224
- La Borde, Jean-Benjamin de/Béguillet, Edme
Voyage pittoresque de la France 160 f., Abb. 60
- Lacroix, Paul 226⁵⁵³, 227, 234
–/Seré, Ferdinand, *Le Moyen Age et la
Renaissance* 58¹²⁸, 224–227, 262, 463,
Abb. 110
- Ladvokat, Pierre-François 159
- Lafitau, Joseph-François, *Mœurs des sauvages*
432¹⁰⁰⁹
- Lafréry, Antoine, *Speculum Romanae Magnifi-
centiae* 291, 293, 326
- Lajoie, Abel 78
- Lallemand, Jean-Baptiste → Née, François Denis
- Lamartine, Alphonse de 60
- Lamy, Bernard, *Entretiens sur les Sciences* 317
- Lancelot, Antoine, *Explication* 175 f., 178
- Landrieux, Maurice, *La Cathédrale
de Reims* 66, 73, 490; Abb. 34, 37
- Langlois, Charles-Victor/Seignobos, Charles,
Introduction aux études historiques 241
- Languet, Abbé 209
- Larivière, Charles-Philippe
Bataille de Cocherel 251⁶¹⁸
→ Chartier, Henri
- L'Armessin, Nicolas de
Les Augustes Representations 168–170, 174,
259 f., Abb. 68
Philipes de France 168, 174, Abb. 68
- Lassus, Jean-Baptiste → Viollet-le-Duc,
Eugène-Emmanuel
- Lauthier, Philippe de, *Figures des monnoyes
de France* 301
- Lavisse, Ernest, *La première année d'Histoire
de France* 240 f.
- Le Bas, Jacques-Philippe
Figures de l'Histoire de France 188 f., 194
–/Moreau le Jeune, Jean-Michel,
*Rappel et proclamation de Louis
d'Outremer* 217, Abb. 104
- Le Bas, Philippe 217
France. Dictionnaire encyclopédique
217⁵⁴²
- Leblan, Henri-Eugène 50, 52, 56, 61, 78
→ Ribault
- Le Blanc, François, *Traité des Monnoyes* 303
- Lecamus
→ Bichebois, Alphonse
→ Engelmann, Godefroy
- Le Carpantier, Charles-Louis-François/
Duchemin
Portail de Saint-Yves 401 f., Abb. 218
Tombes 403, Abb. 220
–/Garnerery, Auguste, *Portail de Saint-Julien*
404, 486, Abb. 221
- Le Clerc, Sébastien 189⁴⁸³
- Lecoïnte, Jean François Joseph 60
- Lecurieux, Jacques Joseph
→ Faxardo, H.
→ Thompson, J.
- Lefèvre de Saint-Remy, Jean 309
- Lefèvre-Pontalis, Eugène 21³¹
- Le Grand d'Aussy, Pierre Jean-Baptiste 226
- Le Gray, Gustave/Mestral, Auguste
Abbaye Saint-Pierre à Moissac 443 f.,
Abb. 251
- Lejeune, Nicolas 189
→ David, François-Anne
- Le Laboureur, Jean 309
Histoire de Charles VI. 309–311, 348,
Abb. 156
Les Tombeaux des Personnes Illustres 311
- Lemaître/Civeton, Christophe, *Le Louvre
de Philippe Auguste* 229⁵⁶⁶
- Lemaître, Augustin-François 217, 221, 226
*France. Planches du Dictionnaire
encyclopédique* 206, 217–224, 263,
400 f.; Abb. 105, 109

REGISTER

- /Gaucherel, *Tour de l'horloge* 223, Abb. 109
 -/Guillaumont, *Notre Dame la grande à Poitiers* 220 f., Abb. 105
 Le Maître/Vauzelle, Jean-Lubin, *Portail de l'Eglise Notre-Dame* 221, 397, 408 f., Abb. 107
 LeMog → Antoine, Laurent
 Lenoir, Alexandre 154–156, 194 f., 219, 399
 Atlas de l'Histoire des arts en France 115 f., 213 f., Abb. 100
 Musée des Monumens français 115–117, 207⁵¹⁸, 213, 370, 386–394; Abb. 100, 204–207, 211
 Musée impérial des Monumens français 213
 → Guyot, Laurent
 Lenormant, Charles 174
 Leopold Wilhelm, Erzhzg. v. Österreich 332
 Le Pautre, Pierre/Desgodetz, Antoine,
 Elevation 49, 360, Abb. 27
 Lépicié, Nicolas Bernard 188
 Le Rond d'Alembert, Jean → Diderot, Denis
 Leroux
 Mottes et Donjons 459, 461, Abb. 262
 Portes 461, Abb. 263
 Le Roy, Julien-David 424
 Monuments de la Grece 454
 Le Secq, Henri 81, 85²¹⁸, 85²²⁰
 Liédet, Loyset, *Charles IV le Bel* 165, Abb. 64
 Limiers, Henri-Philippe, *Annales* 208 f., 259, Abb. 97
 Loisel, Robert → Privé, Thomas
 L'Orme, Philibert 14¹², 269, 289⁶⁹⁸
 Lothar, Kg. v. Frankreich 215, 299, 348, 373; Abb. 102, 147, 148
 Lothar I., fränk. Kg., Ks. 333
 Louis de France (Sohn Kg. Ludwigs IX.) 115 f., 387, 390, Abb. 206
 Louis-Philippe I., Kg. d. Franzosen 251⁶¹⁸, 251⁶¹⁹
 Luce, Siméon
 Chroniques de J. Froissart 235 f.
 Histoire de Bertrand Du Guesclin 239⁵⁸⁵
 Lucq, Gaston, *L'Album de l'Exposition* 477, Abb. 274
 Ludwig I., Kg. v. Bayern 484
 Ludwig II., Hzg. v. Bourbon 196⁴⁹⁶
 Ludwig IV. Transmarinus, westfränk. Kg. 215, 217, 299, 373; Abb. 102–104, 148
 Ludwig V., Kg. v. Frankreich 215, Abb. 102
 Ludwig VI., Kg. v. Frankreich 196
 Ludwig IX., d. Hll., Kg. v. Frankreich 189, 196, 228, 301, 392, 398, 426; Abb. 79, 82, 210
 Ludwig XI., Kg. v. Frankreich 267
 Ludwig XIII., Kg. v. Frankreich 37, 179, 274
 Ludwig XIV., Kg. v. Frankreich 45, 146, 183, 346, 348 f.
 Ludwig XV., Kg. v. Frankreich 44, 189
 Ludwig XVI., Kg. v. Frankreich 44, 251⁶¹⁹
 Mabillon, Jean
 Annales Ordinis → *Benedicti* 209, 331, 333 f.
 De re Diplomatica 257, 322, 361, Abb. 124
 Mague, E./Devéria, Achille, *Tombeau de Jean sans Peur* 160 f., 172 f., Abb. 59
 Maisonneuve, Alexandre, *Tombeau de Jean Duc de Bourgogne* 161, 172 f., 364, Abb. 61
 Major, Thomas 424
 Mâle, Émile 21, 70–72
 L'Art allemand 71
 L'Art religieux du XIII^e siècle 34 f.
 Malraux, André 21³²
 Mander, Karel van, *Het Schilder-Boeck* 170⁴²⁹
 Marcel, Étienne, Prévôt des marchands 238, 257⁶²⁸, 260⁶³⁶, Abb. 123
 Marcou, Frantz, *Album du Musée de sculpture comparée* 84, 85²²⁰, Abb. 40
 Margarete von Bayern, Hzgn. v. Burgund 160, 364, Abb. 58–61
 Marguerite de Flandre 391, 406, 426, Abb. 209
 Mariette, Jean 47¹⁰¹, 314
 Mariette, Pierre-Jean 327
 Marlot, Guillaume, *Metropolis Remensis historia* 361
 Marolles, Michel de 374⁸⁸⁹
 Marot, Jean 283
 L'Architecture Française 47¹⁰¹, 278⁶⁶⁹, 314, 359⁸⁶⁵
 Recueil des Plans 47¹⁰¹, 278⁶⁶⁹, 314, 359⁸⁶⁵
 Mathilde de Flandre, Hzgn. d. Normandie, Kgn. v. England 429, Abb. 237
 Mayer, Auguste → Cicéri, Eugène
 Meier, Hans-Rudolf 101 f.
 Meier-Graefe, Julius, *Die Weltausstellung* 473, Abb. 272
 Ménestrier, Claude-François, *Histoire du Roy Louis* 183 f.

