

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

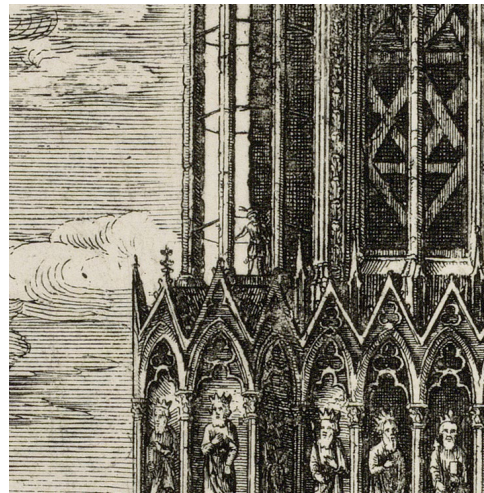


Abb. 2 Ausschnitt aus Abb. 1

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 SOMPTVEVX 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 *Carier^e et rue neufue 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.: *Carier^e et rue neufue de Nancy ou se font les loustes et Tournois, Combats, et au[tr]es ieux 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

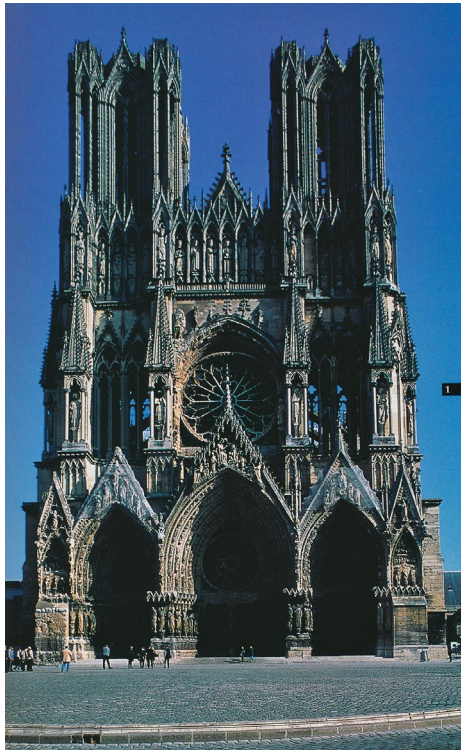
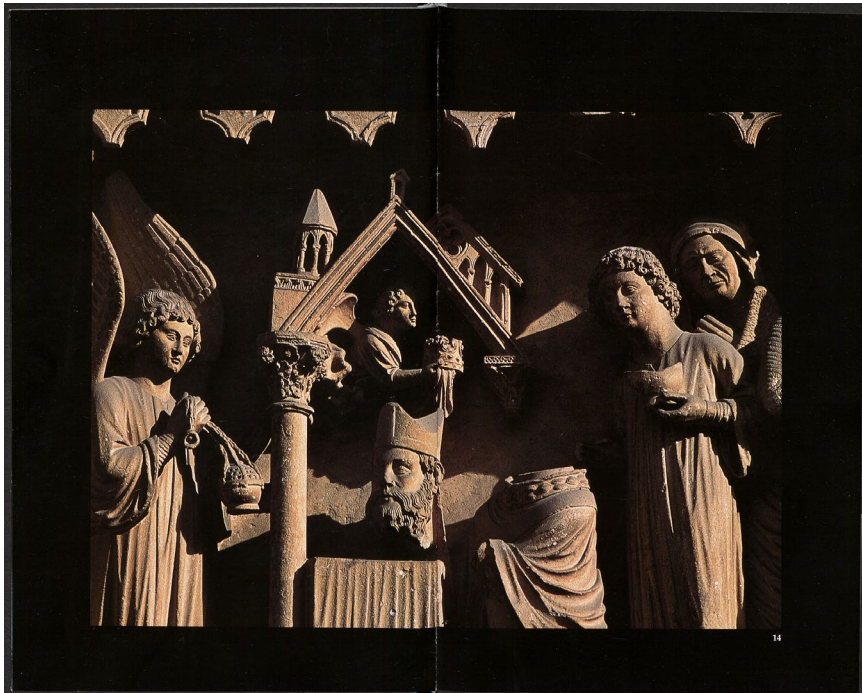


Abb. 5 Claude Sauvageot,
Façade du bras nord du
transept. Portail des saints
rémois: détail du tympan,
in: Patrick Demouy, *Reims*.
La cathédrale, 2000, Abb. 14



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, Gebrauchsweisen 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 Konservatismus 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 anfertigen. 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*

