

5 Chronologie und Ortsbezug. Das Mittelalter im Laboratorium der Schwellenzeit um 1800

Auf der gedächtnisgeschichtlichen Zeitachse der Auseinandersetzung mit den Spuren des Mittelalters markiert die Schwellenzeit um 1800 einen markanten Einschnitt und Wendepunkt.⁸⁷⁸ Nicht nur die Quellenbasis hatte sich nebst den Bedingungen und Möglichkeiten ihrer Erschließung grundstürzend gewandelt, auch der Geltungs-rang des Mittelalters war unter den Vorzeichen genuin nationaler Vergangenheit ein fundamental anderer geworden. Mit der schlagartigen Erweiterung des historiogra-phischen Gesichtsfeldes in materialer wie in konzeptioneller Hinsicht brach sich ein Visualisierungsschub Bahn, der den materiellen Relikten zu nie dagewesener bildli-cher Präsenz in den Druckwerken der Geschichtsforschung verhalf.⁸⁷⁹ Getragen und vorangetrieben vom revolutionären Umbruch und seinen mittel- wie langfristigen Folgen, wurde auch der forschende Umgang speziell mit den Bau- und Bildwerken unter den nationalen Altertümern auf den Prüfstand gehoben, nach Eignung und Ertrag taxiert, in Zuschnitt und Ausrichtung weiterhin für tauglich befunden, ab-geändert oder verworfen.

In diesem Laboratorium der Revision und Neujustierung entfalteten mit Raum und Zeit zwei elementare Gesichtspunkte der Wahrnehmung und Deutung von

878 Siehe dazu oben in Kap. 2 den Abschnitt »Neujustierung der Geschichtsschreibung unter dem Ansturm der ›sources originales‹«, außerdem Roland Recht: »L'invention« du Moyen Âge et l'idée de nation autour de 1800«, in: ders.: *Revoir le Moyen Âge. La pensée gothique et son héritage*, Paris 2016, S. 295–318. Um begrifflichen Unschärfen zu entgehen, wurde der naheliegende Terminus »Sattelzeit« bewusst vermieden; zu dessen Kritik s. Stefan Jordan: s. v. »Sattelzeit«, in: Friedrich Jaeger (Hg.): *Enzyklopädie der Neuzeit*, Bd. 11, Stuttgart 2010, col. 610–613; Daniel Fulda: »Sattelzeit. Karriere und Problematik eines kulturwissenschaftlichen Zentralbegriffs«, in: Elisabeth Décultot/ders. (Hg.): *Sattelzeit. Historiographiegeschichtliche Revisionen*, Berlin/ Boston 2016, S. 1–16.

879 Siehe in Kap. 2 den Abschnitt »Im ›musée imaginaire‹ des Buches: Die ›école narrative‹ und ihre Bilder«.

Artefakten weitreichende Wirkung als Leitkategorien der Materialordnung.⁸⁸⁰ Um den rasanten Zuwachs an neu vor Augen und ins Bewusstsein getretenen Monumenten zu bewältigen, tendieren Schlüsselwerke der Dezennien um 1800 einerseits zur Chronologie und andererseits zum Ortsbezug, wobei die Verschränkung beider Perspektiven gleichwohl allgegenwärtig ist – etwa im Modell der entwicklungsgeschichtlichen Aufeinanderfolge regionaler beziehungsweise nationaler Schulen.⁸⁸¹

Unter den vorrangig der Dimension der Zeit verpflichteten Arbeiten stehen nach Bedeutung und Wirkung ihres Abbildungsapparates die *Histoire de l'Art par les Monumens* des Jean Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt, die Kataloge Alexandre Lenoirs zum *Musée des Monumens français* und die *Monuments français inédits* von Nicolas-Xavier Willemin hervor. Als primär von der Dimension des Raumes bestimmt erweisen sich hingegen die Repräsentationen in den *Antiquités nationales* von Aubin-Louis Millin de Grandmaison, in Alexandre-Louis-Joseph de Labordes *Monumens de la France* und in den *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* von Isidore Justin Séverin Taylor, Jean-Charles-Emmanuel Nodier und Achille Alexandre Alphonse de Cailleux. Ihre Epochenimaginationen entfalten diese Werke vor dem Hintergrund jener bis ins 16. Jahrhundert zurückreichenden Tendenzen der Aneignung, die sich bei Jean du Tillet, Nicolas Bonfons und Bernard de Montfaucon am Folgeverhältnis der Herrschergeschlechter und ihrer königlichen Protagonisten ausgerichtet haben, während sie bei Claude Chastillon, Michel Germain und Vertretern der maurinischen Provinzgeschichtsschreibung zu den Monumenten *in situ* vorgedrungen sind. Da Chronologie und Ortsbezug in derart ausgreifenden bildgeschichtlichen Zusammenhängen stehen, wird vor allem danach zu fragen sein, wie sich in je spezifischer Gemengelage Merkmale der Beharrung, des Wandels und der Neuerung zueinander verhalten.

880 Zur Bedeutung dieser Kategorien im Zusammenhang einer beschleunigten Verzeitlichung des Wissens und der Wissenschaften um 1800 sowie der radikalen politisch-administrativen Neuordnung des Raumes durch die Revolution s. Carqué 2007, S. 235–240.

881 Zu den konkurrierenden musealen Ordnungsprinzipien der Chronologie, des Schulzusammenhangs und der Gattungszugehörigkeit in den Dezennien um 1800 s. Harten 1989; MacClellan 1994; Debora J. Meijers: *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780* [zuerst niederl. 1991], Wien 1995; Trautwein 1997, S. 183–240; Thomas W. Gaetgens: »Le musée Napoléon et son influence sur l'histoire de l'art«, in: Édouard Pommier (Hg.): *Histoire de l'histoire de l'art*, Bd. 2: *XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris 1997, S. 89–112; Gudrun Swoboda (Hg.): *Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums*, 2 Bde., Wien 2013, bes. Bd. 2: *Europäische Museumskulturen um 1800*; Nora Fischer: *Zwischen Ästhetik und Geschichte. Theoretische Positionen zur Systematik der kaiserlichen Gemäldesammlung in Wien im 18. und 19. Jahrhundert*, Wien 2013; dies./Anna Mader-Kratky (Hg.): *Schöne Wissenschaften. Sammeln, Ordnen und Präsentieren im josephinischen Wien*, Wien 2021.

Zeit: Séroux d'Agincourt, Lenoir und Willemin

Wiewohl erst in den Jahren 1810–1823 – und ab 1814 obendrein posthum – erschienen, bildet die *Histoire de l'Art par les Monumens* des Generalsteuerpächters und Kunstliebhabers Jean Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt⁸⁸² aus gutem Grund den Auftakt zu der hier näher in Augenschein genommenen Zeitspanne, denn knapp 300 ihrer 325 Tafeln waren bereits anno 1786 in Kupfer gestochen und radiert. Von Rom aus, wo Séroux d'Agincourt 1779 mit den Arbeiten zur *Histoire de l'Art* begonnen hatte, wurden die druckfertigen Platten zwar nach Paris gebracht, bei Ausbruch der Revolution aber von umsichtigen Freunden wieder ins sichere römische Exil zurückgesandt. Erst mit dem Beginn des Kaiserreichs gelangten sie 1805 erneut und nun endgültig zur Druckvorbereitung nach Paris. Die seit Juni 1810 erschienenen Tafeln sollten auf dem Fundament des überzeitlichen Vergleichsmaßes klassischer, aus der antiken Kunst hergeleiteter Normen bald mahnen den in der Spätantike einsetzenden Niedergang des Kunstschaffens, bald beispielgebend dessen Wiederaufstieg mit der Renaissance vor Augen führen.

882 Jean Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt: *Histoire de l'Art par les Monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, 3 Text- und 3 Tafelbde., Paris: Treuttel et Würtz, 1823 [in Lfgn. 1810–1823], URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.2103>. – Eingehend erforscht wurde die *Histoire de l'Art* in den letzten zwei Dekaden namentlich von Daniela Mondini und Ilaria Miarelli Mariani; siehe u. a. Mondini 2005; dies.: »Die Dekadenz der Kunst. Séroux d'Agincourt und ein neues Forschungsfeld des 18. Jahrhunderts«, in: Pascal Griener/Kornelia Imesch (Hg.): *Klassizismen und Kosmopolitismus – Programm oder Problem?*, Zürich 2004, S. 89–104; dies.: »Initialwerk oder Auslaufmodell? Séroux d'Agincourts *Histoire de l'Art* und der kunsthistorische Kanon«, in: Ekaterini Kepetzi/Stefanie Lieb u. a. (Hg.): *Kanonisierung, Regelverstoß und Pluralität in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 2007, S. 18–39; Mondini 2008; dies.: »Séroux d'Agincourt et l'art des premiers chrétiens«, in: Christian Michel/Carl Magnusson (Hg.): *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle: théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris/Rom 2013, S. 549–566; dies.: »Kunstgeschichte in Bildern. Visuelle Didaktik und operative Schautafeln in Séroux d'Agincourts *Histoire de l'Art par les monumens* ([1810–]1823)«, in: Wolfgang Cortjaens/Karsten Heck (Hg.): *Stil-Linien diagrammatischer Kunstgeschichte*, Berlin/München 2014, S. 80–95; dies. (Hg.): *Séroux d'Agincourt e la storia dell'arte intorno al 1800*, Rom 2019; Ilaria Miarelli Mariani: *Séroux d'Agincourt e l'histoire de l'Art par les Monumens. Riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Roma 2005; dies.: *Les »Monuments parlants«. Séroux d'Agincourt et la naissance de l'histoire de l'art illustrée*, Torino 2005; dies.: »Séroux d'Agincourt e Cicognara: la storia dell'arte per immagini«, in: Daniela Caracciolo/Massimiliano Rossi (Hg.): *Enciclopedismo e storiografia artistica tra Sette e Ottocento*, Galatina 2008, S. 129–150; dies./Simona Moretti (Hg.): *Séroux d'Agincourt e la documentazione grafica del medioevo*, Città del Vaticano 2017; s. außerdem Henri Loyrette: »Séroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiévale«, in: *Revue de l'Art* 48 (1980), S. 40–56; Griener 1997; Locher 2001, bes. S. 217–234 und 268–271; Krause/Niehr 2005, Kat.-Nr. 4 (Klaus Niehr); Vermeulen 2006, S. 127–199.

Dazu bedurfte es jedoch nicht nur eines zeitlichen Rahmens, wie ihn bahnbrechend schon Bernard de Montfaucon mit den »plus de dix siècles de barbarie« der *Monumens de la Monarchie française* abgesteckt hatte,⁸⁸³ sondern darüber hinaus auch eines weiten inhaltlichen und geographischen Horizonts, der mit Architektur, Skulptur und Malerei die künstlerischen Hauptgattungen in all ihren sozialen und institutionellen Bezügen umschloss und sich von Italien bis zu den transalpinen Schulen erstreckte. In dieser materialen Ausdehnung war das Vorhaben einer Entwicklungsgeschichte der Kunst gänzlich ohne Beispiel und daher neben den bereits bestehenden Ressourcen in besonderem Maße auf die bildliche Ersterfassung der Monumente angewiesen. Ausgeprägter noch als Montfaucons *Monumens* erweist sich die *Histoire de l'Art* des Séroux d'Agincourt mithin als ein Werk des Übergangs, in dem Formen der sekundären Überlieferung und solche der originären Aneignung aufeinandertreffen, in dem sich konventionelle und innovative Darstellungsstile unvermittelt gegenüberstehen.

Ein breites Spektrum an Vorlagen geben insbesondere die kleinteiligen chronologisch-systematischen Tableaus zu erkennen, die in maßstäblicher Angleichung und formaler Vereinfachung oft mehrere Dutzend Belegstücke für bestimmte, teils regional spezifizierte Entwicklungsstadien versammeln. So geht eine Synopse gotischer Architektur (Abb. 190) im Fall der Reimser Kathedrale auf die 1713–1728 nach Zeichnungen der Architekten Jacques und Liénard Gentillastre gestochenen Ansichten zurück (Abb. 26),⁸⁸⁴ wohingegen sie im Fall der Abteikirche Saint-Ouen in Rouen die schon von Michel Germain für das *Monasticon Gallicanum* herangezogenen Tafeln aus der *Histoire de l'Abbaye Royale de S. Ouen de Rouen* des Jean-François Pommeraye von 1662 zur Voraussetzung hat: Eröffnet wird die Tafel links oben unter Nummer sechs von einer simplifizierenden und seitenverkehrenden Kopie nach dem Architekturprospekt der Südflanke (Abb. 184),⁸⁸⁵ auch Schnitte und Risse oder die Ansicht des Lettners entstammen derselben Quelle. Nicht zuletzt aufgrund solcher Kopierbeziehungen wird in Séroux d'Agincourts *Histoire de l'Art* der objektivierende Modus der Traktate und Bauaufnahmen als verbindlicher Standard der Architekturdarstellung perpetuiert.