- Merian, Caspar/Zeiller, Martin, *Topographia Galliae* 43 f., 283
 Mérimée, Prosper 151³⁸⁸
 Merle, Zacharie → Plancher, Urbain
 Merlin, François, *Recherche de plusieurs singularités* 45 f.
 Meryon, Charles, *Insatiable vampire* 452 f., 494, Abb. 254
 Mestral, Auguste 443
 → Le Gray, Gustave
 Mézeray, François Eudes de 146, 186⁴⁷², 312
Histoire de France 182 f., 259, 312
 Morelet, Jules 155–158, 171, 260⁶³⁶, 386 f.
Histoire de France 157 f., 228 f., 234, 451
 Mieusement, Séraphin-Médéric 82–84, 451
 Mignet, François-Auguste, *Histoire de la Révolution* 193⁴⁸⁹
 Millin, Aubin-Louis 219, 321⁷⁷⁶, 403
Antiquités nationales 370, 399–405, 486, Abb. 216–221
Monumens antiques 207⁵¹⁸
Voyage 207⁵¹⁸
 Molay, Jacques de, Großmeister d. Templerordens 197, Abb. 88
 Monet, Claude 16
 Monnet, Charles 188
 Monod, Gabriel 241
 Monstrelet, Enguerrand de, *Chroniques* 199⁵⁰⁰
 Monteil, Amans-Alexis 226
 Montesquieu, Charles-Louis de Secondat de 146
De l'Esprit des Loix 146 f.
 Montfaucon, Bernard de 219, 228, 319
A Collection of Regal and Ecclesiastical Antiquities 200⁵⁰⁵, 321
L'Antiquité expliquée 207⁵¹⁸, 319⁷⁷¹, 320, 323–326, 328 f., 334, 353, 398; Abb. 158, 165
Monumens de la Monarchie française 165–167, 175 f., 196, 199⁵⁰⁰, 200 f., 207–209, 212–214, 217 f., 224, 227, 234, 256 f., 259, 299, 301, 319–357, 359, 361, 364, 365, 370, 372, 373, 376, 382, 397, 398; Abb. 66, 90, 95, 101, 148, 162, 163, 168, 170, 171, 179
Palæographia Græca 322⁷⁷⁹
Thresor des Antiquitez 321
 Monthezier → Bichebois, Alphonse
 Montigny, Adrien de 283
 Morant, Conrad 12, 14
 Moreau, Edme 37⁶⁹, 46, 61
Le Magnifique Portail 41–44, Abb. 25
 Moreau le Jeune, Jean-Michel/Garnier, Jean-Jacques
Figures de l'Histoire de France 188 f., 194, 207, 217, 234; Abb. 81, 104
 → Duclos, Antoine-Jean
 → Le Bas, Jacques-Philippe
 Moreau-Nélaton, Étienne, *La Cathédrale de Reims* 80, 85; Abb. 39, 41
 Moret, Philippe → Chapuy, Nicolas Marie Joseph
 Morice, Pierre-Hyacinthe, *Histoire de Bretagne* 361, 382, Abb. 186
 Moulin, H./De Saint Germain, *Frontispiz* 58, 225, 463, Abb. 110
 Münster, Sebastian, *Cosmographia uniuersalis* 281⁶⁷⁶
 Napoléon I., Ks. d. Franzosen 197, 493
 Napoléon III., Ks. d. Franzosen 238 f., 452, 476
 Née, François Denis/Lallemant, Jean-Baptiste, *Vue de l'Interieurur/du Tombeau* 160 f., Abb. 60
 Neurdein Frères 21³¹
Le Vieux Paris 475, Abb. 273
 Neuville, Alphonse de 232 f.
 → Gauchard, Jean
 Niebuhr, Barthold Georg 240
 Nodier, Charles 59, 411, 433 f.
 –/Taylor, Isidore Justin Séverin/Cailleux, Alphonse de, *Voyages pittoresques et romantiques* 29, 53, 62, 65, 78, 79, 118, 218, 221⁵⁴⁶, 221–224, 370, 400 f., 410–447, 459, 482; Abb. 21, 29, 30, 38, 108, 225–241, 243–248, 250, 261
 Nolin, Pierre 311
 Oexle, Otto Gerhard 133
 Ortelius, Abraham 281⁶⁷⁶
 Oursel, Charles, *L'art roman* 21, Abb. 6
 Palladio, Andrea 289⁶⁹⁸
 Parry, Roger 21³²
 Pasquier, Étienne 286
 Pastoret, Amédée-David de 199