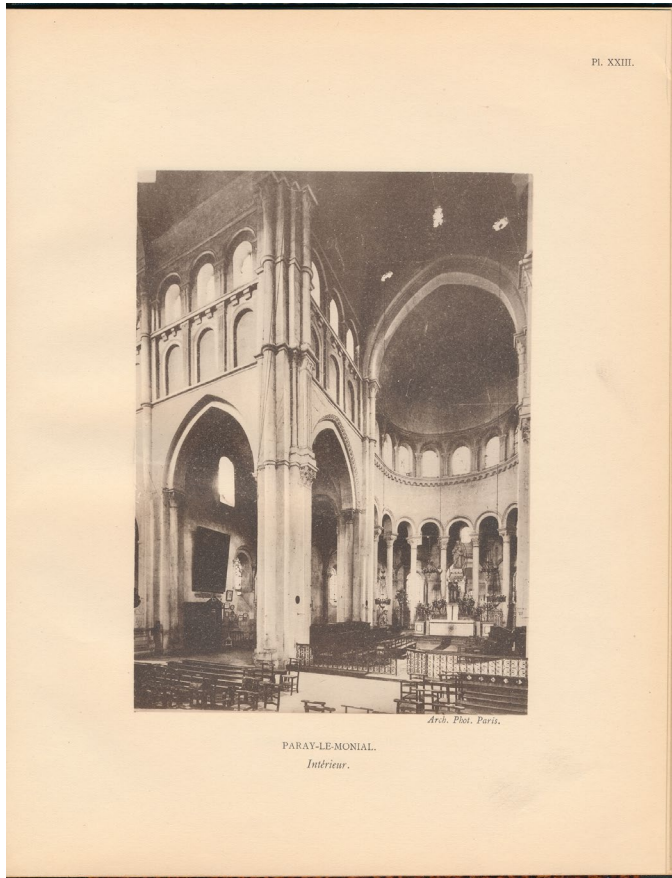


Abb. 6 *PARAY-LE-MONIAL. Intérieur*, in: Charles Oursel, *L'art roman de Bourgogne*, 1928, Taf. XXIII

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.

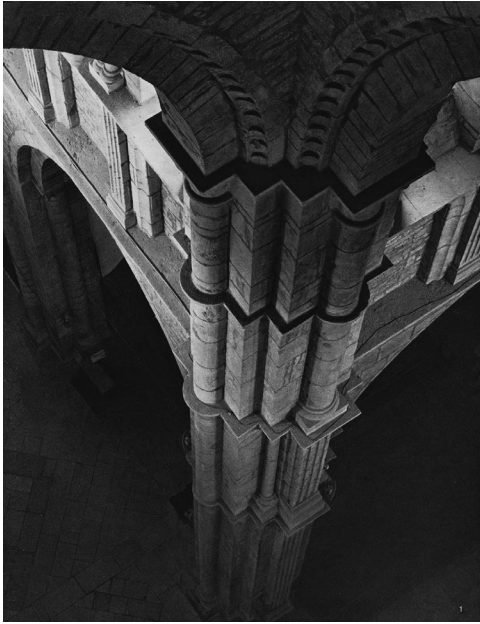


Abb. 7 R.G. Phelipeaux, *Un des piliers de la croisée du transept, vu du sommet de la coupole*, in: Jean Baudry/Georges Barbier u. a., *Bourgogne romane*, 1955, Taf. 1 im Kapitel »Paray-le-Monial«



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.

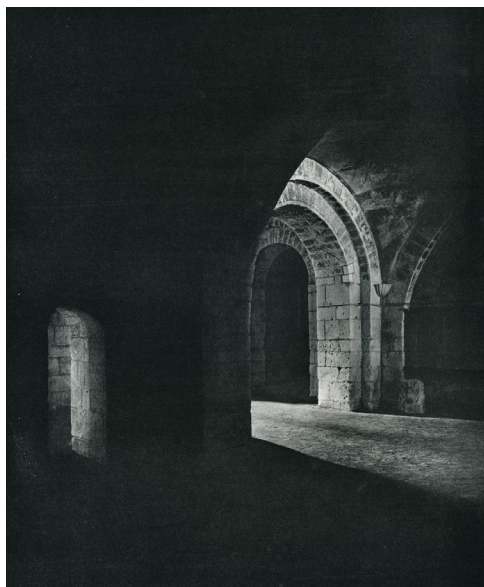


Abb. 11 R. G. Phelipeaux, *Vue prise du fond de la chapelle centrale, vers le sud-ouest*, in: Bénigne Defarges, *Val de Loire roman*, 1956, Taf. 20 im Kapitel »Saint-Aignan-sur-Cher«

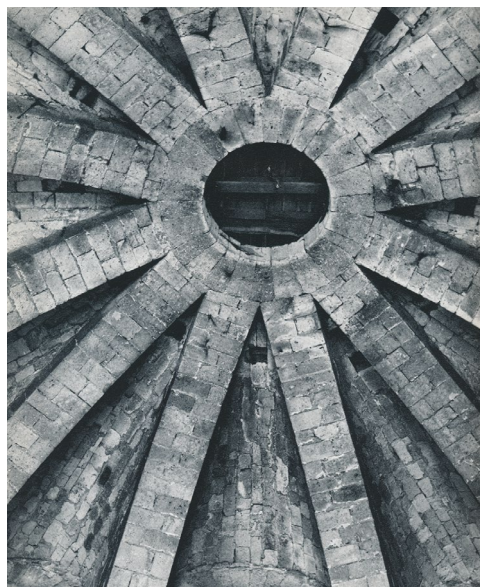


Abb. 12 Jean Dieuzaide, *Vue perspective de la voûte de la salle du premier étage de la tour Ouest*, in: Marguerite Vidal, *Quercy roman*, 1959, Taf. 42 im Kapitel »Moissac«

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 motivzersetzensen 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.