883 Wie oben Anm. 783.

884 *Principaux monumens de l'architecture dite Gothique, élevés dans les divers contrées de l'Europe, aux XIV.^e et XV.^e siècles, époque le plus brillante de ce Système*, in: Séroux d'Agincourt 1810–1823, Bd. 4, »Architecture«, Taf. XLI, Seitenmaß: 510 × 340 mm. Im untersten Register ganz rechts adaptiert Nummer dreizehn spiegelverkehrt und stark vereinfachend die 1718 von Jean-Baptiste Scotin nach Jacques Gentillastre gestochene Gesamtansicht von Süden, Nummer zwölf in der mittleren Spalte beruht entsprechend auf der Ansicht des Chores von Norden; zu den Vorlagen s. oben Anm. 91, 95 und 104.

885 Wie oben Anm. 868.

Ebenfalls einer durchgreifenden Reduktion unterworfen zeigen sich Objekte der Bildhauerkunst vor allem dort, wo sie dem nivellierenden Verbund einer vielteiligen Komposittafel einverleibt wurden. Die Entwicklung der transalpinen Skulptur von ihren Anfängen bis ins 14. Jahrhundert soll in Gestalt einer hochverdichteten Bildsequenz anschaulich werden (Abb. 191),⁸⁸⁶ deren Vorlagen beinahe ausschließlich in den *Monumens de la Monarchie française* zu finden sind. Daher kehren einige der Gewändestaturen aus Saint-Denis (Abb. 170) ebenso wieder wie Monumente Sigeberts, Chilperichs und Dagoberts (Abb. 95) oder die Sitzfiguren Ludwigs und Lothars (Abb. 148).⁸⁸⁷ Im Übertragungsprozess wurden die Objekte vollends auf die Kontur- und Binnenzeichnung reduziert sowie zuweilen einer fortschreitenden Motivzerlegung unterworfen. Das Westportal von Saint-Germain-des-Prés steht bei Montfaucon, der es stilistisch korrigierend einer von Thierry Ruinart wie von Jean Mabillon abgedruckten Darstellung hatte nachstechen lassen,⁸⁸⁸ als ein zwar dem baulichen Zusammenhang enthobenes, in sich aber geschlossenes Ensemble aus Flügelportal, flankierenden Gewänden und überfangendem Türsturz vor Augen. Die *Histoire de l'Art* zeigt es dagegen unter den Nummern sechs bis elf als eine Folge separat gerahmter Statuen, die von einem geradezu zyklologisch anmutenden Relief des Abendmahls – bei dem es sich *de facto* um den Türsturz handelt – unterbrochen wird, ohne dass ein anderer denn der chronologische, vom Ordnungsprinzip der Tafel hergestellte Konnex zwischen den Objekten deutlich würde.

Als komplementäre Prozesse der Visualisierung haben Zerlegung und Verdichtung zur Folge, dass sich das Augenmerk nicht mehr auf das unverwechselbare Einzelobjekt, sondern auf die von ihm wie freilich auch von vielen anderen gleichrangig vertretene Spezies richtet, mithin das nomothetische gegenüber dem idiographischen Interesse die Oberhand gewinnt. Ob französische Kathedralen, italienische Marmorreliefs oder byzantinische Bilderhandschriften – nur wenige Zentimeter groß, können deren Repräsentationen bestenfalls als Gedächtnisstütze oder Blickfang dienen, denn Stilvergleiche führen sie schon durch den vereinheitlichenden Duktus der Umrissradierung *ad absurdum*, während ikonographische Einsichten durch den Grad der Verkleinerung oft kaum noch möglich sind.

Die den Komposittafeln der *Histoire de l'Art* eigentümliche Präsentationsweise speist sich aus Ordnungsmustern, wie sie sich im 17. und 18. Jahrhundert zum einen für Gemäldegalerien und Graphiksammlungen, zum anderen für naturgeschichtliche

886 *Ouvrages de sculpture exécutés en [recte: hors d'] Italie*, in: Séroux d'Agincourt 1810–1823, Bd. 4, »Sculpture«, Taf. XXIX, Seitenmaß: 510 × 340 mm.

887 Zu den betreffenden Tafeln der *Monumens* s. oben Anm. 828, 519 und 722.

888 Montfaucon 1729–1733, Bd. 1, Taf. VII; Ruinart 1699, doppelseitige Taf. nach col. 324; zweitverwendet wurde die Platte für Mabillon 1703–1713, Bd. 1, doppelseitige Taf. nach S. 170.

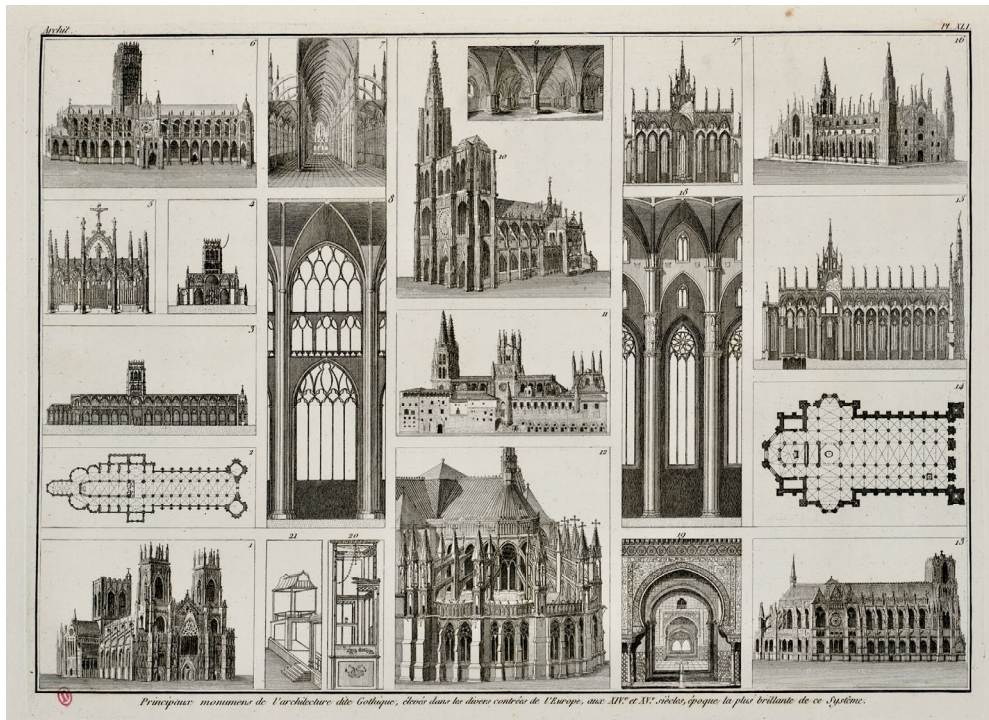


Abb. 190 *Principaux monuments de l'architecture dite Gothique*, in: J. B. L. G. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les Monumens*, 1810–1823, Bd. 4, »Architecture«, Taf. XLI

Taxonomien herausgebildet haben. Bei der Übertragung auf die Buchseite beziehungsweise auf das von Séroux d'Agincourt behandelte Material mussten solche Schemata der Akkumulation von Einzelobjekten rasch an ihre Grenzen stoßen. Was als dichte, wandfüllende Hängung in den Räumen einer Gemäldegalerie oder als Layout von Klebebänden, die Graphik bevorzugt in Form von Bildnissen und Einzelfiguren oder charakteristischen Ausschnitten versammeln, noch von epistemischem Nutzen sein mochte, weil es die vergleichende Zusammenschau der Originale ermöglichte,⁸⁸⁹ war für die *Histoire de l'Art* trotz des

889 Zu diesen unverkennbaren visuellen Referenzen – namentlich auch zu den paradigmatischen Klebebänden des Abbé de Marolles, die Colbert 1667 für die königliche Bibliothek erworben hatte – s. Vermeulen 2006, S. 130–133; allgemein zur formalen Anlage von Graphiksammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts s. die oben in Anm. 795 aufgeführte Literatur; zum strukturell verwandten Kunstkammer- und Galeriebild s. John Anthony Nicholls: *Das Galeriebild im 18. Jahrhundert und Johann Zoffany's »Tribuna«*, Bonn 2006; Bähr 2009; zum Strukturprinzip der Bildmontage s. den Überblick bei Andreas Beyer/Angela Mengoni u. a. (Hg.): *Interpositions. Montage d'images et production de sens*, Paris 2014.

Abb. 191 *Ouvrages de sculpture exécutés en [recte: hors d'] Italie,* in: J. B. L. G. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les Monumens*, 1810–1823, Bd. 4, »Sculpture«, Taf. XXIX



von Séroux d'Agincourt gewählten Großfolio-Formats nur eingeschränkt tauglich.⁸⁹⁰ Die Fülle der aufgetragenen Belegstücke sowie deren mitunter komplexe Werk- und Motivgestalt standen der Betrachtung des Einzelfalls durch den hohen Grad an visueller Komprimierung in einer Weise entgegen, die bei klassifizierenden Tafeln zur Naturgeschichte vermieden wurde. Botanische, paläontologische oder zoologische Publikationen, deren formaler wie methodischer Einfluss auf Séroux d'Agincourt außer Frage steht,⁸⁹¹ zeigen sich in der Regel sorgsam darauf

⁸⁹⁰ Zur Rezeption und zur wiederkehrenden Kritik am Verdichtungsgrad s. Mondini 2005, S. 299–332.

⁸⁹¹ Eingehend dazu Mondini 2005, S. 286–295.

bedacht, die Inaugenseinnahme morphologischer Merkmale oder solcher eines evolutionären Gestaltwandels anhand der beigegebenen Objektrepräsentationen zu gewährleisten.⁸⁹²

Während also die breit angelegten Tableaus der *Histoire de l'Art* beständig Gefahr laufen, ihre erhellende mit einer verdunkelnden Wirkung zu vertauschen, hat sich Séroux d'Agincourt an anderer Stelle den epistemischen Zugewinn von Visualisierungsstrategien produktiv zunutze gemacht. So ist auf manchen Komposittafeln das Rahmensystem nicht – wie im Fall der synoptischen Darstellungen zur Bau- und Bildhauerkunst (Abb. 190 und 191) – als rigide ordnendes Binnenraster aufgefasst, sondern bringt die Medialität von Repräsentationen, den dinglich-instrumentellen Charakter der Bild- und Überlieferungsträger zum Vorschein (Abb. 192).⁸⁹³ Einer baumonographischen Tafel, welche die Pariser Kathedrale im Aufriss von Norden und ihre Bündelpfeiler in verschiedenen Details und Schnitten zeigt, sind drei separat gerahmte Abbildungen kleinen Formats eingestellt, die Notre-Dame außerdem in einer Ansicht von Westen, in einem Schnitt durch Seitenschiff und Strebewerk sowie im Blick durch das Mittelschiff und die Vierung in den Chor vor Augen führen. Diese Darstellungen werden nicht von den sonst vorherrschenden einfachen Linien eingefasst, sondern, wie die Tafel selbst, durch einen schmalen Leistenrahmen, der sie als Bild im Bild kenntlich macht.

In solch reflexiven visuellen Formationen ist noch der ferne Nachhall jener Bilderfindungen zu vernehmen, mit denen Giovanni Battista Piranesi die von den altertumskundlichen Thesauri des Johannes Georgius Graevius und Jacobus Gronovius herrührenden Anregungen (Abb. 181)⁸⁹⁴ aufgegriffen und virtuos entfaltet hat. Tafeln namentlich seiner Abhandlungen zur *Magnificenza ed Architettura de' Romani* (Abb. 193)⁸⁹⁵ und zu den Altertümern am Lago Albano⁸⁹⁶ steigern das Spiel mit Realitätsebenen und medialen Brechungen zu höchstem Raffinement, indem sie bildlich repräsentierte und scheinbar dinglich gegenwärtige Objekte bis

892 Zu den Bildwelten der Naturforschung vgl. die oben in Anm. 320 und 324 genannte Literatur.

893 *Portail, élévation latérale, vue intérieure, et détails de la décoration de Notre-dame de Paris. XII.^e et XIII.^e siècles*, in: Séroux d'Agincourt 1810–1823, Bd. 4, »Architecture«, Taf. XL, Seitenmaß: 510 × 340 mm.

894 Siehe oben Anm. 854.

895 Giovanni Battista Piranesi: *Griechische und römische Architektur im Vergleich*, in: ders.: *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani | De Romanorum magnificentia et architectura*, Roma: Giovanni Battista Piranesi, 1761, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.1662>, Taf. XXXV, Plattenmaß: 410 × 620 mm.

896 Giovanni Battista Piranesi: *Descrizione e Disegno dell'Emisario del Lago Albano*, Roma: Giovanni Battista Piranesi, 1762; ders.: *Antichità d'Albano e di Castel Gandolfo*, Roma: Giovanni Battista Piranesi, 1764.