REGISTER

- Penguilly L'Haridon, Octave 245⁶⁰², 247
Le Combat des Trente 247, 253, 262,
 Abb. 119
 → Barbant, Charles
- Percier, Charles 117, 414⁹⁷⁰
Le Roi Clovis et la Reine Clotilde 115 f., 387,
 Abb. 205
- Pérée, Amédée/Civeton, Christophe
Portique septentrional 114 f., 408 f., Abb. 49
 -/Imbard, Étienne, *Statue de Philippe
 de France* 396 f., Abb. 214
 -/Vauzelle, Jean-Lubin, *Choix d'Ornements*
 396, Abb. 213
- Perelle, Nicolas/Silvestre, Israël, *Veüe du Louvre*
 270 f., 279, Abb. 131
- Perrault, Claude 47
- Perrault-Dabot, Alfred → Baudot, Anatole de
- Perrot, Aristide Michel 160
 → Tardieu, Pierre
- Petau, Paul, *Antiquaria supellectilis portivncula*
 329–332, Abb. 160
- Petit, Victor → Godard, A.
- Pharamund 179, 188, 189, Abb. 83
- Phéliepeaux, R. G. 20
Jambes et pieds du Christ 24 f., Abb. 9
Un des piliers de la croisée du transept 22 f.,
 Abb. 7
Vue prise du fond de la chapelle centrale 25,
 444, Abb. 11
- Phélypeaux de Pontchartrain, Louis II.,
 Chancelier de France 348
- Philipp II. Augustus, Kg. v. Frankreich 181, 229,
 233, 270, 297 f., 298⁷²⁰, 348, Abb. 146
- Philipp II. »der Kühne«, Hgz. v. Burgund
 167–170, 173–175; Abb. 67–70, 74, 75
- Philipp III. »der Gute«, Hgz. v. Burgund
 199⁵⁰⁰
- Philipp III. »der Kühne«, Kg. v. Frankreich
 189, 305–308, 343, 345, 348, 349, 361,
 364, 397; Abb. 79, 152–154, 171–175, 187
- Philipp IV., Kg. v. Frankreich 180, 186, 197,
 202, Abb. 80
- Philipp V., Kg. v. Frankreich 243
- Philipp VI., Kg. v. Frankreich 139, 180, 183⁴⁶²,
 243, 257, 260, 298, 348; Abb. 78, 115, 125,
 126
- Philippe-Dagobert de France (Sohn Kg.
 Ludwigs VIII.) 115 f., 345, 349, 387 f.,
 390, 396 f.; Abb. 174, 175, 206, 214
- Picard, Alfred, *Exposition universelle* 479¹¹⁰⁰
- Picart, Bernard, *Cérémonies et Coutumes*
 432¹⁰⁰⁹
- Pichon, Thomas-Jean/Gobet, Nicolas, *Sacre
 et Couronnement de Louis XVI* 44
- Pichore, Jean 199⁵⁰⁰
- Piles, Roger de 327
- Pippin III. (d. J.), Kg. d. Franken 332 f.,
 339⁸²³, 357; Abb. 162, 163
- Piranesi, Giovanni Battista 15, 31 f., 376, 378,
 433
Antichità d'Albano 15, 376, 378, 433,
 Abb. 242
Carceri 31
Della Magnificenza 376, 378, Abb. 193
Descrizione e Disegno 376, 378
- Pittoni, Battista 291⁷⁰¹
- Plancher, Urbain/Merle, Zacharie, *Histoire
 de Bourgogne* 161, 170, 172 f., 364–366,
 382; Abb. 61, 70, 188, 189
- Poilly, Jean-Baptiste de/Boullogne le Jeune,
 Louis de, *Philippe III. dit le Hardy* 184,
 189, Abb. 79
- Poinssart, Jacques/Chastillon, Claude,
La Charite svr Loire 262, Abb. 127
- Poldo d'Albenas, Jean, *Discovrs historial* 282,
 288 f., Abb. 142
- Pommeraye, Jean-François, *Histoire de S. Owen
 de Roven* 50 f., 360, 372, 376, 410, 459;
 Abb. 184, 190
- Porter, Arthur Kingsley, *Romanesque Sculpture*
 21³¹
- Pottier, André → Willemin, Nicolas-Xavier
- Poulléau/Foucherot, *Détails du même
 monument* 379 f., 425 f., Abb. 198
- Pralon, Antoine/Ronjat, Eugène, *Charles le
 bel recevant la Reine d'Angleterre* 253, 256,
 Abb. 121
- Prevot, *Anatomie. Arteres de la face* 456,
 Abb. 258
- Privé, Thomas/Loisel, Robert, *Gisant Bertrand
 Du Guesclins* 196, 249, Abb. 85
- Pugin, Auguste Charles 414⁹⁷⁰
- Pugin, Augustus Welby Northmore 465
- Pyanet, Victor-Joseph 449, 451
- Quaglio, Domenico, *Kathedrale von Reims* 55 f.
- Quaglio, Simon, *Cathedrale von Rheims* 55¹¹⁸
- Quasimodo 493

- Rabel, Jean 304, 308 f.
Sepulture du Roy Philippe 305–308, 348, Abb. 152
Sepulture & effigie de Chilperic 305, 348, Abb. 151
- Rabelais, François 482
- Raimund VI., Gf. v. Toulouse 188
- Ramée, Daniel → Chapuy, Nicolas Marie Joseph
- Ranke, Leopold von 240
- Ransonnette, Charles Nicolas/Chapuy, Nicolas
Eglise Notre Dame la Grande 220, 397, 408 f., Abb. 106
 –/Garnerey, Auguste, *La Fontaine/La Grosse Horloge de Rouen* 400 f., Abb. 217
- Reimbeau, Auguste 79
- Rémy, Barthélemy 348
- Renan, Ernest, *La réforme intellectuelle et morale* 239⁵⁸⁶, 241
- Revet, Nicolas 424
- Réville, Jean-Baptiste
 Dequevauviller, F.-J./Vauzelle, J.-L., *Salle du quatorzième siècle* 390 f., 406, 426, Abb. 209
 –/Lavallée, Jacques, *Vues des salles du Musée* 390, 406, 426, Abb. 209
- Révoil, Pierre, *Personnages en costume du XVI^e siècle* 392, 398
- Ribault/Sulpis, Jean Joseph/Leblan, Eugène,
Église cathédrale, à Reims 50, 52, Abb. 28
- Richard, Fleury François, *La Défèrence de Saint Louis pour sa mère* 392, 398, 426, Abb. 210
- Richner, P. → Barbant, Charles
- Rive, Jean-Joseph 202⁵¹³
- Robert I., westfränk. Kg. 181
- Robert von Artois 164–167, Abb. 62
- Robert, André, *Le Sacre* 68, Abb. 35
- Robert, Hubert 426
- Robida, Albert 471–487
La dernière locomotive 473, Abb. 271
La Vieille France 482 f.
Le Vieux Paris 473–489; Abb. 272, 273, 279, 280
Le Vingtième siècle 471–473; Abb. 270, 271
Station centrale des aéronefs 471, Abb. 270
- Rockefeller Jr., John D. 76
- Rohan-Guéméné, Armand Jules de,
 Ebf. v. Reims 40
- Rolin, Jean, Bf. v. Autun, Kard. 208
- Rollo, Gf. v. Rouen 417
- Rondelet, Jean, *Traité de l'art de bâtir* 459, Abb. 259
- Ronjat, Eugène
 → Barbant, Charles
 → Dambourgez, Edouard-Jean
 → Pralon, Antoine
- Rothier, François 79
- Rouillé, Guillaume, *Promptuaire des medalles* 295
- Rubens, Albert, *de Re Vestiaria Veterum* 334⁸¹³
- Rubens, Peter Paul
Gemma Tiberiana (1622) 334⁸¹²
Gemma Tiberiana (1625/1626) 334⁸¹²
- Ruinart, Thierry, *Sancti Gregorii Opera omnia* 209, 301, 373
- Sabatier, Léon/Bayot, Adolphe, *La Baume-des-Vaudois* 56 f., 57¹²², 418, Abb. 30
- Sagot, Émile/Vernier, Charles, *Eglise de l'Abbaye-aux-Dames* 441 f., Abb. 248
- Saint-Non, Jean-Claude Richard 424
- Salneuve, Jean-Félix → Fragonard, Alexandre-Évariste
- Saurma, Lieselotte E. 8
- Sauvageot, Claude 26 f., 32, 36, 37, 38 f., 126
Arcs-boutants de la nef 26 f., 29; Abb. 13, 17
Arcs-boutants du chevet 29, Abb. 18
Façade occidentale 16, Abb. 4
L'Ange Gabriel et la Vierge 27, Abb. 16
Portail des saints rémois 18, Abb. 5
Tête de prophète 27, Abb. 15
- Sayer, Robert 315⁷⁶³
- Scamozzi, Vincenzo 291⁷⁰¹
- Schedel, Hartmann, *Liber cronicarum* 281
- Scheffer, Ary 175
- Schiller, Friedrich, *Die Jungfrau von Orléans* 61
- Schinkel, Karl Friedrich 61
- Schmit, Jean-Philippe → Engelmann, Godefroy
- Schüßler, Ise → Hamann-Mac Lean, Richard
- Scotin, Jean-Baptiste 45
Basilice Porta Major 52¹¹¹
 –/Gentillastre, Jacques, *Prospectus meridionalis* 46 f., 50 f., 52, 360, 372, 376, 459; Abb. 26, 190
- Scott, Walter 234
- Seignobos, Charles → Langlois, Charles-Victor
- Seiller, Bruno 494
- Sellier/Foucherot, *Plan d'un Temple Periptère à Euromus* 379 f., Abb. 197
- Séré, Ferdinand → Lacroix, Paul