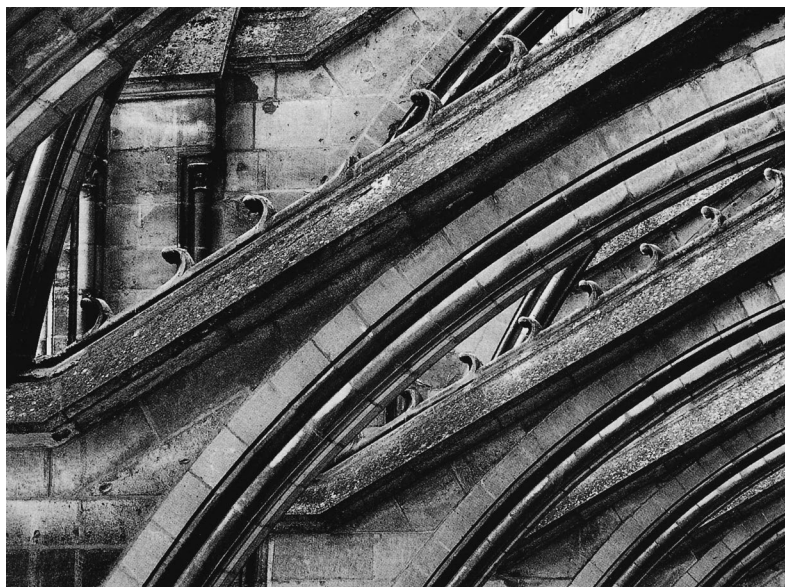


Abb. 13 Claude Sauvageot, *Arcs-boutants de la nef, flanc sud*, in: Patrick Demouy, *Reims. La cathédrale*, 2000, Abb. 45

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 Strebewerke 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«

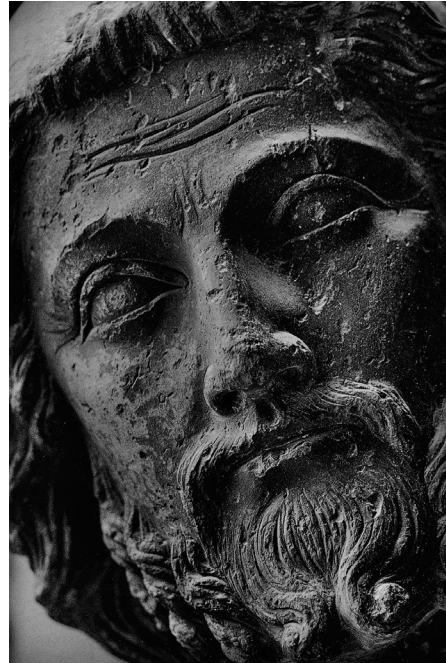


Abb. 15 Claude Sauvageot, *Portail méridional, ébrasement gauche: tête de prophète*, in: Patrick Demouy, *Reims. La cathédrale*, 2000, Abb. 94



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.

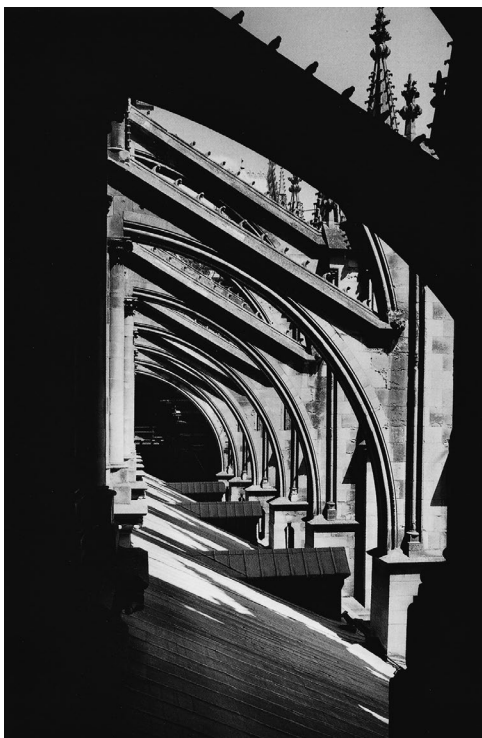


Abb. 17 Claude Sauvageot, *Arcs-boutants de la nef, flanc sud*, in: Patrick Demouy, *Reims. La cathédrale*, 2000, Abb. 42



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.