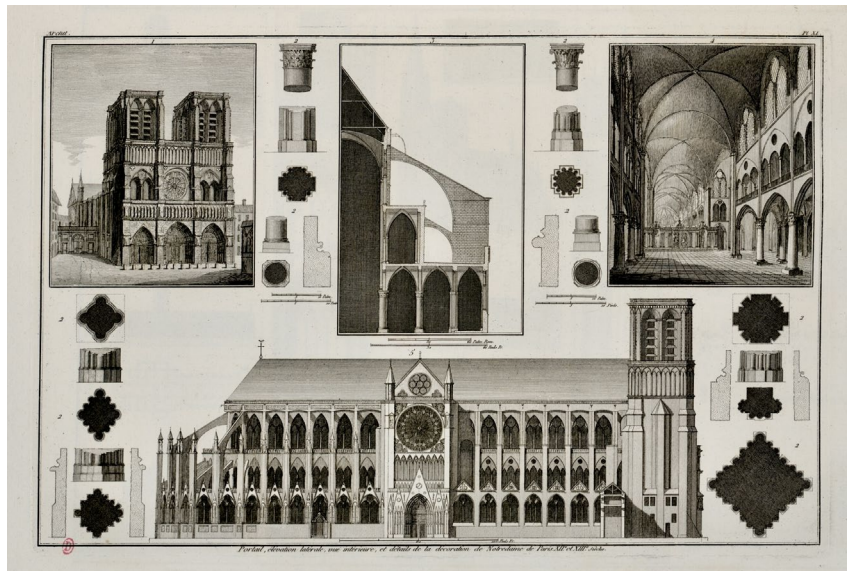


Abb. 192 Portail, élévation latérale, vue intérieure, et détails de la décoration de Notre-dame de Paris, in: J. B. L. G. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les Monumens*, 1810–1823, Bd. 4, »Architecture«, Taf. XL

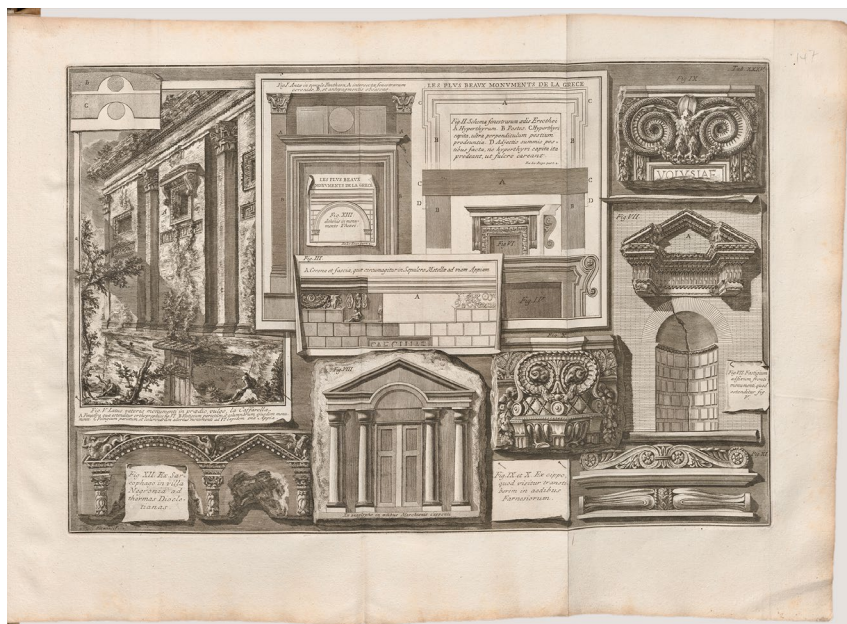


Abb. 193 Giovanni Battista Piranesi, *Griechische und römische Architektur im Vergleich*, in: ders., *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*, 1761, Taf. XXXV

zur Ununterscheidbarkeit einander angleichen und den Betrachter auf diese Weise dazu anhalten, die Bedingungen seiner Wahrnehmung ebenso zu reflektieren wie das Verhältnis von ikonisch vermittelter und durch Autopsie gewonnener Objekterkenntnis.

Eine andere Strategie analytischer Sichtbarmachung hat sich Séroux d'Agincourt in Gestalt jenes Dreischritts zu eigen gemacht, der seinen Gegenstand in der charakteristischen Aufeinanderfolge von orientierendem Überblick, schematischer Darstellung und Detailansicht im Bewegungsablauf des Heranzoomens erschließt. Dieses Verfahren der Aneignung war für altertumskundliche Bauaufnahmen wenigstens seit den *Edifices Antiques de Rome* (1682) des Architekten Antoine Desgodetz gebräuchlich, der darin etwa zum Tempel der Vesta in Tivoli eine Bildsequenz aufgeboden hat, die sich über vier Tafeln von der *Elevation* und dem *Plan*

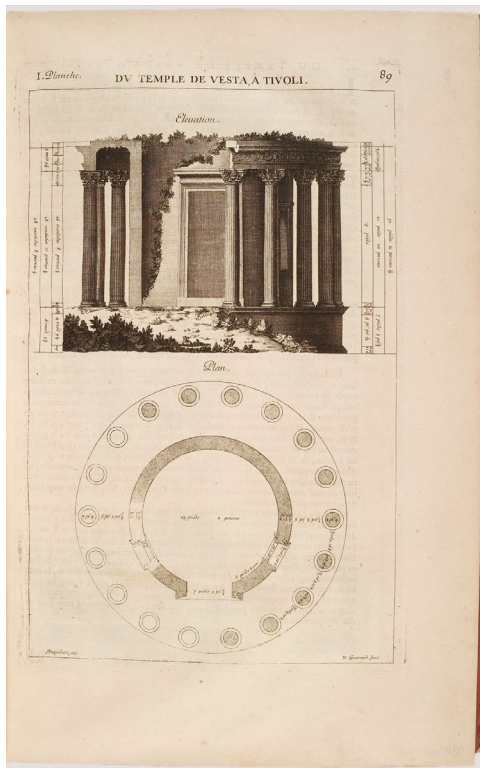


Abb. 194 Nicolas Guérard nach Antoine Desgodetz, *DV TEMPLE DE VESTA, À TIVOLI, I. Planche*, in: Antoine Desgodetz, *Les Edifices Antiques de Rome*, 1682, S. 89

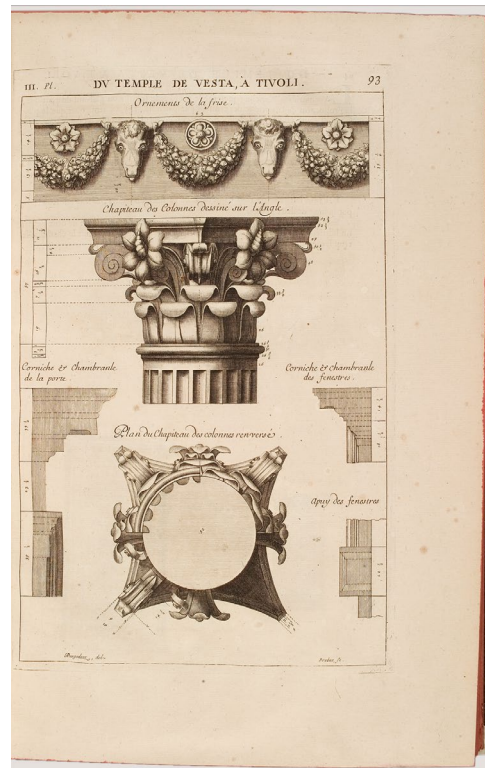


Abb. 195 Jean-Baptiste Brebes nach Antoine Desgodetz, *DV TEMPLE DE VESTA, À TIVOLI, III. Planche*, in: Antoine Desgodetz, *Les Edifices Antiques de Rome*, 1682, S. 93



Abb. 196 Berthaut und Nicolas Charles Varin nach Jean Baptiste Hilair, *Ruines d'un Temple à Euromus*, in: M.-G.-F.-A. de Choiseul-Gouffier, *Voyage pittoresque de la Grèce*, 1782–1822, Bd. I, Taf. 105

(Abb. 194) über die Bestandteile der Säulenordnung bis hin zu Ornamentik und Gesimsprofilen (Abb. 195) erstreckt.⁸⁹⁷ Noch genau hundert Jahre später hat nach ebendiesem Prinzip der Comte de Choiseul-Gouffier im ersten Band seiner *Voyage pittoresque de la Grèce* den Zeus-Tempel von Euromus auf fünf Tafeln zur Darstellung gebracht.⁸⁹⁸ Während die Machart der Schnitte, Risse und Detailansichten

897 Nicolas Guérard nach Antoine Desgodetz: *DV TEMPLE DE VESTA, À TIVOLI, I. Planche*, in: Desgodetz 1682, S. 89; Jean-Baptiste Brebes nach Antoine Desgodetz: *DV TEMPLE DE VESTA, À TIVOLI, III. Planche*, in: ebd., S. 93; Seitenmaß: 411 × 270 mm. – Zu diesem Werk s. oben Anm. 102.

898 Marie-Gabriel-Florent-Auguste de Choiseul-Gouffier: *Voyage pittoresque de la Grèce*, 2 Bde. in 3 Tln., Paris: Tilliard, De Bure [Bd. I (1782) und II (1809)], J.-J. Blaise [Bd. II/2 (1822)] 1782–1822, URL: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/5801>. – Léonce Pingaud: *Choiseul-Gouffier. La France en Orient sous Louis XVI*, Paris 1887; Wiebenson/Baines 1993, Kat.-Nr. 51; Catherine Hofmann: »Le ›Voyage pittoresque de la Grèce‹ du comte de Choiseul-Gouffier (1782–1822)«, in: Dagmar Unverhau (Hg.): *Geschichtsdeutung auf alten Karten*, Wiesbaden 2003, S. 311–330; Odile Cavalier (Hg.): *Le voyage en Grèce du comte de Choiseul-Gouffier*, Le Pontet 2007; Frédéric Barbier: *Le rêve grec de Monsieur de Choiseul. Les voyages d'un Européen des Lumières*, Paris 2010; zum Kontext der Gattung auch Manuel Royo/Martine Denoyelle u. a. (Hg.): *Du voyage savant aux territoires de l'archéologie. Voyageurs, amateurs et savants à l'origine de l'archéologie moderne*, Paris 2011.

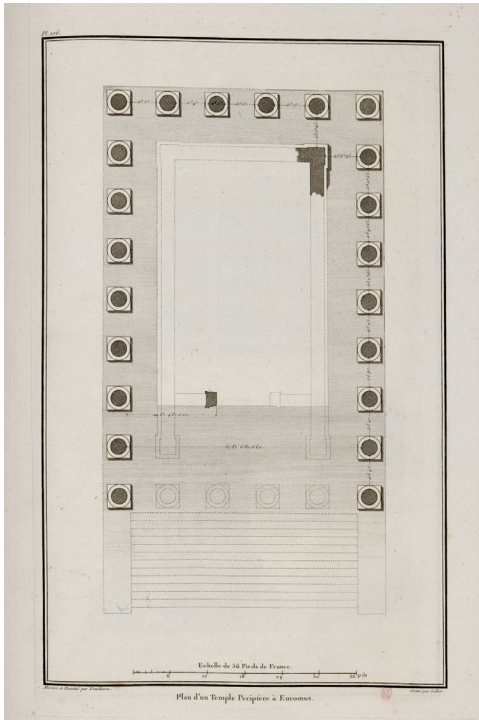


Abb. 197 Sellier nach Foucherot, *Plan d'un Temple Periptère à Euromus*, in: M.-G.-F.-A. de Choiseul-Gouffier, *Voyage pittoresque de la Grèce*, 1782–1822, Bd. I, Taf. 106

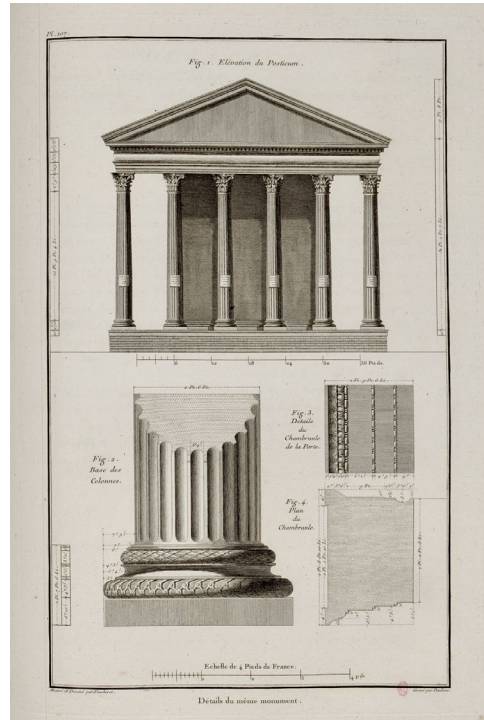


Abb. 198 Poulleau nach Foucherot, *Détails du même monument*, in: M.-G.-F.-A. de Choiseul-Gouffier, *Voyage pittoresque de la Grèce*, 1782–1822, Bd. I, Taf. 107

unverändert geblieben ist (Abb. 197 und 198),⁸⁹⁹ hat der Architekturprospekt, mit dem die Bilderstrecke eröffnet wird, ein grundverschiedenes Gepräge angenommen (Abb. 196).⁹⁰⁰ War er bei Desgodetz noch ein hybrides, gewissermaßen unentschlossenes Gebilde, das Merkmale von Ansicht, Aufriss und Schnitt, von empirisch vermaßter Zustandsschilderung und idealtypischer Rekonstruktion auf sich vereint, so ist er in der mit dem Stichel nachgravierten Radierung der *Voyage* von 1782 dezidiert zum Ruinenbild geworden, das monumentale Überreste in landschaftlicher und lebensweltlicher Einbettung vor Augen führt.