REGISTER

- Serlio, Sebastiano 269, 289⁶⁹⁸
- Séroux d'Agincourt, Jean Baptiste Louis
Georges, *Histoire de l'Art* 49–51, 88, 126,
321⁷⁷⁶, 370, 371–387, 394, 398, 459;
Abb. 190–192, 199, 201–203
- Sigebert I., merow. Kg. 208, 321, 373, Abb. 95
- Silvestre, Israël 270 f., 279, 283
Veüë et Perspectiue 265 f., 268 f., Abb. 130
→ Perelle, Nicolas
- Sluiter, Pieter/Goeree, Jan, *Solis templum*
355 f., 376, Abb. 181
- Smith, William 235
- Sompel, Pieter van/Soutman, Pieter Claesz,
Philippus Dictus Audax 169 f., Abb. 69
- Son, Nicolas de 11, 38 f., 43, 61, 78, 88, 126
Le Somptueux Frontispice 11 f., 14–16, 18,
36 f., 39–41, 52, 56, 87, 264, 269,
360, 497; Abb. 1, 2
L'excellent Frontispice 360 f., Abb. 185
- Soutman, Pieter Claesz
Effigies imperatorum 169 f., Abb. 69
→ Sompel, Pieter van
- Specklin, Daniel 12⁸
- Stuart, James 424
- Sue, Eugène, *Les Mystères de Paris* 481¹¹⁰⁴
- Sully, Maurice de, Bf. v. Paris 495
- Sulpis, Jean Joseph → Ribault
- Sybel, Heinrich von 240
- Tarbé, Prosper 79
- Tardieu, Ambroise 175
- Tardieu, Pierre 160
–/Perrot, Aristide Michel, *Bataille
d'Azincourt* 175, Abb. 76
- Tassin, Christophe, *Plans et Profils* 262, 283,
358
- Tassin, René Prosper/Toustain, Charles-François,
Nouveau Traité de Diplomatie 257, 322⁷⁷⁸
- Taylor, *Vue ancienne de la Charité-sur-Loire*
245 f., 262, 271, Abb. 118
- Taylor, Isidore Justin Séverin 411, 433
→ Engelmann, Godefroy
→ Nodier, Charles
- Thevet, André
La Cosmographie universelle 180⁴⁵⁷, 281
Les vrais Pourtraits 294
- Thierry frères/Balan, Louis-Eugène
Abbaye de St. Riquier 438 f., 441, Abb. 246
–/Blanchard, *Randillustration* 429, Abb. 237
- /Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel, *Tour
de la Charbonnière* 429, Abb. 238
- Thierry, Augustin 192, 195, 227, 260⁶³⁶
Histoire de la Conquête de l'Angleterre 175,
178, 193⁴⁸⁹
Lettres sur l'Histoire de France 144 f., 145³⁶²,
149 f., 151, 157, 158
- Thiers, Adolphe 413⁹⁷⁰
Histoire de la Révolution 193⁴⁸⁹
- Thiry, Léonard → Androuet du Cerceau, Jacques
- Thompson, J. → Foussereau, Joseph Marie
- Thompson, J./Lecurieux, Jacques Joseph
Philippe-le-Hardi 174 f., Abb. 75
Tombeau du duc Jean 172 f.
- Tillet [d. Å.], Jean du 316, 323
Recueil des Roys de France (1566) 211, 260,
295–304, 309, 316, 348; Abb. 125,
146, 147, 149
Recueil des Roys de France (1580) 212⁵²⁸,
259, 260, 296, 301, 316, Abb. 126
- Tillet [d. J.], Jean du, *La Chronique des Roys
de France* 295, 296⁷¹⁴
- Tisserand, Lazare-Maurice → Coëtlogon,
Anatole de
- Treitschke, Heinrich von 240
- Treuner, Hermann u. Robert, *Altstadtmodell* 488
- Tristan de Saint-Amant, Jean
Commentaires Historiques 334, Abb. 164
Traicté du Lis 212 f., 334, 336, Abb. 166
- Trompette, Joseph 79
- Toustain, Charles-François → Tassin, René
Prosper
- Toutain, Jean → Audran, Gérard
- Turenne, Vicomte de, Henri de La Tour
d'Auvergne, Maréchal de France 406, 417,
Abb. 222
- Varin, Berthaut u. Nicolas Charles/Hilair,
Jean Baptiste, *Ruines d'un Temple
à Euromus* 380, 404, 426, 433, Abb. 196
- Varin, Charles-Nicolas u. Joseph 45, 49
- Varin, Pierre Amédée u. Eugène Napoléon 29,
45⁹², 79
Reims et ses environs 29, Abb. 19, 20
- Varro, Marcus Terentius 324
- Vauzelle, Jean-Lubin
Salle du XIII^e siècle 387 f., 406, 426, Abb. 208
→ Beaujean
→ Le Maître