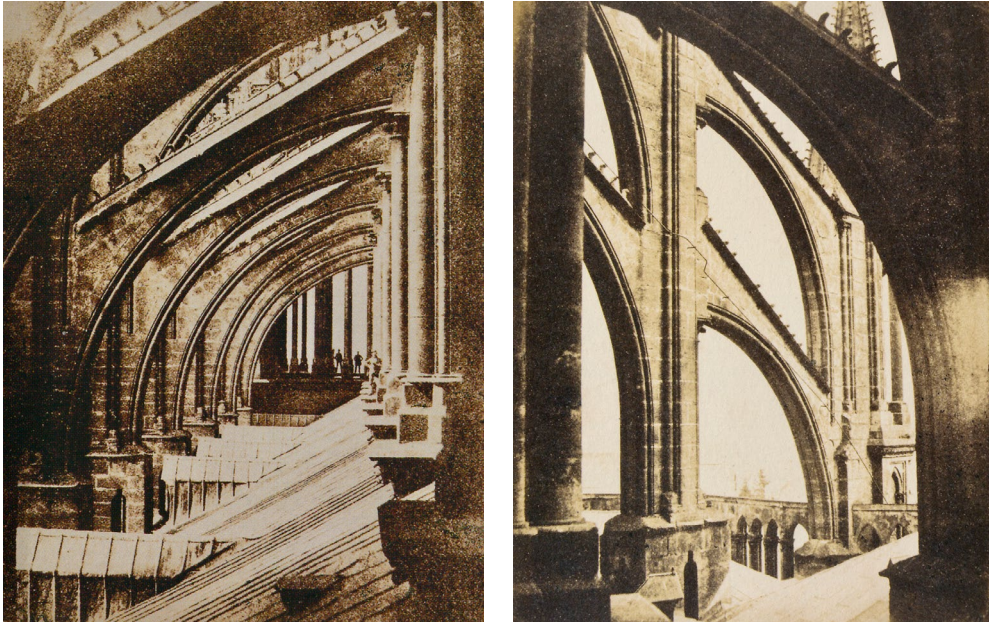


Abb. 19 und 20 Pierre Amédée und Eugène Napoléon Varin, *Reims et ses environs. Arcs-boutants de la nef* bzw. *du chevet de la cathédrale*. Kalotypien, Abzüge auf Salzpapier, um 1854

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 Marksches: *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 verwehrt, 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. Konner: *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 Arnout: »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.

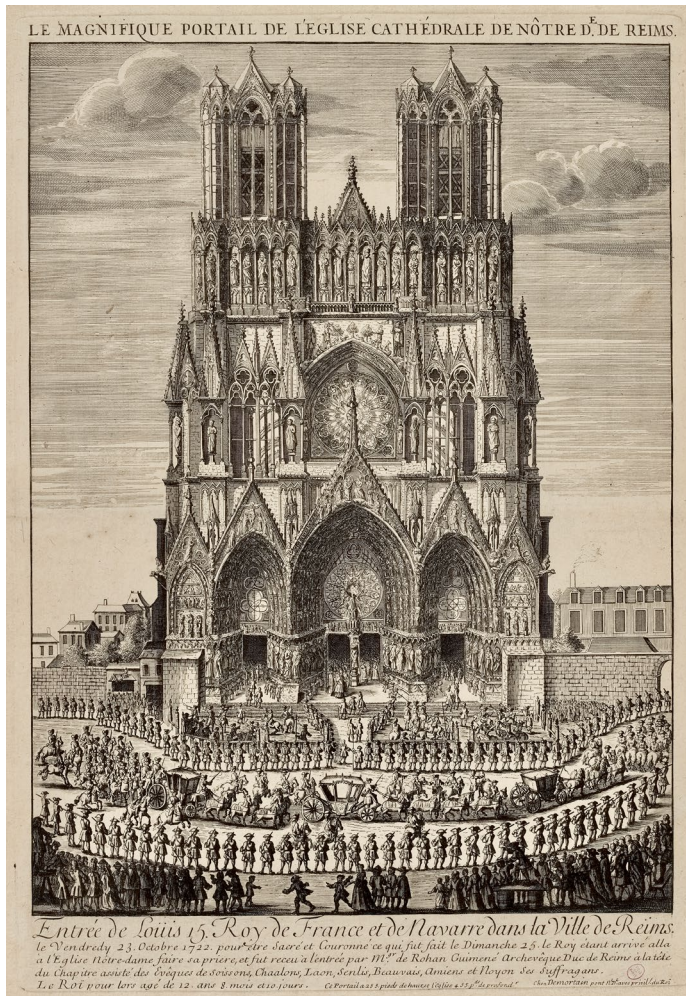


Abb. 24 Louis-Pierre Daudet, *LE MAGNIFIQUE PORTAIL DE L'ÉGLISE CATHÉDRALE DE NÔTRE D[AM]E DE REIMS.* Kupferstich, 1722

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.