899 Sellier nach Foucherot: *Plan d'un Temple Periptère à Euromus*, in: Choiseul-Gouffier 1782–1822, Bd. I, Taf. 106; Poulleau nach Foucherot: *Détails du même monument*, in: ebd., Taf. 107; Seitenmaß: 540 × 350 mm.

900 Berthaut und Nicolas Charles Varin nach Jean Baptiste Hilaire: *Ruines d'un Temple à Euromus*, in: ebd., Taf. 105.

In der spezifischen Form einer zusammenfassenden Tafel (Abb. 199)⁹⁰¹ hat der analytische Dreischritt bei Séroux d'Agincourt jedoch auch einen Typus des epistemischen Bildes zur Voraussetzung, für den paradigmatisch die knapp 3.000 Tafeln der von Diderot und d'Alembert edierten *Encyclopédie* stehen (Abb. 200).⁹⁰² Wie dort beispielsweise Maschinen zur Garnherstellung erst im konkreten Funktionszusammenhang, dann in Schnitten, Rissen und Detailansichten abgebildet werden, öffnet sich dem Betrachter der *Histoire de l'Art* im oberen Drittel einer monographischen Tafel zur römischen Basilika San Clemente zunächst der perspektivische Blick in den Vorchor und auf die *Schola Cantorum*, deren Beschaffenheit und Lage er sodann in ausgewählten Bestandteilen und dank der Repräsentation des Bauwerks im Längsschnitt und Grundriss näher in Augenschein nehmen kann.

Am eigenständigsten und innovativsten zeigt sich Séroux d'Agincourt freilich dort, wo er aus gleichsam mikroskopischer Nahaussicht Charakteristika der materiellen Beschaffenheit und der künstlerischen Machart in den Blick genommen hat und die am Objekt erhobenen Befunde in die technischen Möglichkeiten der

901 S. Clément à Rome, *Modèle le mieux conservé de la disposition des primitives églises. V.^e siècle*, in: Séroux d'Agincourt 1810–1823, Bd. 4, »Architecture«, Taf. XVI, Seitenmaß: 510 × 340 mm. – Zur Genese dieser Tafel aus den Vorlagen Ciampinis (*Vetera monimenta*, 1690/1699) s. Mondini 2005, S. 281 ff.

902 Louis Jacques Goussier: *Fil et Laine, Planche III: Moulin Rond*, in: Denis Diderot/Jean Le Rond d'Alembert (Hg.): *Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication*, 9 Bde. in 10 Tln., Paris: Briasson, David l'Aîné, Le Breton, Durand, 1762–1772, hier Bd. 3 (1765), ungezählte Taf., Seitenmaß: 450 × 290 mm. – Speziell zu den Illustrationen s. Richard N. Schwab/Walter E. Rex: *Inventory of Diderot's »Encyclopédie«*, Bd. VII: *Inventory of the Plates*, Oxford 1984; Madeleine Pinault: »Diderot et les illustrateurs de l'Encyclopédie«, in: *Revue de l'Art* 66 (1984), S. 17–38; dies.: »Les planches de l'Encyclopédie«, in: Maria Teresa Caracciolo/Ségolène Le Men (Hg.): *L'illustration*, Paris 1999, S. 213–229; Stephen Werner: *Blueprint. A Study of Diderot and the »Encyclopédie« Plates*, Birmingham/Alabama 1993; Barbara Holländer: »Technik und Arbeit in den Tafelbänden der Encyclopédie«, in: Holländer 2000, S. 789–806; Sylviane Albertan-Coppola (Hg.): *La philosophie en images. Le projet des Lumières à travers les planches de l'Encyclopédie*, Valenciennes 2004; Valentin Kockel: »Die antiken Denkmäler und ihre Abbildungen in der Encyclopédie«, in: Theo Stammen/Wolfgang E. J. Weber (Hg.): *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädiem*, Berlin 2004, S. 339–370; Mary Sheriff: »Decorating Knowledge. The Ornamental Book, the Philosophic Image and the Naked Truth«, in: *Art History* 28 (2005), S. 151–173; Daniel Fulda: »Auf einen Blick. Bildliche Ordnungen des Wissens und besonders des Verhältnisses von Glauben und Vernunft«, in: ders. (Hg.): *Aufklärung fürs Auge*, Halle 2020, S. 52–95; vgl. daneben bes. Jacques Proust: *Diderot et l'Encyclopédie*, Paris 1962; Robert Darnton: *The Business of Enlightenment. A Publishing History of the »Encyclopédie« 1775–1800*, Cambridge/Mass. 1979; zu einem noch umfassender, nämlich mit etwa 6.300 Bildtafeln ausgestatteten Nachfolgeunternehmen – der von Charles-Joseph Panckoucke verlegten *Encyclopédie méthodique* – s. Claude Blanchaert/Michel Porret (Hg.): *L'Encyclopédie méthodique (1782–1832). Des Lumières au positivisme*, Genève 2005; Kathleen Hardesty Doig: *From »Encyclopédie« to »Encyclopédie méthodique«. Revision and Expansion*, Oxford 2013.

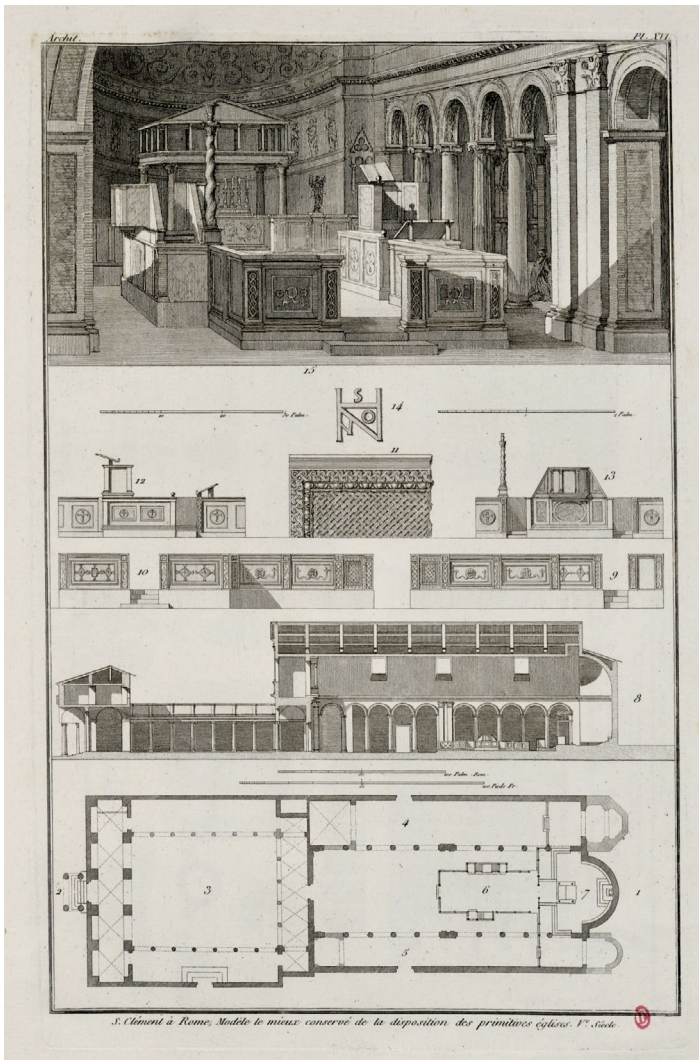
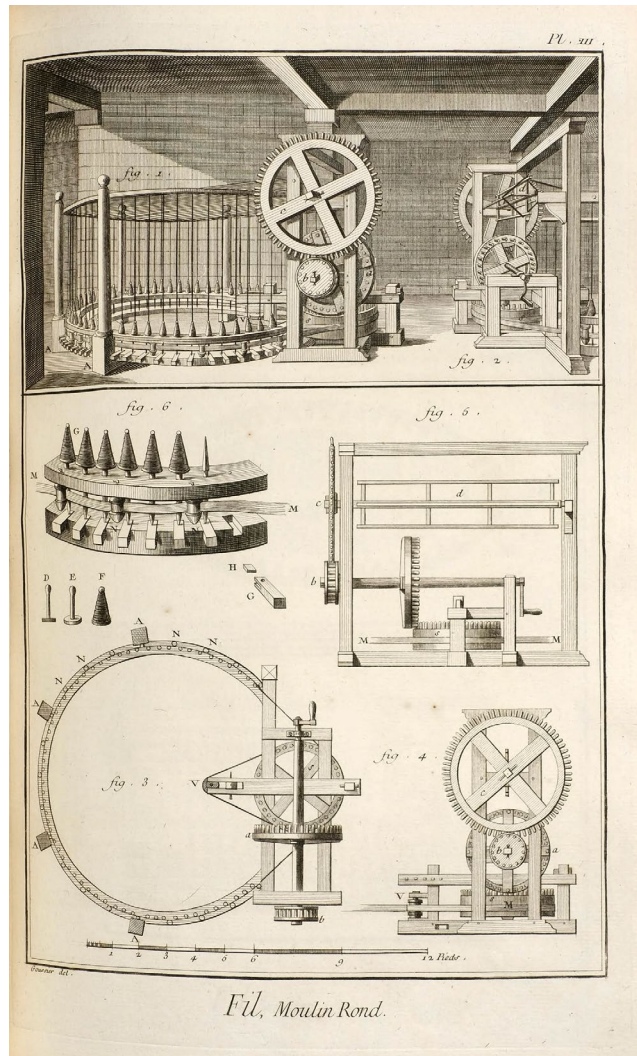


Abb. 199 *S. Clément à Rome, Modèle le mieux conservé de la disposition des primitives églises*, in: J. B. L. G. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les Monuments*, 1810–1823, Bd. 4, »Architecture«, Taf. XVI

Radierung übersetzen ließ. Reicht die *Histoire de l'Art* bei der reduktiven Wiedergabe von Skulpturen im schieren Umriss (Abb. 191) nicht annähernd an ihre Vorlage – die *Monumens de la Monarchie française* – heran, so ist sie im deskriptiven Modus mancher Tafeln weit über entsprechende Ansätze bei Bernard de Montfaucon (Abb. 169 und 170) und in der maurinischen Provinzgeschichtsschreibung (Abb. 186 und 188) hinausgegangen. Mit größter Sorgfalt erfassen Ausschnitte nach den byzantinischen Bronzetüren von San Paolo fuori le Mura (Abb. 201) die Materialität des Originals, indem parallele, eng gesetzte Strichlagen in kaum merklicher Wellenbewegung eine metallisch glatte Oberfläche evozieren, schräg überlagernde

Abb. 200 Louis Jacques Goussier, *Fil, Moulin Rond*, in: Denis Diderot/Jean Le Rond d'Alembert (Hg.), *Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques*, 1762–1772, Bd. 3, »Fil et Laine«, Taf. III



Schraffuren die Eintiefungen von Schrift und Zeichnung wiedergeben und die von der Radierung ausgesparten Partien vermöge des Papiertons letzte Überreste der silbernen Linientauschierung anzeigen.⁹⁰³ Details der Katakombenmalerei (Abb. 203) zielen wiederum mit einer an die Crayonmanier angelehnten Radiertechnik darauf ab, den grobschlächtigen, entwicklungsgeschichtlich regressiven Duktus von

⁹⁰³ *Porte de S^t Paul, dessins en grand de quelques figures; Inscriptions et forme de leurs caractères. XI.^e siècle*, in: Séroux d'Agincourt 1810–1823, Bd. 4, »Sculpture«, Taf. XX, Seitenmaß: 510 × 340 mm.