- Pérée, Amédée
 → Réville, Jean-Baptiste
 Velly, Paul-François 146
 Vergilius Maro, Publius, *Aeneis* 406
 Vernet, Horace 414⁹⁷⁰
 Vernier, Charles
 → Bachelier
 → Sagot, Émile
 Vidal, Marguerite, *Quercy roman* 26f.;
 Abb. 12, 14
 Vienne, Guillaume de, Ebf. v. Rouen 366,
 Abb. 189
 Villaret, Charles 146
 Vinet, Élie, *L'Antiquité de Bourdeaux* 291–293,
 315, 404, Abb. 145
 Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel 31f., 35,
 50¹⁰⁵, 78, 84, 108, 449, 451, 455–461, 469,
 471, 476, 481, 488, 491, 495
 Dachstuhl der Kirche von Hargnies 459,
 Abb. 260
 Dictionnaire raisonné de l'architecture 58¹²⁸,
 230–232, 453f., 456–459; Abb. 113,
 256, 257, 260
 Dictionnaire raisonné du mobilier 58¹²⁸,
 106–108, 262, 469; Abb. 45, 46, 269
 Entretiens sur l'architecture 455f., 472
 Le Mont-Saint-Michel 32, Abb. 23
 Porte de Laon à Coucy-le-Château 456,
 Abb. 256
 Westrose von Saint-Nicaise in Reims 456,
 Abb. 257
 –/Lassus, Jean-Baptiste, *Notre-Dame* 493f.
 → Blanchard
 → Guillaumont, Louis
 → Thierry frères
 Vitry, Paul, *La Cathédrale de Reims* 80, 85²²⁰, 86
 Vitry, Paul/Brière, Gaston, *Documents* 85²¹⁸,
 85²²⁰
 Vogüé, Eugène-Melchior de, *Remarques* 469¹⁰⁸³
 Voltaire, François-Marie Arouet de 146f.
- Essay sur l'Histoire générale* 146
Le Siècle de Louis XIV 146, 148³⁷²
 Voss, Jürgen 91
 Vries, Hans Vredeman de 289⁶⁹⁸
- Wailly, Natalis de 141
 Éléments de paléographie 258⁶³²
 Waitz, Georg 240
 Walpole, Horace, *The Castle of Otranto* 30
 Waring, John Burley → Day & Son
 Watelet, Louis Étienne 414⁹⁷⁰
 Weber, Th. → Barbant, Charles
 Weever, John, *Ancient funerall Monvments* 313
 Weysser, Friedrich 52
 White, Hayden 120
 Wiesener, Félix/David, Jules, *Le Temple* 197,
 204, 206, Abb. 87
 Wilhelm I. »der Eroberer«, Hzg. v. Normandie,
 Kg. v. England 417, 441, Abb. 247
 Wilhelm II., Ks. d. Deutschen Reiches 68,
 Abb. 35
 Willemin, Nicolas-Xavier 219, 392, 408
 Trônes et Lits Grecs 394, 465, Abb. 212
 –/Pottier, André, *Monuments français inédits*
 114–117, 120, 213, 220f., 261f., 370,
 392–398, 408f., 463, 465; Abb. 49,
 107, 212–215
 Wilson, Woodrow, Präsident d. Vereinigten
 Staaten v. Amerika 76
 Witt, Henriette de 137, 139, 195, 242
 Les Chroniques de J. Froissart 138–142, 159,
 201, 234–236, 241–264, 271, 465;
 Abb. 53–57, 93, 115–123
 Les Chroniqueurs 140, 159, 236
 Wood, Christopher S. 101f.
 Wood, Robert 424
 Wright, Thomas, *A History of Caricature* 454,
 Abb. 255
- Zeller, Berthold 141

Orte und Objekte

- Aigues-Mortes, Tour Carbonnière 429,
 Abb. 238
 Albi 430, Abb. 239
 Amiens 430, Abb. 240
 Kathedrale Notre-Dame 30, 78
 Angoulême, Burg 278⁶⁶⁸
- Antwerpen
 Museum Plantin-Moretus → Rubens,
 Gemma Tiberiana (1622)
 Onze-Lieve-Vrouwekathedraal 13,
 Abb. 3
 Oud Antwerpen, ehem. 477¹⁰⁹⁸

REGISTER

- Arenenberg, Musée Napoléon Thurgovie
→ Richard, *La Déférence de Saint Louis*
- Argent-sur-Sauldre 272⁶⁵⁷
- Arles, ehem. Abteikirche Saint-Trophime,
Kreuzgang 409, 443; Abb. 223, 252
- Auerstedt 239
- Autrey-lès-Gray, ehem. Château de Vergy
425 f.; Abb. 235, 236
- Autun
Kathedrale Saint-Lazare 23 f.; Abb. 8, 10
Saint-Martin, ehem. Kloster, Grabmal
der Brunichild 208 f., 312, 321;
Abb. 96–98
- Avignon, Stadtmauer 442¹⁰²⁷
- Azincourt 175; Abb. 76, 77
- Bamberg, Dom St. Peter und St. Georg 72
- Bayeux 175, 338
Kathedrale Notre-Dame, *Tapiserie
de Bayeux* → Bayeux, Musée
Musée, *Tapiserie de Bayeux* 224⁵⁴⁹,
338 f., 351, 406, 417, 429; Abb. 222,
237
- Bordeaux, Amphitheater 291, 404, Abb. 145
- Bouteville, ehem. Schloss 272 f., Abb. 133
- Bouvines 188
- Brétigny 238
- Brügge 139
- Brüssel 481
- Budapest, ehem. Millenniumsausstellung
477¹⁰⁹⁸
- Caen 338
Abbaye aux Dames, ehem. 441 f., Abb. 248
- Calais 238, 260⁶³⁶
- Calmont d'Olt, Burg 418, 437, Abb. 244
- Caudebec-en-Caux, Pfarrkirche Notre-Dame,
Heiliggrabkapelle 420, 425, 441;
Abb. 233, 234
- Chantilly, Musée Condé, Ms. 71 (Fouquet,
Heures d'Étienne Chevalier) 205⁵¹⁶
- Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architec-
ture et du Patrimoine → Viollet-le-Duc/
Lassus, *Notre-Dame*
- Charité-sur-Loire, La 245 f., 262, 271;
Abb. 118, 127
- Chartres, Kathedrale Notre-Dame 30, 353
Gewandefiguren der Westportale 106, 108,
351, 353, 398; Abb. 178–180, 215
- Nordquerhausportale 114 f., 120, 408 f.;
Abb. 49, 50
- Châteaudun 277⁶⁶⁶
- Châteauneuf-le-Randon 251
- Chicago, ehem. Old Vienna 477¹⁰⁹⁸
- Clermont 277⁶⁶⁶
- Clisson, Burg 245, 262, Abb. 117
- Cocherel 250
- Corbeil, ehem. Kollegiatkirche Notre-Dame
Gewandefigur einer Königin → Paris,
Musée du Louvre
Gewandefigur eines Königs → Paris,
Musée du Louvre
- Coucy-le-Château, Porte de Laon 456, Abb. 256
- Crécy-en-Ponthieu 138 f., 242 f., 244 f., 248,
250, 262, 465; Abb. 53, 56
- Crussol, Burg 418, 435–437, Abb. 243
- Dijon
Kartause Champmol, ehem. 160 f.,
Abb. 58–60
Musée archéologique, Abendmahls-
tympanon aus Saint-Bénigne 365 f.,
382, Abb. 188
Musée des Beaux-Arts, Doppelgrabmal für
Johann Ohnefurcht und Margarete
von Bayern aus Champmol 160 f.,
364, Abb. 58–61
Saint-Bénigne, ehem. Abtei, Abendmahls-
tympanon → Dijon, Musée archéolo-
gique
Tympanon mit dem Martyrium des
hl. Benignus, ehem. 365 f., 382,
Abb. 188
- Dissay, Schloss 281, 351; Abb. 176, 177
- Dubai 492
- Écouen, Musée national de la Renaissance
Sockelverkleidung der *Grande Châsse* aus
der Pariser Sainte-Chapelle 391, 406,
426; Abb. 209
- Épernay 272⁶⁵⁷
- Évreux, Kathedrale Notre-Dame 443, Abb. 250
- Eu, ehem. Stiftskirche Notre-Dame u.
Saint-Laurent 411, 414, Abb. 228
- Fontainebleau, Schloss 265, 268, Abb. 129
- Frankfurt am Main 238
Dom St. Bartholomäus 487