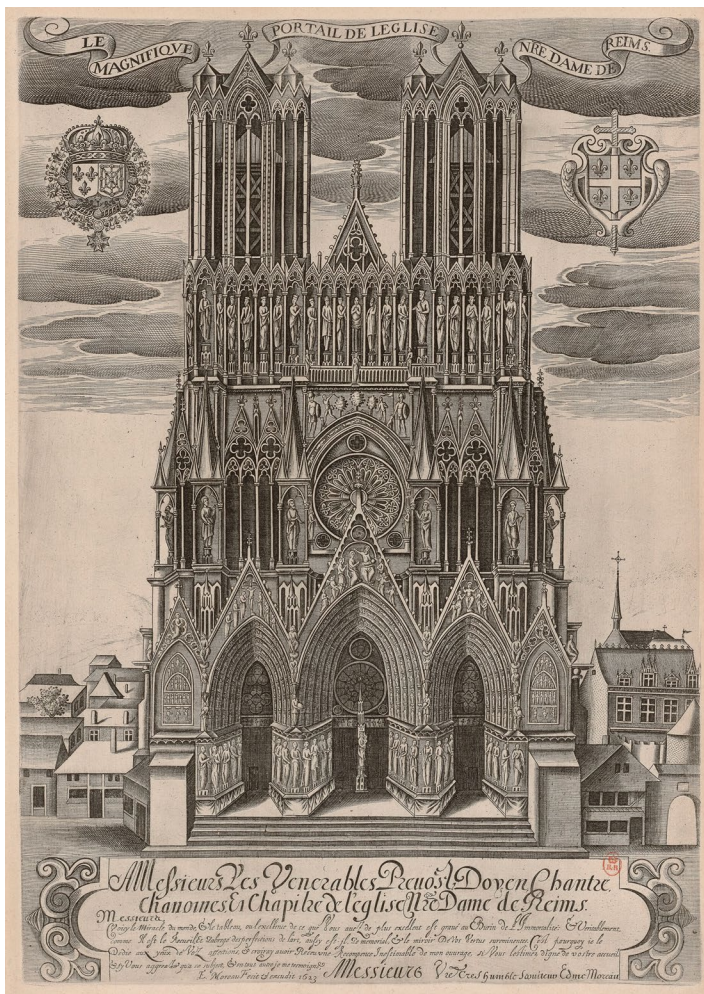


Abb. 25 Edme Moreau, *LE MAGNIFIQUE PORTAIL DE L'EGLISE N[OT]RE DAME DE REIMS.* Kupferstich, 1623

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 auftrug.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. MARIAE 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

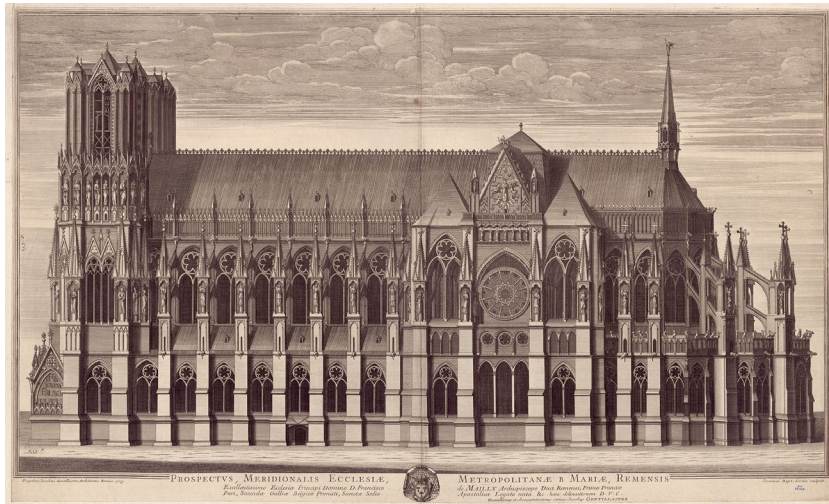


Abb. 26 Jean-Baptiste Scotin nach Jacques Gentillastre, *PROSPECTUS MERIDIONALIS ECCLESIAE METROPOLITANÆ B. MARIE REMENSIS*. Kupferstich, 1718