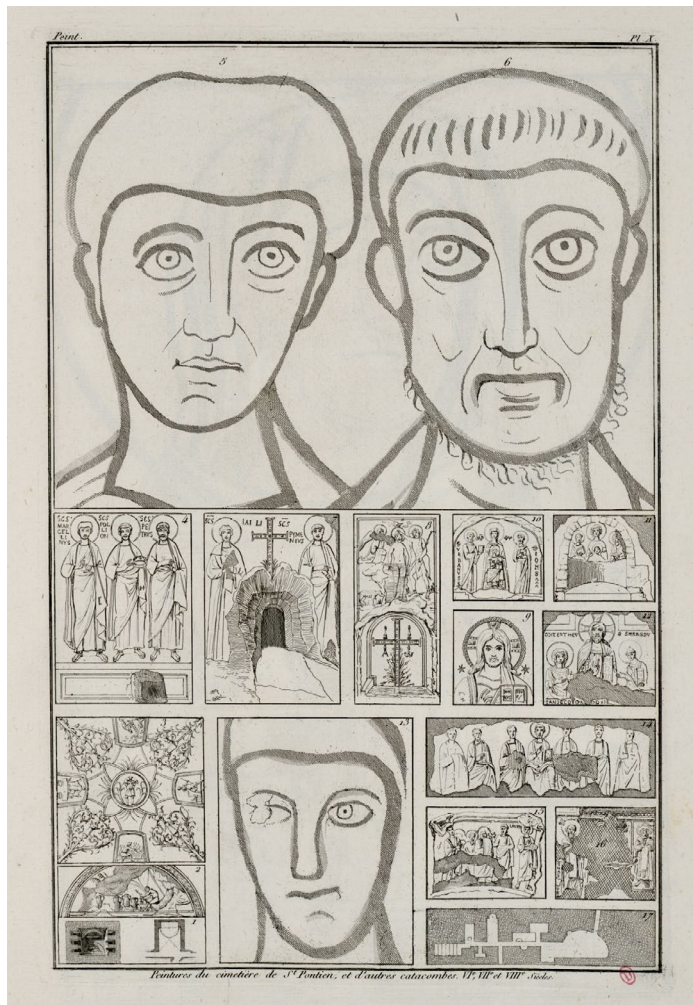


Abb. 201 *Porte de S^t Paul, dessins en grand de quelques figures; Inscriptions et forme de leurs caractères*, in: J. B. L. G. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les Monumens*, 1810–1823, Bd. 4, »Sculpture«, Taf. XX



Abb. 202 *Premières Estampes tirées de la Gravure sur bois et sur cuivre*, in: J. B. L. G. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les Monumens*, 1810–1823, Bd. 6, Taf. CLXIX

Abb. 203 *Peintures du cimetière de S^t Pontien, et d'autres catacombes,*
in: J. B. L. G. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les Monumens,*
1810–1823, Bd. 5, Taf. X



Wandgemälden hervorzukehren, die ungeachtet dessen im minutiös beobachteten Erhaltungszustand dokumentiert werden.⁹⁰⁴ Neben materialen und stilistischen werden schließlich auch technische Eigentümlichkeiten differenziert zur Darstellung gebracht, wenn auf einer Tafel zur Druckgraphik (Abb. 202) durch betont breite, an- und abschwellige Linien einerseits sowie feine Striche und Schraffuren andererseits zwischen Holzschnitt und Kupferstich unterschieden wird.⁹⁰⁵

904 *Peintures du cimetière de S^t Pontien, et d'autres catacombes. VI^e, VII^e et VIII^e siècles,* in: ebd., Bd. 5, Taf. X, Seitenmaß: 510 × 340 mm. – Speziell zu den Repräsentationen der Katakombenmalerei s. Mondini 2005, S. 188–193, und Mondini 2013.

905 *Premières Estampes tirées de la Gravure sur bois et sur cuivre. XV^e siècle,* in: Séroux d'Agincourt 1810–1823, Bd. 6, Taf. CLXIX, Seitenmaß: 510 × 340 mm.

Während Séroux d'Agincourt all diese Möglichkeiten der Visualisierung auf den überwiegend noch am Vorabend des revolutionären Umbruchs fertiggestellten Platten an Werken religiöser wie profaner Kunst, an Aufträgen der Kirche wie des Königtums erproben konnte, ohne andere denn ästhetische Vorbehalte gewärtigen zu müssen, bewegte sich Alexandre Lenoir mit dem 1795 als *Musée des Monumens français* eröffneten Depot im ehemaligen Konvent der Petits-Augustins wie mit den umfassend illustrierten Bestandskatalogen der Jahre 1800–1806 auf vermintem Gelände.⁹⁰⁶ Die ursprünglich zur gewinnbringenden Veräußerung bestimmten Objekte des Depots waren mit der Hypothek befrachtet, die abgeschafften, aufgelösten und enteigneten Institutionen der alten Feudalmächte zu repräsentieren. Um seinem Museumsprojekt die nachgerade konterrevolutionäre Spitze zu nehmen, insistierte Lenoir auf der politisch neutralen und ideologisch unverfänglichen Dimension der Zeit, indem er einer Materialordnung, die sich etwa bei Bernard de Montfaucon noch ganz am genealogischen Folgeverhältnis der Herrschergeschlechter und ihrer königlichen Protagonisten ausgerichtet hatte, das Konzept der Epochensäle entgegensetzte, das dem von Jahrhundert zu Jahrhundert fortschreitenden Entwicklungsgang genuin französischer Kunst und Geschichte sinnlich erfahrbare Gestalt verleihen sollte:

Une masse aussi importante de monumens de tous les siècles me fit naître l'idée d'en former un Musée particulier, historique et chronologique, où l'on retrouvera les âges de la sculpture française dans des salles particulières, en donnant à chacune de ces salles le caractère, la physionomie exacte du siècle qu'elle doit représenter, et de faire refluer dans les autres établissemens et les tableaux et les statues qui n'auraient aucun rapport, soit à l'histoire de France, soit à l'histoire de l'art français.⁹⁰⁷

Nicht nur von Jules Michelet wurden die Epochensäle des 1816 im Zuge der bourbonischen Restauration wieder aufgelösten Museums noch Jahrzehnte später emphatisch als Ort nationaler Selbstwahrnehmung und Selbstvergewisserung, ja als »sanctuaire de l'art national« erinnert und gepriesen.⁹⁰⁸

Auch die Katalogbände, in denen sich Lenoir mit einer veritablen Geschichte der französischen Kunst von ihren indigenen gallisch-keltischen Anfängen bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert an die Öffentlichkeit wandte, mussten entbehrliche Überreste des Ancien Régime in bewahrenswerte Zeugnisse der Nationalgeschichte

906 Siehe die oben in Anm. 286 aufgeführte Literatur.

907 Lenoir 1800–1806, Bd. 1, S. 6f.

908 Wie oben Anm. 400.

verwandeln. Gleichsam beschwichtigend trugen sie daher einen *stilus humilis* zur Schau, den das bescheidene Oktav-Format ebenso zum Ausdruck brachte wie grobes Papier und künstlerisch anspruchslose Illustrationen. Was bei Séroux d'Agincourt noch ein probates Mittel der Arbeitersparnis und Kostensenkung gewesen sein mochte (Abb. 191), hat nun jedoch eine unverkennbar programmatische Stoßrichtung eingeschlagen: Die zur Repräsentation der Monumente gewählte Umrissradierung vermochte – da sie Werken gallo-römischer Zeit (Abb. 204)⁹⁰⁹ und solchen des Mittelalters (Abb. 205)⁹¹⁰ gleichermaßen das von Revolution und Kaiserreich favorisierte antikisierende Gepräge verlieh – die inkriminierten Objekte politisch wie ästhetisch aufzuwerten.⁹¹¹ Während die Gewändestatuen aus Corbeil dem an Werken der Antike geschulten Blick schon durch die Formqualitäten ihrer undulierten Säume und plissierten Stoffe entgegenkamen, mussten Liegefiguren des 13. (Abb. 206)⁹¹² oder des 14. Jahrhunderts (Abb. 207)⁹¹³ einem antikischen Stilideal erst durch radikale graphische Reduktion angenähert werden, denn insbesondere im Fall der Grabmäler des Königshauses galt es, die darin verkörperte Institution und die fortwirkende Memoria ihrer Träger durch die Betonung überzeitlicher ästhetischer Normen zu entschärfen.

Dieser nüchterne, nicht zu sagen: spartanische Habitus blieb indes allein auf die bildliche Vergegenwärtigung der Monumente beschränkt, denn Rezeptionszeugnisse lassen keinen Zweifel an der gesuchten Opulenz ihrer Präsentation vor Ort. Augenzeugen⁹¹⁴ wie Prosper de Barante oder Jules Michelet berichten einhellig vom überwältigenden atmosphärischen Eindruck, den die *mise en scène* der Epochensäule durch die Vielzahl der Objekte und die Vielfalt der Gattungen, außerdem durch eine historisierende, in Form, Farbe und Beleuchtung darauf abgestimmte Innendekoration hervorgerufen hat. Verifizieren lässt sich dies freilich nur mehr anhand der Überlieferungsgeschichte des *Musée des Monuments français* in Bildern⁹¹⁵ – für

909 Laurent Guyot nach Alexandre Lenoir: *Pierres Sépulchrales antiques*, in: Lenoir 1800–1806, Bd. 1, Taf. 14, Seitenmaß: 225 × 135 mm.

910 Charles Percier: *Le Roi Clovis et la Reine Clotilde. Sculpture française du Sixième siècle*, in: ebd., Bd. 5, Taf. 206.

911 Zum politisch-ästhetischen Habitus von Revolution und Kaiserreich s. die oben in Anm. 126 genannte Literatur; zur Programmatik der Umrisslinie s. Anm. 279 und 288.

912 Nach einer Zeichnung Alexandre Lenoirs: *Tombeau des enfans de Louis IX*, in: Lenoir 1800–1806, Bd. 1, Taf. 30.

913 Nach einer Zeichnung Alexandre Lenoirs: *Tombeau de Charles V. et de Jeanne de Bourbon*, in: ebd., Bd. 2, Taf. 70.

914 Zur Rezeption s. oben Anm. 396.

915 Speziell zu dieser s. Jacques Vanuxem: »Aperçus sur quelques tableaux représentant le musée des Monuments français de Lenoir«, in: *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français* 1971, S. 145–151; *Invention du passé* 2014, Bd. 1, Kat.-Nr. I/1–8 (Jean-Marie Bruson, Lætitia Barragué-Zouita).



Abb. 204 Laurent Guyot nach Alexandre Lenoir, *Pierres Sépulchrales antiques*, in: Alexandre Lenoir, *Musée des Monumens français*, 1800–1806, Bd. 1, Taf. 14



Abb. 205 Charles Percier, *Le Roi Clovis et la Reine Clotilde*, in: Alexandre Lenoir, *Musée des Monumens français*, 1800–1806, Bd. 5, Taf. 206

die *Salle du XIII^e siècle* beispielsweise an einer aquarellierten Federzeichnung von Jean-Lubin Vauzelle (Abb. 208),⁹¹⁶ die bei aller gebotenen Vorsicht gegenüber medialen Brechungen und bildlicher Reinszenierung doch zu erkennen gibt, dass originäre Fassungsreste offenbar den Grundakkord der farblichen Raumgestaltung abgaben. Im Zentrum des Saales hatte Lenoir Einzelteile zweier Grabmäler aus Royaumont sinnentstellend zu einem Doppelgrabmal vereint.⁹¹⁷ Deren Kolorit, wie es die Sammlung Gaignières möglicherweise idealtypisch ergänzend für den Prinzen

⁹¹⁶ Jean-Lubin Vauzelle: *Salle du XIII^e siècle*, um 1815, aquarellierte Federzeichnung, in: Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, *Album Lenoir Alexandre 1*, Inv.-Nr. RF 5279-19, fol. 18^r, Blattmaß: 296 × 447 mm. – Bresc-Bautier/Chancel-Bardelot 2016, Kat.-Nr. 25, S. 216 f. und 350.

⁹¹⁷ Zu demjenigen des Philippe-Dagobert s. oben Anm. 833, zu dem des Prinzen Louis de France Sauerländer 1970, S. 272, und Erlande-Brandenburg 1975, Kat.-Nr. 98.

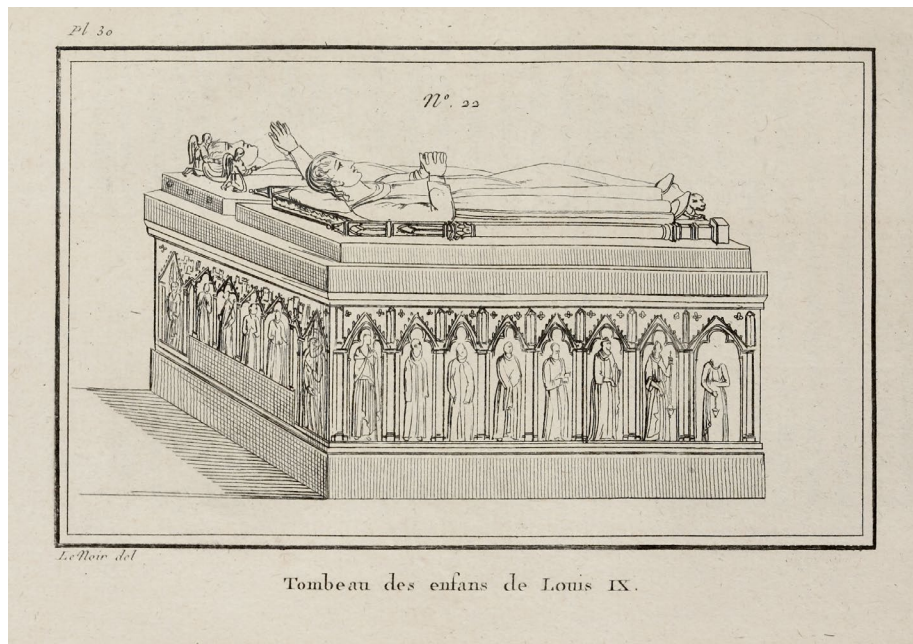


Abb. 206 Nach Alexandre Lenoir, *Tombeau des enfans de Louis IX*, in: ders., *Musée des Monumens français*, 1800–1806, Bd. 1, Taf. 30