ORTE UND OBJEKTE

- Historisches Museum → Treuner,
Altstadtmodell
 Neue Altstadt 487–489
 Römerberg 487
 Technisches Rathaus, ehem. 488
 Fresnes-sur-Marne, ehem. Schloss 278⁶⁶⁸
- Genua 139, 250
 Gisors 181
 Burg 459, 461; Abb. 261, 262
 Göttingen 8
 Gravelines 279
- Hargnies, Pfarrkirche Saint-Lambert 459,
 Abb. 260
 Hartford, The Wadsworth Atheneum Museum
 of Art → Ingres, *L'Entrée du Dauphin*
 Heidelberg 8
- Jena 239
 Jerusalem 16
 Josselin 246
 Jouy-le-Châtel 279
 Jumièges, ehem. Abtei 411 f., 433; Abb. 225,
 226, 241
- Kenilworth, Burg 284, Abb. 141
 Korsika 189
- La Barre-en-Ouche, Manoir 278⁶⁶⁸
 La Baume-des-Vaudois 56 f., 57¹²², 418,
 Abb. 30
 La Fère 272⁶⁵⁷
 La Forest-Landerneau, Château de Joyeuse
 Garde 419, Abb. 232
 La Sauzaie, Schloss 277, Abb. 137
 Le Châtelet, Burg 277⁶⁶⁶
 Les Andelys, ehem. Manoir 414, Abb. 227
 Leuven, Bibliothek 70
 Lille, Palais des Beaux-Arts, Bildnis Philipps
 des Kühnen 167 f.
 Loches, Burg 316 f.
 London 464
 Crystal Palace, ehem. 465, Abb. 266
 Louviers, Pfarrkirche Notre-Dame 442 f.,
 Abb. 249
 Lusignan 272, Abb. 132
 Lyon, Bibliothèque Municipale, ms. 156
 (*Carmen de tristibus Galliae*) 314⁷⁵⁸
- Mailand, Dom 49
 Sant'Ambrogio 465, Abb. 265
 Marans, Burg 277, Abb. 137
 Meaux, ehem. Abteikirche Saint-Faron 289,
 Abb. 143
 Melle 272, Abb. 132
 Melun 279
 Metz 278, 279, 325 f.; Abb. 138, 158, 159
 Meudon, Schloss 278⁶⁶⁸
 Milas, Zeustempel von Euromos 379 f., 425 f.,
 433, Abb. 196–198
 Moissac, ehem. Abteikirche Saint-Pierre 26 f.,
 443 f.; Abb. 12, 14, 251
 Mons-en-Pévèle 180
 Montereau-Fault-Yonne, ehem. Donjon 278⁶⁶⁸
 Montlhéry, Burg 196, 224, 274, 276 f., 399 f.,
 Abb. 134, 135, 216
 Mont-Saint-Michel, Abteikirche 32, Abb. 23
- Nantes, Musée des Beaux-Arts → Delaroche,
L'Art gothique
 Narbonne, Kathedrale Saint-Just u. Saint-
 Pasteur, ehem. Eingeweidegrabmal
 Philipps III. 361, 364, 397; Abb. 171, 187
 Neuilly-sur-Seine, Fonds Viollet-le-Duc
 → Viollet-le-Duc, *Le Mont-Saint-Michel*
 Nîmes 282
 Dianatempel 288 f., Abb. 142
 Maison Carrée 406, 417, Abb. 222
 Saint-Saveur de la Fontaine, ehem. Abtei
 288
 Nürnberg 483 f.
- Orléans 68
 Kathedrale Sainte-Croix 30, 273 f., 410,
 Abb. 22
- Oxford
 Ashmolean Museum → Rubens, *Gemma
 Tiberiana* (1625/1626)
 Bodleian Library, MS. Gough Drawings
 Gaignières 2 306–308, 343, 345, 349,
 388, 390, 397; Abb. 154, 175
- Paray-le-Monial, ehem. Prioratskirche
 Notre-Dame 23, Abb. 6, 7
 Paris 199⁵⁰⁰, 200 f., 233, 238, 243, 304, 349,
 351, 353, 371, 403, 466, 469, 477, 479,
 481, 482, 484; Abb. 64–66, 89–92
 Bastille, ehem. 196, 479 f., 481, Abb. 275