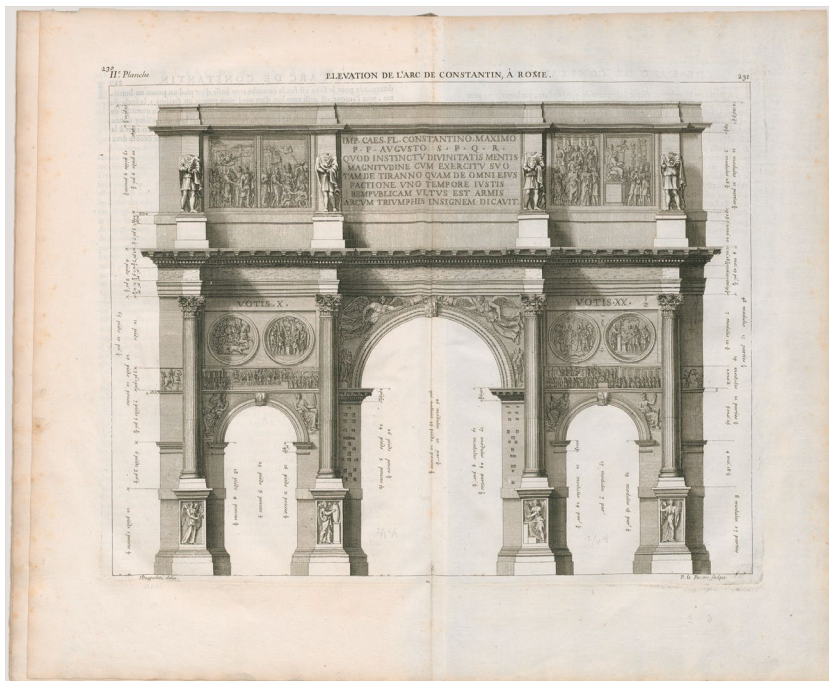


Abb. 27 Pierre Le Pautre nach Antoine Desgodetz, *ELEVATION DE L'ARC DE CONSTANTIN*, in: Antoine Desgodetz, *Les Edifices Antiques de Rome*, 1682, S. 230–231

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« aufgebildet

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

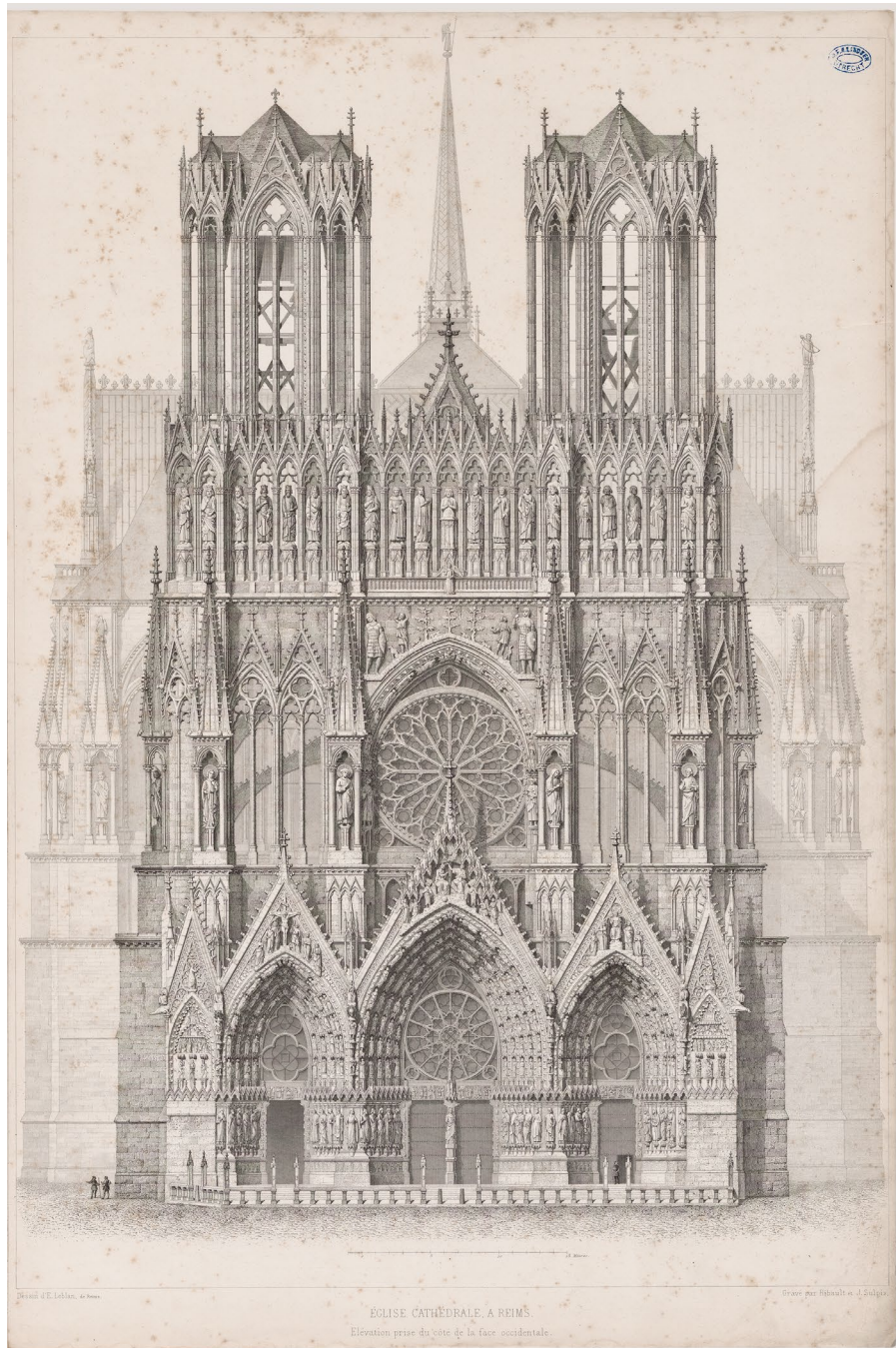


Abb. 28 Ribault und Jean Joseph Sulpis nach Eugène Leblan, *Église cathédrale, à Reims. Elevation prise du côté de la face occidentale*, in: Jules Gailhabaud, *L'Architecture du V^{me} au XVII^{me} siècle*, 1850–1858, Atlas, Taf. 1

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 überdeck 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.