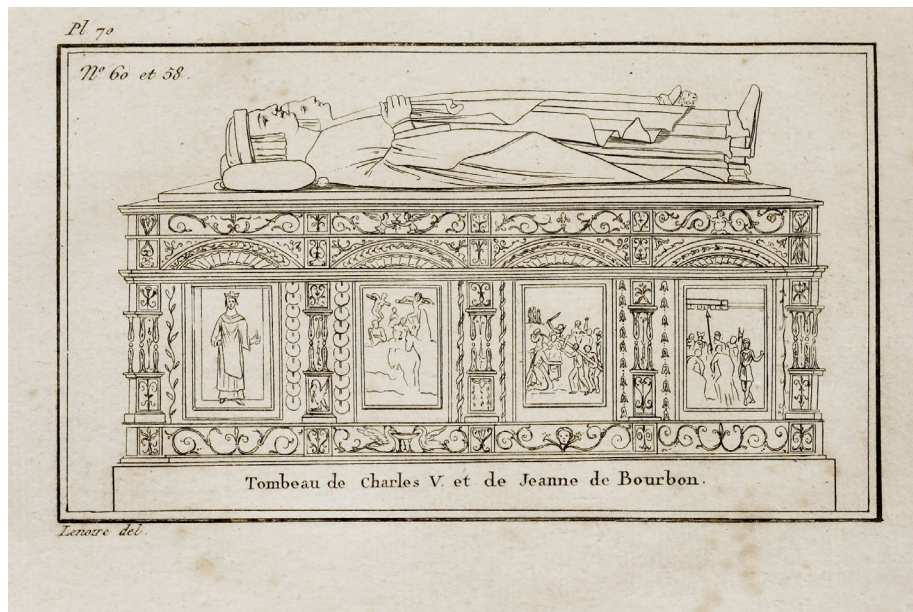


Abb. 207 Nach Alexandre Lenoir, *Tombeau de Charles V. et de Jeanne de Bourbon*, in: ders., *Musée des Monumens français*, 1800–1806, Bd. 2, Taf. 70



Abb. 208 Jean-Lubin Vauzelle, *Salle du XIII^e siècle*, aquarellierte Federzeichnung auf Papier, um 1815. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Album Lenoir Alexandre 1, fol. 18^r

Philippe-Dagobert dokumentiert (Abb. 175),⁹¹⁸ bestimmt auch den Raumeindruck, wodurch ein Zusammenhang der Objekte untereinander und mit ihrer Umgebung hergestellt wurde, den die Repräsentationsweise der Umrissradierungen vermissen lässt (Abb. 206).

Ähnliche Tendenzen der Verdichtung zu einer evokatorischen Totalvision der »physionomie exacte du siècle«⁹¹⁹ sind auch in der *Salle du XIV^e siècle* auszumachen. Als Teil einer multimedialen Inszenierung, die monumentale Fakten und Fiktionen bis zur Ununterscheidbarkeit miteinander verquickt, tritt dort ein Gebilde beherrschend in Erscheinung (Abb. 209),⁹²⁰ das in überbordender Kombinatorik die Liegefigur Karls V. vom Körpergrab in Saint-Denis und diejenige seiner Gemahlin Jeanne

918 Wie oben Anm. 833.

919 Wie oben Anm. 907.

920 Jean-Baptiste Réville und François-Jacques Dequevauviller nach Jean-Lubin Vauzelle: *Salle du quatorzième siècle*, in: Jean-Baptiste Réville/Jacques Lavallée u. a.: *Vues pittoresques et perspectives des salles du Musée des Monuments français, et des principaux ouvrages d'architecture, de sculpture et de peinture sur verre, qu'elles renferment*, Paris: Pierre Didot l'aîné, 1816, Taf. XII, Seitengröße: 680 × 495 mm.

Abb. 209 Jean-Baptiste Réville und François-Jacques Dequevauviller nach Jean-Lubin Vauzelle, *Salle du quatorzième siècle*, in: Jean-Baptiste Réville/Jacques Lavallée u. a., *Vues pittoresques et perspectives des salles du Musée des Monuments français*, 1816, Taf. XII



de Bourbon vom Eingeweidegrab in der Pariser Coelestinerkirche, eine reliefierte Sockelverkleidung des frühen 16. Jahrhunderts aus der Sainte-Chapelle, Säulen aus der Zisterzienserinnenabtei Maubuisson und die Baldachinarchitektur vom Grabmal der Marguerite de Flandre in Saint-Denis zu einer hybriden Epochenimagination zusammenfügt.⁹²¹

⁹²¹ Françoise Baron: »Le tombeau de Charles V au musée des Monuments français«, in: *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France* (1986), S. 253–256; zur einstigen Sockelverkleidung der *Grande Châsse* von 1524 s. *Le trésor de la Sainte-Chapelle*, Paris 2001, Nr. 72 (Pierre Ennès); zu den Liegefiguren vgl. Carqué 2004, passim (s. Register); allgemein zur Vorgehensweise Lenoirs s. Geneviève Bresc-Bautier: »Les ›restaurations‹ d'Alexandre Lenoir au musée des Monuments français«, in: Pierre-Yves Kairis/Béatrice Sarrazin u. a. (Hg.): *La restauration des peintures et des sculptures*, Paris 2012, S. 53–66; zum weiteren Kontext hybrider Epochenäle s. unten Anm. 1089.

Gerade diesen Gesamteindruck historisch wie ästhetisch scheinbar stimmig aufeinander bezogener Einzelobjekte suchte auch die zeitgenössische Geschichtsmalerei im *style troubadour* zu erzeugen.⁹²² Den begehbaren Tableaus des *Musée des Monuments français* standen dort Interieurs gegenüber, die im Bemühen um Authentizität nach dem Beispiel und Vorbild überlieferter Objekte ausgestattet wurden.⁹²³ So hat Fleury Richard eine in der *Histoire de saint Louis* des Jean de Joinville geschilderte Episode aus dem Leben Ludwigs IX. in ein Ambiente eingebettet (Abb. 210),⁹²⁴ das im Fall der von einem Piedestal erhöhten Sitzmadonna unter hochgotischem Baldachin an der rückwärtigen Wand des Raumes dem *Musée Lenoirs* entstammt (Abb. 211).⁹²⁵ Das Stadium der Autopsie, das solchen bildlichen Synthesen vorausgegangen ist, geben beispielsweise partiell aquarellierte Bleistiftzeichnungen des Historienmalers Pierre Révoil nach einer frühneuzeitlichen Tapissérie der vier Jahreszeiten zu erkennen, die allein Gewandung und Gerätschaften auch im Kolorit erfassen.⁹²⁶ Darin bezeugen sie einen realienkundlich fokussierenden Blick, wie er auch den *Monuments français inédits pour servir à l'Histoire des Arts* zugrunde liegt, mit denen der gelernte Zeichner und Stecher Nicolas-Xavier Willemin in den Jahren 1806–1839 auf 300 Tafeln mehr als 2.000 Monumente vom 6. bis zum 17. Jahrhundert akribisch

922 Zu dieser Strong 1978; Chaudonneret 1980; Pupil 1985; *Invention du passé* 2014.

923 Béatrice Chancel-Bardelot: »Le musée des Monuments français, une source d'inspiration pour les artistes »troubadour«, in: *Invention du passé* 2014, Bd. 1, S. 12–19; zum Synkretismus der historischen Referenzen s. Eveline Deneer: »Between Dou and David. The Importance of Seventeenth-Century Dutch Art to Troubadour Painting in France 1790–1830«, in: *Simiolus* 35 (2011), S. 218–236; allgemein zum Kriterium historischer Authentizität in der Geschichtsmalerei um 1800 s. die oben in Anm. 270 aufgeführte Literatur.

924 Fleury François Richard: *La Déférence de Saint Louis pour sa mère*, 1808, Öl auf Leinwand, 1808, 95,5 × 96 cm, Arenenberg, Musée Napoléon Thurgovie. – Chaudonneret 1980, Kat.-Nr. 20; Patrice Béghain/Gérard Bruyère: *Fleury Richard (1777–1852)*, Lyon 2014; Pierre-Yves Le Pogam (Hg.): *Saint Louis*, Paris 2014, Kat.-Nr. 4 (Christine Vivet-Pecllet); *Invention du passé* 2014, Bd. 2, Kat.-Nr. 3.4 (Gérard Bruyère); zu den realienkundlichen Studien Richards s. auch Salima Hellal: »Mettre en scène le Passé: la peinture de Fleury Richard«, in: ebd., S. 58–65.

925 Laurent Guyot nach Alexandre Lenoir: *Monumens du 7.^e Siecle*, in: Lenoir 1800–1806, Bd. 1, Taf. 25, Nr. 8, Seitenmaß: 225 × 135 mm; s. auch ebd., S. 178 f. – Tatsächlich handelt es sich um ein ca. 1130–1135 entstandenes Werk; Philippe Plagnieux: »La Vierge à l'Enfant du prieuré parisien de Saint-Martin-des-Champs: son insertion dans le contexte architectural et liturgique«, in: Marie-Pasquine Subes/Jean-Bernard Mathon (Hg.): *Vierges à l'Enfant médiévales de Catalogne: mises en perspectives*, Perpignan 2013, S. 117–129.

926 Pierre Henri Révoil: *Personnages en costume du XVI^e siècle*, 1809, aquarellierte Bleistiftzeichnung, Blattmaß: 440 × 730 mm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv.-Nr. 32719, recto. – Chaudonneret 1980, Kat.-Nr. 71–72; zu Révoil zuletzt *Invention du passé* 2014, Bd. 2, Kat.-Nr. 2.1–5 (Rébecca Duffeix, Stéphane Paccoud); Philippe Malgouyres: »Pierre Révoil (1776–1842) et la Renaissance des siècles chevaleresques. Un peintre collectionneur à Lyon au début du XIX^e siècle«, in: Philippe Dufieux (Hg.): *La Renaissance réinventée. Historiographie, architecture et arts décoratifs à Lyon aux XIX^e et XX^e siècles*, Rennes 2021, S. 29–39.



Abb. 210 Fleury François Richard, *La Déférence de Saint Louis pour sa mère*, Öl auf Leinwand, 1808. Arenenberg, Musée Napoléon Thurgovie

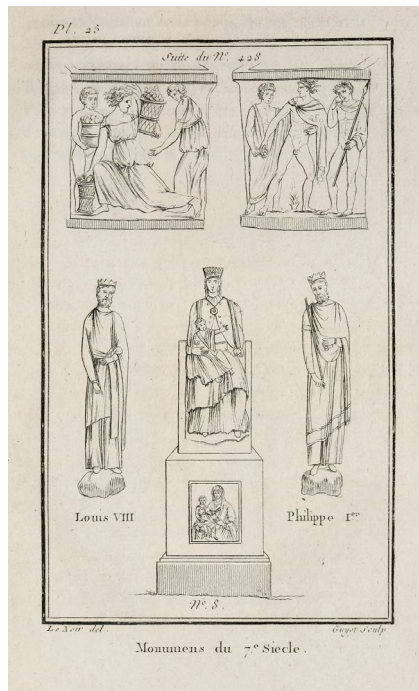


Abb. 211 Laurent Guyot nach Alexandre Lenoir, *Monumens du 7.° Siecle*, in: Alexandre Lenoir, *Musée des Monumens français*, 1800–1806, Bd. 1, Taf. 25



Abb. 212 Nicolas-Xavier Willemin, *Trônes et Lits Grecs*, in: ders., *Monuments français inédits*, 1806–1839, Bd. 1, Taf. 14

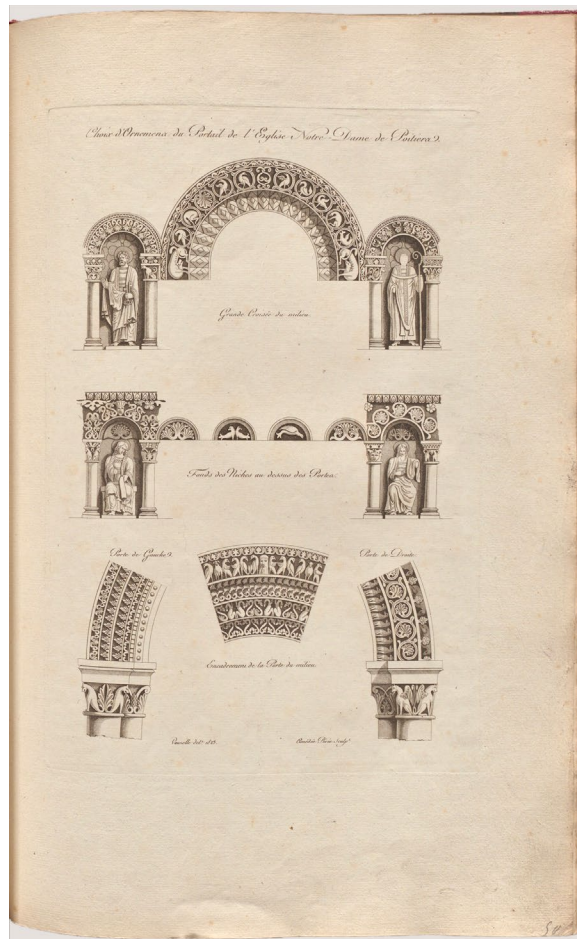
dokumentiert hat: In den handkolorierten Exemplaren dieses Werkes, die zum zweieinhalbfachen Preis erworben werden konnten, sind oft nur die jeweils behandelten Realien farbig hervorgehoben (Abb. 212).⁹²⁷

Anders als bei Séroux d’Agincourt und ausgeprägter noch als bei Alexandre Lenoir, dem der Objektbestand des *Musée* enge thematische Grenzen gesetzt hatte, galt das Augenmerk bei Willemin dem Kulturganzen, denn beabsichtigt war

une suite de types et de modèles exprimant toutes les vicissitudes et les transformations successives de l’architecture civile et religieuse, de la sculpture, de la peinture sur verre et en émail, de la miniature des manuscrits, des armes, des costumes,

⁹²⁷ Nicolas-Xavier Willemin: *Trônes et Lits Grecs, extraits d’un MS. exécuté en 886*, in: Willemin/Pottier 1806–1839, Bd. 1, Taf. 14, Seitenmaß: 430 × 280 mm. – Wie oben Anm. 282.