REGISTER

- Bibliothèque nationale de France
 Département des Estampes et de la
 photographie, EST VA-86 (1)
 → Boudan, *Veüe du Chasteau
 de Dissay*
- Département des Estampes et de la
 photographie, EST VA-86 (4)
 → Boudan, *Gewändefigur*
- Département des Monnaies, médailles
 et antiques, Camée.264 (*Grand
 Camée de France*) 334, 353;
 Abb. 164, 165
- Est. Rés. Oa 9–14 (Sammlung
 Gaignières) 166, 180⁴⁵⁷, 196⁴⁹⁶,
 196⁴⁹⁸, 199⁵⁰⁰, 201, 212⁵³¹, 336 f.,
 343, 345, 349, 397; Abb. 65, 91,
 167, 172–174
- Est. Rés. Pe 11 c (Sammlung Gaignières)
 214
- ms. fr. 616 (Fébus, *Livre de chasse*) 243⁶⁰⁰
- ms. fr. 2090–2092 (*Vie de saint
 Denis*) 243 f., Abb. 116
- ms. fr. 2643–2646 (Froissart,
Chroniques) 139, 164–167, 200,
 206⁵¹⁶, 228, 242, 253, 256 f., 351;
 Abb. 54, 62–66, 121
- ms. fr. 2648 (Froissart, *Chroniques*)
 200⁵⁰², 200 f.; Abb. 92, 93
- ms. fr. 2678–2679 (Monstrelet,
Chroniques) 199⁵⁰⁰
- ms. fr. 2848 → Tillet, *Recueil* (1566)
- ms. fr. 6465 (Fouquet, *Grandes
 Chroniques de France*) 206⁵¹⁶
- ms. fr. 9530 (Fabri de Peiresc, *Papiers
 et correspondance*) 300 f., Abb. 150
- ms. fr. 15634 (Materialien
 Montfaucons zu den
Monumens) 332, 339⁸²⁵, 341, 351,
 353, 356 f., 382, 398; Abb. 162,
 169, 180, 182
- ms. fr. 20082 (*Hommages du comté
 de Clermont-en-Beauvaisis*) 196⁴⁹⁶
- ms. lat. 1 (Vivian-Bibel) 333
- ms. lat. 266 (Lothar-Evangeliar) 333
- ms. lat. 1152 (Psalter Karls des Kahlen)
 333
- ms. lat. 11818–11821 → Germain,
Monasticon Gallicanum
- ms. lat. 13836 (*Vie de saint Denis*) 243 f.
- Nouv. acq. fr. 13378 (Hugo,
Notre-Dame de Paris) 493
- Champ de Mars 466 f., Abb. 267
- Château du Louvre, ehem. 229–233,
 270 f., 475, 481, 484, 486;
 Abb. 111–114, 131, 277, 278
- Cölestinerkonvent, ehem. 311
- Eingeweidegrabmal der Jeanne
 de Bourbon → Saint-Denis
- Collège des Bernardins, ehem. 492 f.,
 Abb. 282
- Colonne Vendôme 406, 417, Abb. 222
- École des Beaux-Arts 94
- Eiffelturm 469 f.
- Fontaine des Innocents 406, 417,
 Abb. 222
- Grande Arche de la Défense, Cité
 de l'Histoire 494 f., Abb. 283
- Grand Palais 476
- Hôtel d'Alençon, ehem. 233
- Hôtel de Cluny 154 f., 467, 469, Abb. 268
- Hôtel du Petit-Bourbon, ehem. 233
- Kathedrale Notre-Dame 58, 180, 376,
 449–455, 469, 471, 490–497;
 Abb. 192, 253, 270, 281, 282, 284
- Annenportal, Gewändefiguren 338 f.
- Parvis de Notre-Dame 495, 497
- Stryge* 452–454, 494; Abb. 253–255,
 282
- Votivstatue Philipps IV., ehem. 180,
 186; Abb. 78, 80
- Komturei des Templerordens, ehem. 197,
 204–206; Abb. 87, 94
- Musée d'Artillerie, ehem. 139, 245, 247,
 250, 262, 465, Abb. 57
- Musée de Cluny 473, Abb. 271
- Musée de l'Armé → Ingres, *Sa Majesté
 l'Empereur*
- Musée de sculpture comparée, ehem. 84,
 85²¹⁸, 85²²⁰
- Musée des Monumens français, ehem.
 115 f., 154–156, 194 f., 229⁵⁶⁵, 386–392,
 399, 406, 426; Abb. 208, 209
- Musée des Monuments français 21³¹
- Musée du Louvre 80, 154
- Bildnis Johans II. 170 f., 196, Abb. 73
- Fragmente vom Grabmal Philippe-
 Dagoberts aus Royaumont 345,
 349, 397, Abb. 175

- Gewandefigur einer Königin aus Corbeil
106–108, 115 f., 387; Abb. 44, 205
- Gewandefigur eines Königs aus Corbeil
115 f., 387, Abb. 205
- Piètà de Saint-Germain-des-Prés* 229
- Sceptre de Charlemagne* 212 f., 336 f.,
Abb. 166–168
- Brenet, *Honneurs*
- David, *Sabines*
- David, *Sacre*
- Ingres, *Jeanne d'Arc*
- Révoil, *Personnages*
- Vauzelle, *Salle du XIII^e siècle*
- Opéra Garnier 476
- Palais de la Cité, ehem. 196, 475 f.
- Palais du Trocadéro, ehem. 84, 473,
Abb. 272
- Petits-Augustins, ehem. Konvent der
→ Musée des Monumens français
- Pont-Neuf 270
- Pont Notre-Dame, ehem. 243 f., Abb. 116
- Porte de Nesle, ehem. 270 f., Abb. 131
- Porte Sainte-Antoine, ehem. 47
- Porte Saint-Michel, ehem. 475
- Quai de Billy 473 f., 477, 482, Abb. 272
- Sainte-Chapelle 196, 267⁶⁴⁸
- Grand Camée de France* → Paris,
Bibliothèque nationale de France
- Sockelverkleidung der *Grande Châsse*
→ Écouen, Musée national de la
Renaissance
- Sainte-Geneviève, ehem. Abtei 304
- Saint-Germain-des-Prés, ehem. Abtei 208 f.,
228, 304, 308 f., 319, 334, 358
- Westportal 373
- Gewandefiguren 209, 212, 338 f.
- Gisant Chlodwigs → Saint-Denis
- Grabplatte Childeberts I.
→ Saint-Denis
- Grabplatte Fredegunds → Saint-Denis
- Saint-Julien-des-Ménétriers, ehem. Kapelle
404, 475, 486 f.; Abb. 221, 273, 279,
280
- Saint-Martin-des-Champs, ehem. Priorats-
kirche, Sitzmadonna → Saint-Denis
- Saint-Pierre de Montmartre, ehem. Abtei
204, Abb. 94
- Saint-Yves, ehem. Kapelle 401–403,
Abb. 218–220
- Tour Jean sans Peur 160
- Tour Saint-Jacques 452, 453¹⁰⁴⁵, Abb. 254
- Vieux Paris, ehem. 473–489; Abb. 272,
273, 279, 280
- Pavia 181
- Penne, Burg 429 f., Abb. 239
- Pierrefonds, Schloss 476
- Ploërmel 246
- Poissy, ehem. Prioratskirche Saint-Louis,
Statue Philipps (III.) 343, 349, 397;
Abb. 171, 173
- Poitiers 188, 238
- Amphitheater, ehem. 279, Abb. 139
- Notre-Dame-la-Grande, ehem.
Kollegiatkirche 220 f., 396 f., 408 f.;
Abb. 105–107, 213
- Polignac, Burg 438 f., Abb. 245
- Quimper, Musée des Beaux-Arts → Penguilly
L'Haridon, *Le Combat des Trente*
- Reims 15, 36 f., 40, 65¹⁴⁸, 66, 68, 76, 326
- Bibliothèque municipale, Estampes, X II a 5
(Umrissstich der Westfassade von
Notre-Dame) 397⁵
- Kathedrale Notre-Dame 11–88, 118, 126,
269, 360, 372, 376, 410, 419, 435,
459, 490, 497; Abb. 1, 2, 4, 5, 13,
15–21, 24–26, 28, 29, 31–34, 190
- Gewandefiguren der Westportale
73–76, 80 f., 84, 419, Abb. 36–40
- L'Ange au sourire* 72 f., 77, 85;
Abb. 36, 37, 41
- Musée Saint-Remi, Beinpartie der Sitzstatue
Ludwigs IV. aus Saint-Remi 299, 373,
Abb. 148
- Kopf der Sitzstatue Lothars aus
Saint-Remi 299, 348, 373;
Abb. 147, 148
- Palais du Tau 40, 44
- Saint-Nicaise, ehem. Abtei 359–361, 456;
Abb. 183, 185, 257
- Saint-Remi, ehem. Abtei, Sitzstatue Lothars
→ Reims, Musée Saint-Remi
- Sitzstatue Ludwigs IV. → Reims, Musée
Saint-Remi
- Rom 289, 291–293, 323, 326, 371
- Haus des Augustus 291, 404, Abb. 144
- Katakomben 383 f., Abb. 203