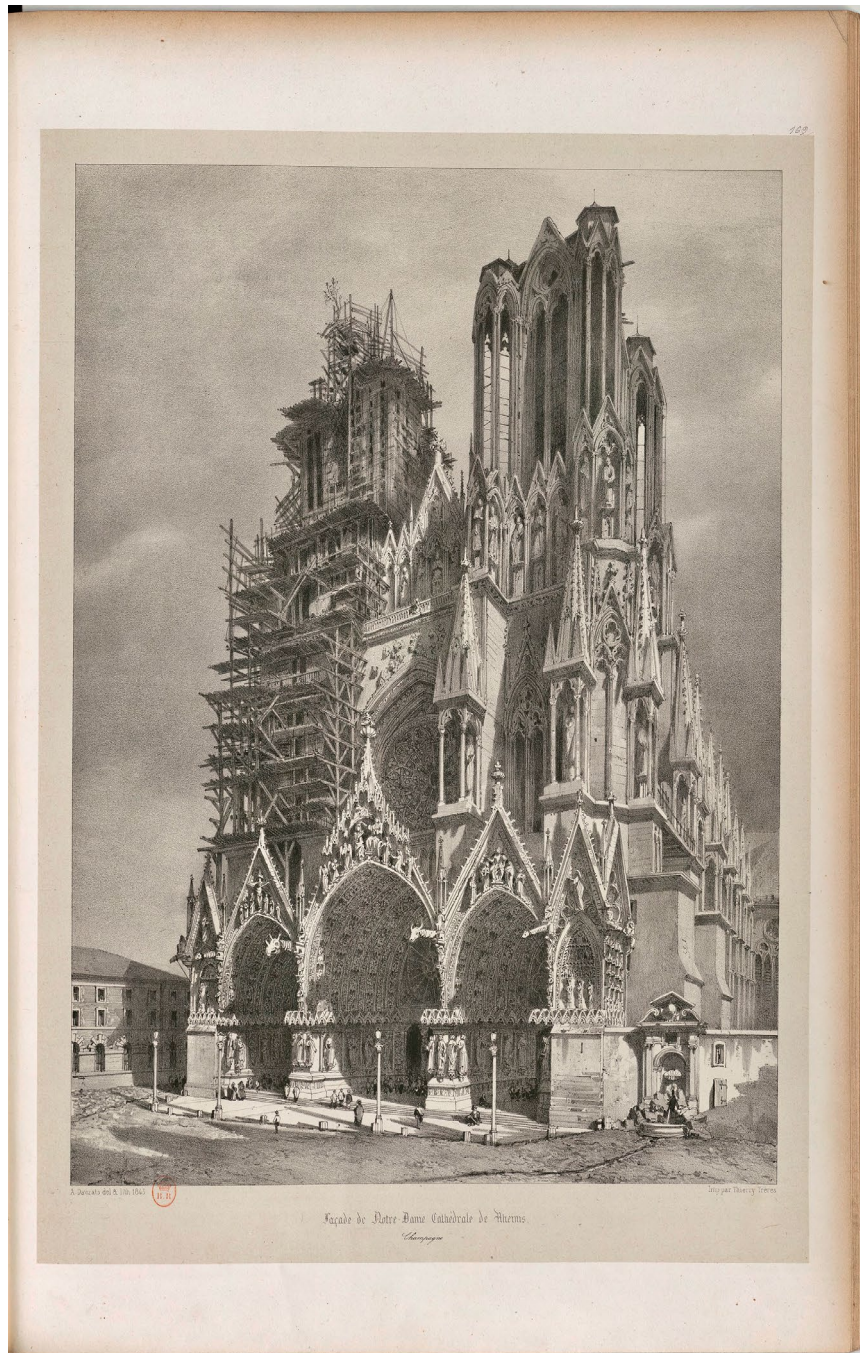


Abb. 29 Adrien Dauzats, *Façade de Notre-Dame Cathédrale de Reims*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Champagne*, 1844–1857

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'enfancement 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 Rois*, 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 Bühnenentwürfen 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 Bühnenentwürfe*, 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 voll 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 Reims. 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 Kriegseignissen 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 Cathédrale de Reims, in: Arsène Alexandre, *Les monuments français détruits par l'Allemagne*, 1918, Taf. 5