Abb. 213 Amédée Pérée nach
Jean-Lubin Vauzelle, *Choix
d'Ornements du Portail de
l'Eglise Notre-Dame de Poitiers*,
in: Nicolas-Xavier Willemin,
Monuments français inédits,
1806–1839, Bd. 1, Taf. 50



des meubles, des ustensiles de tout genre, des instruments de musique, des décorations intérieures et extérieures des édifices, en un mot de tout ce qui constitue l'art proprement dit dans toutes les spécialités, de tout ce qui caractérise extérieurement le vie publique et privée, les mœurs et les habitudes de nos pères [...].⁹²⁸

Dieses umfassende zivilisationsgeschichtliche Profil war mit der erklärten Absicht verbunden, zum einen geschmacksbildend auf Künstler wie Kunsthandwerker einzuwirken und zum anderen das Studium jener »antiquités nationales« zu befördern, deren Bestand seit 1789 durch fortschreitende Zerstörung und wachsende Gleichgültigkeit massiv gefährdet war.⁹²⁹

⁹²⁸ Willemin/Pottier 1806–1839, *Prospectus* [1806], S. 2.

⁹²⁹ Ebd., S. 1 f.; ähnlich bereits die Einladung zur Subskription.



Abb. 214 Amédée Pérée nach Étienne Imbard, *Statue de Philippe de France, frere de S. Louis*, in: Nicolas-Xavier Willemin, *Monuments français inédits*, 1806–1839, Bd. 1, Taf. 92

Namentlich die Ausrichtung an den Belangen handwerklich-künstlerischer Aneignung verlangte nach einem mikroskopischen Blick, der Gestalteigenschaften und Stilmerkmale, materielle Beschaffenheit, Oberflächentexturen und Farbgebung detailgenau zur Anschauung brachte, um eine dem Kriterium der Authentizität genügende Umsetzung solcher Vorlagen in Genre- und Historienbilder, Bühnenausstattung oder historisierendes Kunstgewerbe zu ermöglichen. Dies hatte eine Fragmentierung und Spezialisierung der Wahrnehmung zur Folge, die sich der Motivgestalt von Miniaturen (Abb. 212) ebenso bemächtigte wie des struktiven Zusammenhangs der Bauzier (Abb. 213) oder der Formation von Ornamenten (Abb. 214),⁹³⁰ wie sie im Fall der Prinzengrabmäler aus Royaumont im *Musée des Monumens français*

⁹³⁰ Amédée Pérée nach Jean-Lubin Vauzelle: *Choix d'Ornemens du Portail de l'Eglise Notre-Dame de Poitiers*, in: Willemin/Pottier 1806–1839, Bd. 1, Taf. 50, und Amédée Pérée nach Étienne

Abb. 215 Jean Pierre Marie Jazet nach Auguste Garnerey, *Statue de Reine, Conservée au Portail de Notre Dame de Chartres*, in: Nicolas-Xavier Willemin, *Monuments français inédits*, 1806–1839, Bd. 1, Taf. 62



dokumentiert worden waren (Abb. 206). Bei seinen realienkundlich fokussierenden Motivzerlegungen ist Willemin weit über die bloße Freistellung von Einzelfiguren – mit der sich Roger de Gaignières und Bernard de Montfaucon für ihre Kostüm- und Herrscherporträts begnügt hatten (Abb. 171–175) – hinausgegangen und bis zu Details wie der Haartracht oder dem Schuhwerk vorgedrungen. In eigentümlicher Verkehrung der Erhaltungszustände überwiegt im Fall des Bauschmucks die Nabsicht auf vermeintlich makellos überkommene Ornamente und Figuren, deren perfektionierende Darstellung in unzusammenhängenden Ausschnitten den nicht weniger trügerischen Anschein eines nur mehr fragmentarisch erhaltenen, de facto aber weitgehend intakten Bauwerks (Abb. 106 und 107) erweckt.

Imbard: *Statue de Philippe de France, frere de S. Louis (de l'Abbaye de Royaumont)*, in: ebd., Taf. 92, Seitenmaß: 430 × 280 mm.

An die Stelle des gegenständlichen Objektzusammenhangs trat über jede räumliche Distanz hinweg der systematische Sachzusammenhang (Abb. 212) oder der chronologische Zusammenhang stilgeschichtlicher Verwandtschaft (Abb. 215).⁹³¹ Was die Sachzusammenhänge anbelangt, so war es Willemin gelungen, die Überreste materieller Kultur in einer Breite zu entfalten, wie sie Montfaucon zwar für die dritte Abteilung der *Monumens de la Monarchie française* zu den »usages de la vie« vorgesehen hatte, jedoch nur in der *Antiquité expliquée* zu realisieren vermochte.⁹³² Daher sind es die *Monuments français inédits*, in denen erstmals bevorzugt die mittelalterliche Sachkultur vom kirchlichen und weltlichen Mobiliar über Gebrauchsgegenstände und Kleidungsstücke jedweder Art bis hin zu Musikinstrumenten oder Frisuren Gestalt angenommen hat. Untereinander verbunden zeigen sich diese Sachgruppen durch das Ordnungsprinzip der chronologischen Abfolge, das den zivilisationsgeschichtlichen Entwicklungsgang zum Vorschein bringen sollte. Dazu wurde die formale wie materiale Beschaffenheit der Objekte mit größter Sorgfalt in die Möglichkeiten der Radierung übersetzt. Wie bei Séroux d'Agincourt (Abb. 202), so begegnen auch hier Unterscheidungen der Gattungszugehörigkeit (Abb. 215), wobei die Umrissradierung als Repräsentationsmodus von Stilproben der Buchmalerei nicht zuletzt durch das Reproduktionsverfahren des Durchzeichnens begünstigt wurde.⁹³³ Und wie bei Antoine Benoist (Abb. 169) und Louis Boudan (Abb. 178), so manifestiert sich auch hier ein ausgeprägtes künstlerisches Sensorium für Formqualitäten selbst des mittleren 12. Jahrhunderts, die nun hochprofessionell in die feinen tonalen Abstufungen der Crayonmanier übertragen wurden.

Weiterhin anstehende Aufgaben der Repräsentation blieben indes die vollständige Erfassung der Monumente wie deren kontextuelle Einbindung. Von der mittelalterarchäologisch ausgerichteten Geschichtsforschung konzeptionell wie ikonisch unterdrückt und von der zeitgenössischen Geschichtsmalerei eines Pierre Révoil oder Fleury Richard (Abb. 210) allein vermöge der künstlerischen Einbildungskraft wiederhergestellt, machten sich Gesamterscheinung und Einbettung insbesondere dort als unerledigte Probleme bemerkbar und verlangten nach Lösungen, wo Bau- und Bildwerke gleichsam in ihrem angestammten Habitat erschlossen werden sollten. Vereinzlung und Fragmentierung galt es zuvörderst dort zu überwinden, wo der Raum als Bezugsgröße der Aneignung auch bildlich den Ausschlag gab.

931 Jean Pierre Marie Jazet nach Auguste Garnerey: *Statue de Reine, Sculpture du X.^e siècle* [im Text S. 42 korrigiert: *XII^e*], *Conservée au Portail de Notre Dame de Chartres*, in: ebd., Taf. 62.

932 Siehe oben Anm. 771 und Kap. 4, passim.

933 Zu diesem Verfahren im Zusammenhang anderer Praktiken s. Carqué 2010 und 2013, hier zu Willemin S. 773–774.

Raum: Aubin-Louis Millin, Alexandre de Laborde und die Equipe um den Baron Taylor

Versuchte Alexandre Lenoir, längst fragmentierte und translozierte Objekte im *Musée des Monuments français* zu bewahren, indem er sie dem unverfänglichen Folgeverhältnis der Jahrhunderte unterwarf und zum kulturellen Erbe der Nation erklärte, ließ Aubin-Louis Millin Monumente überwiegend noch dort erfassen, wo zuerst und unmittelbar die Gefahr ihres Untergangs bestand – nämlich *in situ*, wo sie dem revolutionären Vandalismus ausgesetzt waren oder durch ihre Enteignung und den sich anschließenden Verkauf die Zerschlagung der Werkzusammenhänge drohte. Naturkundlich wie polyhistorisch bewandert und publizistisch versiert, gelang ihm mit den *Antiquités nationales* (1790–1798)⁹³⁴ die durchaus riskante Gratwanderung zwischen einer übermäßigen Würdigung feudaler Hinterlassenschaften einerseits und einer historisch wie archäologisch unzulänglichen Darstellung des nationalen Kulturerbes andererseits. Das Verfahren der Wahl, das die maßgebliche angelsächsische Literatur zu Millin treffend als »demonumentalization« bezeichnet und beschrieben hat,⁹³⁵ bestand darin, nicht affirmativ die den Monumenten einst zugedachte Memorial- und Repräsentationsfunktion zu aktualisieren, sondern mit der politisch gebotenen Zurückhaltung ihren geschichtlichen Zeugniswert hervorzuheben.

Für die Erscheinung der Monumente im Bild hatte diese Strategie der Vergegenwärtigung Zurichtungen im Sinne eines visuellen Diminutivs zur Folge. So ist die Burg von Montlhéry keine hoch aufragende, die Landschaft weithin sichtbar

934 Aubin-Louis Millin: *Antiquités nationales, ou Recueil de Monuments Pour servir à l'Histoire générale et particulière de l'Empire François, tels que Tombeaux, Inscriptions, Statues, Vitraux, Fresques, etc.; tirés des Abbayes, Monastères, Châteaux et autres lieux devenus Domaines Nationaux*, 5 Bde., Paris: Drouhin, 1790–1798, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb32452490r>. – Über Millin und die *Antiquités nationales* orientiert umfassend Cecilia Hurley: *Monuments for the People: Aubin-Louis Millin's »Antiquités nationales«*, Turnhout 2013; außerdem Hurley 2006 und dies.: »Le non-dit comme principe d'écriture sous la Révolution: les *Antiquités nationales* (1790–1798) d'Aubin-Louis Millin«, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 53 (1996), S. 275–284; s. daneben Geneviève Espagne/Bénédicte Savoy (Hg.): *Aubin-Louis Millin et l'Allemagne*, Hildesheim 2005; Gennaro Toscano: »Le Moyen Âge retrouvé. Millin et Ingres à la découverte de Naples »angevine«, in: Claire Barbillon/Philippe Durey u. a. (Hg.): *Ingres, un homme à part?*, Paris 2009, S. 275–310; Anna Maria D'Achille/Antonio Iacobini u. a. (Hg.): *Viaggi e coscienza patrimoniale. Aubin-Louis Millin (1759–1818) tra Francia e Italia*, Rom 2011; dies.: *Il viaggio disegnato. Aubin-Louis Millin nell'Italia di Napoleone 1811–1813*, Rom 2012; dies. (Hg.): *Medioevo ritrovato. Il patrimonio artistico della Puglia e dell'Italia meridionale prima e dopo Aubin-Louis Millin (1759–1818)* [= *Arte medievale* 8 (2018)]; Corinne Le Bitouzé/Gennaro Toscano (Hg.): *À travers la Calabre napoléonienne. Journal d'Aubin-Louis Millin, dessins de Franz Ludwig Catel*, 2 Bde., Paris 2021; Bernard Degout/Gennaro Toscano (Hg.): *L'archéologue, le peintre et l'écrivain. Millin, Catel et Custine au royaume de Naples en 1812*, Paris 2021.

935 Hurley 2006.



Abb. 216 *PRIEURÉ DE S^t. LAURENT | TOUR DE MONTLHÉRY*, in: Aubin-Louis Millin, *Antiquités nationales*, 1790–1798, Bd. 1, »Article II«, Taf. 1 [2. Zustand]

beherrschende Ruine mehr, die durch Lage und Ausdehnung dem Betrachter den wiederholten Wechsel von Standort und Blickwinkel abverlangt, wie dies Claude Chastillons sequentielle Bilderstrecke als räumliche Bewegung des Umkreisens und der allmählichen Annäherung beschreibt (Abb. 134 und 135).⁹³⁶ Auf der Einzeltafel der *Antiquités nationales* wird sie in Nahsicht und bildlich reduzierten Baubestand nicht nur bequem überschaubar, sondern nachgerade beschaulich vor Augen geführt (Abb. 216).⁹³⁷ Ebenso unspektakulär tritt in Rouen das markante Ensemble aus Uhrturm und Beffroi in Erscheinung (Abb. 217),⁹³⁸ dessen Darstellung keine atmosphärisch dichte Schilderung inmitten einer betriebsamen Lebenswelt bietet, wie sie später Richard Parkes Bonington in den *Voyages pittoresques et romantiques* gegeben hat (Abb. 108), sondern eine inhaltliche und formale Nüchternheit höchsten Grades an den Tag legt, zu der sich selbst der sonst so radikal vereinfachende

936 Wie oben Anm. 663.

937 *PRIEURÉ DE S^t. LAURENT | TOUR DE MONTLHÉRY*, in: Millin 1790–1798, Bd. 1, »Article II: Tour de Montlhéry«, Taf. 1 [2. Zustand], Seitenmaß: 265 × 215 mm.