REGISTER

- Konstantinsbogen 49, 360, Abb. 27
 San Clemente al Laterano 381, Abb. 199
 San Paolo fuori le Mura,
 Bronzetüren 382 f., Abb. 201
 Tempel des *Sol Invictus* 355 f., 376,
 Abb. 181
- Rouen, Kathedrale Notre-Dame 16
 Rue du Gros-Horloge 221–223, 400 f.,
 420, 425, Abb. 108, 109, 217
 Saint-Ouen, ehem. Abteikirche 50 f., 360,
 372, 376, 409 f., 459; Abb. 184, 190, 224
- Royaumont, ehem. Abteikirche Notre-Dame,
 Grabmal des Louis de France → Saint-Denis
 Grabmal des Philippe-Dagobert → Paris,
 Musée du Louvre; Saint-Denis
- Saint-Aignan, ehem. Kollegiatkirche 25, 444,
 Abb. 11
- Saint-Denis, ehem. Abtei 184, 189, 228, 304,
 309; Abb. 79, 82
 Baldachin vom Grabmal der Marguerite
 de Flandre 391, 406, 426, Abb. 209
 Gewändefiguren der Westportale 338–341,
 351, 353, 365, 373, 382, 398; Abb. 169,
 170
 Gisant Bertrand Du Guesclins → Privé/Loisel
 Gisant Chlodwigs aus Saint-Germain-
 des-Prés 308 f.
 Gisant der Jeanne de Bourbon vom Ein-
 geweidegrab in der Pariser Cölestiner-
 kirche 390 f., 406, 426, Abb. 209
 Gisant des Louis de France aus Royaumont
 115 f., 387 f., 390, Abb. 206
 Gisant des Philippe-Dagobert aus
 Royaumont 115 f., 345, 349, 387 f.,
 390, 396 f.; Abb. 174, 175, 206, 214
 Gisant Karls V. 390, 406, 426, Abb. 209
 Gisant Philipps III. 305–308, 343, 348,
 349, 397; Abb. 152–154, 171, 172
 Grabmal Karls VI. und Isabellas von Bayern
 309–311, 348, Abb. 156
 Grabplatte Childeberts I. aus Saint-Germain-
 des-Prés 308 f.
 Grabplatte Fredegunds aus Saint-Germain-
 des-Prés 208–211, 213, 299–301, 321,
 333, 348, 373; Abb. 95–97, 149, 150
- Kenotaph Dagoberts I. 213 f., Abb. 99–101
Sceptre de Charlemagne → Paris, Musée du
 Louvre
 Sitzfigur Dagoberts I., ehem. 213, 321, 373,
 Abb. 95
 Sitzmadonna aus der Pariser Prioratskirche
 Saint-Martin-des-Champs 115 f., 392,
 398, 426; Abb. 210, 211
- Saint-Gilles, ehem. Abtei 188
 Saint-Léger-Vauban, Abtei Sainte-Marie de la
 Pierre-qui-Vire 19, 20²⁷
- Saint-Malo 274 f.
Tour Solidor 276, Abb. 136
- Saint-Riquier, ehem. Abtei 438 f., 441,
 Abb. 246
- Saint-Seine-l'Abbaye, ehem. Abtei, Grabmal
 Guillaume de Viennes 366, Abb. 189
- Sedan 238
- Soissons 181
 Saint-Médard, ehem. Abtei 228
- Straßburg, Münster Unserer Lieben Frau
 12–14, 15, 30, 31⁵³, 50 f., 119 f., 376, 410,
 454, 459; Abb. 51, 52, 190
- Taillebourg 111, 114
- Tilsit 239
- Tivoli, Tempel der Vesta 378 f.; Abb. 194, 195
- Tonnay-Charente 279, Abb. 140
- Tournai 332
- Tri-Château, Dolmen des Trois Pierres 418,
 Abb. 231
- Turin, Borgo Medievale 477¹⁰⁹⁸
- Valenciennes 235
- Versailles 189
 Musée national des châteaux de Versailles
 et de Trianon → Delacroix, *Bataille*
 → Larivière, *Bataille*
 Schloss, Galeries historiques, ehem.
 250–252, 260
 → Féron, Éloi Firmin
- Vert-le-Grand 278⁶⁶⁸
- Vézelay, ehem. Abteikirche 24, Abb. 9
- Vincennes, Schloss 265–269; Abb. 128, 130
- York, Kathedrale Saint Peter 49

Vom Mittelalter sind nur Überreste geblieben. Sie verkörpern eine Epoche, die in Neuzeit und Moderne vielfältige historische, politische und kulturelle Bedeutungszuweisungen erfahren hat, an denen neben Texten auch Bilder beteiligt waren. Materielle Relikte vom Schwertknauf bis zur Kathedrale stehen uns in visuellen Repräsentationen der Graphik, Photographie oder Buchillustration vor Augen. Durch die Transformationsprozesse gezielter künstlerischer Aneignung und medialer Übertragung nehmen dort nicht nur die Überreste selbst, sondern auch die Sicht- und Verständnisweisen Gestalt an, denen die Vergangenheit unterliegt. Diesem Zusammenhang spürt das Buch am Beispiel Frankreichs von der Druckgraphik des ausgehenden 16. Jahrhunderts bis zur Computersimulation des beginnenden 21. Jahrhunderts nach. Es entwirft eine visuelle Gedächtnisgeschichte des Mittelalters an der Schnittstelle von Kunstgeschichte und Geschichtswissenschaft.



UNIVERSITÄT
HEIDELBERG
ZUKUNFT
SEIT 1386

ISBN 978-3-96822-253-0