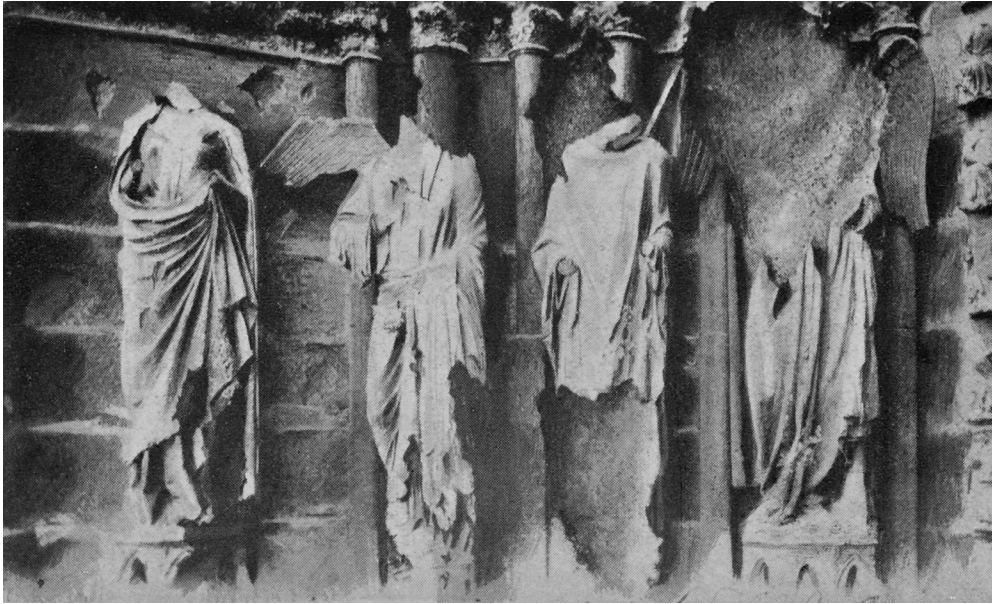


Abb. 37 *Statues du porche de gauche, ravagées par l'incendie, mais d'une tout autre façon,* in: Maurice Landrieux, *La Cathédrale de Reims. Un crime allemand*, 1919, Taf. 95

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 devastée. 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 Befundsicherung 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. 121–212 (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 Rheims, 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).

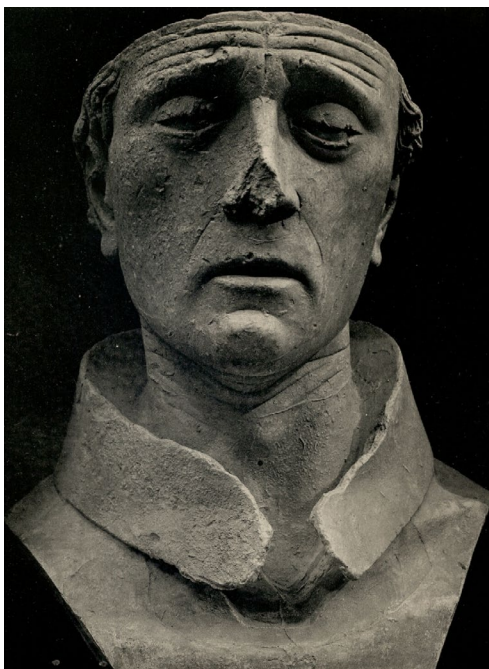


Abb. 40 Michel Berthaud, *Cathédrale de Reims (Marne)*. *Bustes de figures adossées au soubassement de la façade occidentale*, in: Frantz Marcou, *Album du Musée de sculpture comparée*, 1897, 2^{ième} série, Taf. 44

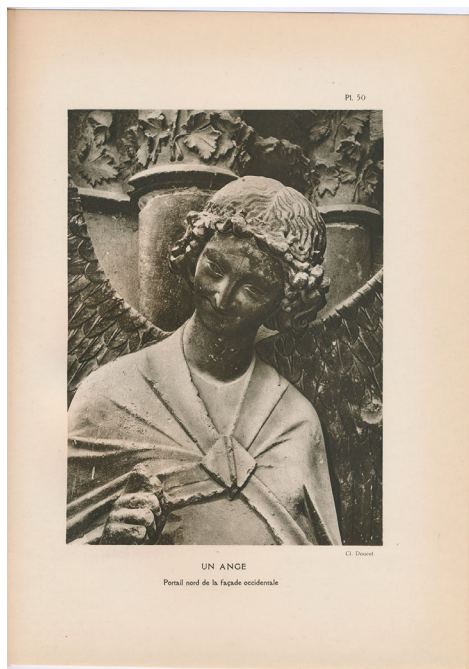


Abb. 41 [Cliché Doucet] *Un ange*. *Portail nord de la façade occidentale*, in: Étienne Moreau-Nélaton, *La Cathédrale de Reims*, 1915, Taf. 50

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.