938 Charles Nicolas Ransonnette nach Jean-François Garnerey: *La Fontaine de la Crosse | La Grosse Horloge de Rouen*, in: Millin 1790–1798, Bd. 3, »Article XXX: La Grosse Horloge de Rouen, La Fontaine du Massacre, La Fontaine de la Crosse«, Taf. 1, Seitenmaß: 265 × 215 mm.

Abb. 217 Charles Nicolas Ransonnette nach Jean-François Garnerey, *La Fontaine de la Crosse* | *La Grosse Horloge de Rouen*, in: Aubin-Louis Millin, *Antiquités nationales*, 1790–1798, Bd. 3, »Article XXX«, Taf. 1



Augustin-François Lemaître nicht durchringen mochte (Abb. 109).⁹³⁹ Wie Bonington 1824, so haben 1845 Gaucherel und Lemaître aus größerer Entfernung und weiterem Blickwinkel die belebte *Rue du Gros-Horloge* zur Anschauung gebracht, wodurch zwar der Beffroi weitgehend ausgeblendet wurde, dafür aber die Fachwerkhäuser der näheren Umgebung ins Gesichtsfeld gerückt sind.

Für die Objektrepräsentationen der *Antiquités nationales* bedeutet der nüchtern registrierende Blick freilich auch, dass der Erhaltungszustand der Monumente ungeschönt zur Sprache kommt und beispielsweise an der Fassade der *Chapelle Saint-Yves* in Paris die zahlreichen Ausbrüche des grobschlächtigen Quaderwerks nicht

⁹³⁹ Wie oben Anm. 547 und 548.



Abb. 218 Charles-Louis-François Le Carpentier nach Duchemin, *Portail de Saint-Yves*, in: Aubin-Louis Millin, *Antiquités nationales*, 1790–1798, Bd. 4, »Article XXXVII«, Taf. 1

verborgen bleiben (Abb. 218).⁹⁴⁰ Eine ganz auf die aktuelle Beschaffenheit abzielende Erfassung von Bau- und Bildwerken fällt besonders dort ins Auge, wo sie von thematisch verwandten Tafeln begleitet wird, denen nicht die empirische Beobachtung, sondern Bildzitate zugrunde liegen. Während die Wiedergabe der Statuen des Titelheiligen und des Stifterpaares vom Portal der 1796 vollends zerstörten Ivo-Kapelle auf dem okularen Studium der bereits beschädigten Figuren beruht (Abb. 219,

⁹⁴⁰ Charles-Louis-François Le Carpentier nach Duchemin: *Portail de Saint-Yves*, in: Millin 1790–1798, Bd. 4, »Article XXXVII: Chapelle de Saint-Yves«, Taf. 1, Seitenmaß: 265 × 215 mm. – Philippe Plagnieux: »Le parchemin, la pierre et l'Auberge du saumon. La façade flamboyante de la chapelle Saint-Yves à Paris (1409–1413)«, in: Yves Gallet (Hg.): *Ex quadris lapidibus. La pierre et sa mise en œuvre dans l'art médiéval*, Turnhout 2011, S. 163–175.



Abb. 219 Barrière nach Duchemin, *Tombes*, in: Aubin-Louis Millin, *Antiquités nationales*, 1790–1798, Bd. 4, »Article XXXVII«, Taf. 2



Abb. 220 Charles-Louis-François Le Carpentier nach Duchemin, *Tombes*, in: Aubin-Louis Millin, *Antiquités nationales*, 1790–1798, Bd. 4, »Article XXXVII«, Taf. 3

Nr. 1–3),⁹⁴¹ wurden die über vier Tafeln verteilten Darstellungen der Grabbilder (Abb. 220)⁹⁴² durch Zeichnungen der Sammlung Gaignières vermittelt, weshalb sich hier auch die den Kostümporträts eigentümliche Theatralik wiederfindet, die von der Zurichtung der Liegefiguren durch widersinnig ergänzte Gliedmaßen und Gebärden herrührt. Wiewohl sich Millin bei seiner Dokumentationsarbeit auf Paris, die Île-de-France und Teile der nördlich sich anschließenden Départements, mithin auf

941 Barrière nach Duchemin: *Tombes*, in: Millin 1790–1798, Bd. 4, »Article XXXVII: Chapelle de Saint-Yves«, Taf. 2, Seitenmaß: 265 × 215 mm. – Zu ihrer Identifizierung s. Gerhard Schmidt: »Zu einigen Stifterdarstellungen des 14. Jahrhunderts in Frankreich« [zuerst 1981], mit einem Nachtrag versehen wiederabgedruckt in: ders.: *Gotische Bildwerke und ihre Meister*, 2 Bde., Wien/Köln u. a. 1992, S. 122–141, hier S. 133 ff.

942 Charles Louis Le Carpentier nach R. Duchemin: *Tombes*, in: Millin 1790–1798, Bd. 4, Article XXXVII: *Chapelle de Saint-Yves*, Taf. 3, Seitenmaß: 265 × 215 mm.

nächstliegende Monumente beschränkt hatte, zog er auch in diesem geographischen Rahmen zur Wiedergabe von Bildwerken vielfach Louis Boudans Zeichnungen für Roger de Gaignières oder gedruckte Quellen heran.⁹⁴³

Anders verhält es sich in der Regel bei Werken der Baukunst, die bevorzugt durch Autopsie vor Ort erfasst wurden. Hier überwiegt daher der mit politischem Bedacht eingesetzte Modus diminutiver Repräsentation, der durch Bildzitate etwa aus dem noch von der Klassik durchtränkten Fundus der maurinischen Provinzgeschichtsschreibung nicht hätte verwirklicht werden können. Mitunter wurde die Schilderung der Zuständlichkeit schließlich auch vom baulichen Befund auf den räumlichen Kontext ausgedehnt und der Sitz der Monumente im Leben angedeutet. Dann zeigt sich an der Kapelle der Pariser *Confrérie de Saint-Julien-des-Ménétriers* (Abb. 221)⁹⁴⁴ ebenjene Tendenz zur lebensweltlichen Einbettung, mit der auch der Comte de Choiseul-Gouffier von Bauaufnahmen und Architekturporträts klassischer Prägung abgerückt war (Abb. 196),⁹⁴⁵ um den motivisch letztlich bis zu den Ruinenbildern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Abb. 144 und 145) hinabreichenden Faden volkreicher Architekturprospekte⁹⁴⁶ für seine altertumskundlichen Visualisierungen aufzugreifen.

Die ebenso engen wie ambivalenten Bezüge der *Antiquités nationales* zur politischen Gegenwart, Millins Sympathien für den revolutionären Umsturz wie seine Frontstellung gegen die jakobinische Missachtung und Zerstörung der *Monuments historiques* waren in solcher Gemengelage kaum dazu angetan, die planmäßige Umsetzung des Dokumentationsvorhabens zu befördern. Weder gelang es Millin, die im Titel annoncierten »Domaines Nationaux« auch nur annähernd gleichgewichtig abzudecken, noch war es ihm möglich, den »Recueil de Monuments« chronologisch umfassend anzulegen. Ganz im Gegensatz zu diesem wenig systematischen Profil der *Antiquités nationales* sind die jüngeren, zwischen 1816 und 1836 im politisch ungleich stabileren Umfeld von Restauration und Julimonarchie erschienenen *Monuments de la France* des Alexandre-Louis-Joseph de Laborde in beiderlei Hinsicht klar

943 Eingehend zu den Bildquellen Millins s. Hurley 2013, S. 274–290.

944 Charles-Louis-François Le Carpantier nach Jean-François Garnerey: *Portail de Saint-Julien*, in: Millin 1790–1798, Bd. 4, »Article XLI: Chapelle de S.-Julien-des-Ménétriers«, Taf. 1, Seitenmaß: 265 × 215 mm. – B. Bernhard: »Recherches sur l'histoire de la corporation des ménestriers ou joueurs d'instruments de la ville de Paris«, in: *Bibliothèque de l'École des chartes* 3 (1842), S. 377–404; ebd. 4 (1843), S. 525–548; ebd. 5 (1844), S. 254–284 und 339–372; Antoine Vidal: *Les vieilles corporations de Paris. La Chapelle St-Julien-des-Ménétriers et les ménestrels à Paris*, Paris 1878; John Haines: »The Lost Chapel of the Saint-Julien Minstrels' Guild«, in: *Imago musicae* 21–22 (2004/2005), S. 229–262.

945 Siehe oben Anm. 898.

946 Wie oben Anm. 699–702; zum ideengeschichtlichen Wandel, der diese Motivtraditionen begleitet hat, s. oben Anm. 293.

Abb. 221 Charles-Louis-François Le Carpantier nach Jean-François Garnerey, *Portail de Saint-Julien*, in: Aubin-Louis Millin, *Antiquités nationales*, 1790–1798, Bd. 4, »Article XLI«, Taf. 1



umrissen. Die Darstellung folgt – wie bereits diejenige Lenoirs – konsequent der »chaîne des siècles«⁹⁴⁷ von der gallisch-keltischen Frühzeit bis in die Gegenwart und spiegelt zugleich die geographische Ausdehnung des Landes wider. Mit Aubin-Louis Millin wusste sich der Offizier und *Académicien* Alexandre de Laborde gleichwohl darin einig, dass der Ortsbezug der Monumente unter dem Gesichtspunkt ihres geschichtlichen Zeugniswertes unaufhebbar war und sie daher nicht nur »sur les lieux« angeeignet,⁹⁴⁸ sondern auch im originären räumlichen Zusammenhang dargestellt werden sollten.

947 Laborde 1816–1836, S. I. – Siehe oben Anm. 283.

948 Laborde 1816–1836, S. IV.

Eröffnet wird die Folge der 259 Tafeln im Imperialfolio-Format von einem Frontispiz (Abb. 222),⁹⁴⁹ zu dem nach einem Entwurf des Autors jener Jean-Lubin Vauzelle die zeichnerische Vorlage lieferte, dessen Aquarelle den Nachruhm des *Musée des Monuments français* zu begründen halfen (Abb. 208),⁹⁵⁰ weil sie im Jahr der Schließung 1816 von Jean-Baptiste Réville in die Radierungen der *Vues pittoresques et perspectives des salles du Musée des Monuments français* übersetzt worden waren (Abb. 209).⁹⁵¹ Hier nun steht dem Leser und Betrachter als Programmbild eine emblematisch verdichtete Vision historischer Totalität vor Augen, die zugleich die Rückbindung von Geschichte an die Dimension des Raumes sinnfällig werden lässt. Das über einer Kartusche mit dem Titel des Werkes sich öffnende flamboyante ›Fenster zur Vergangenheit‹ gibt den Blick auf ein Architekturcapriccio frei, das in Gestalt neolithischer Menhire, der römischen *Maison Carrée* in Nîmes, gotischer Kirchtürme, der renaissancezeitlichen *Fontaine des Innocents* in Paris und der napoleonischen *Colonne Vendôme* sämtlichen Zeitschichten der Vergangenheit zu exemplarischer Gegenwart im Medium des Bildes verhilft. Die landschaftliche Einbettung der Monumente korrespondiert mit der dem Buchtitel beigegebenen Devise *Antiquam exquirite matrem*, die aus dem dritten Buch von Vergils *Aeneis* (Vers 96) den Orakelspruch des delischen Apoll zitiert, laut dem Aeneas und die Seinen das Mutterland aufsuchen sollten. Derart auf Herkunft und Ursprünge eingeschworen, gewahrt der Betrachter im antiquarischen Stillleben des Bildvordergrundes erneut die durch Kompilation erzeugte Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, denn auch dort sind vielerlei Vergangenheiten kumulativ zu einer materiellen Gegenwart vereint.⁹⁵² Mit den flankierenden Statuen der siegreichen Heerführer Du Guesclin⁹⁵³ und Turenne verweisen schließlich zwei Heroen nationaler Vergangenheit auf die geschichtsmächtige Bedeutung menschlicher Tatkraft.

Steht dieses einleitende Programmbild strukturell wie funktional noch ganz in der Tradition allegorischer oder emblematischer Frontispize und Titelblätter der Frühen Neuzeit,⁹⁵⁴ so schlagen die übrigen Tafeln abweichende Wege ein. Einer vermeintlich

949 Beaujean nach Jean-Lubin Vauzelle und Alexandre de Laborde: *Frontispice*, in: Laborde 1816–1836, Bd. 1, Seitenmaß: 560 × 400 mm.

950 Wie oben Anm. 916.

951 Wie oben Anm. 920.

952 Siehe unten Anm. 978.

953 Zu der vom Gisant in Saint-Denis ausgehenden Bildtradition s. oben Abb. 84 und 85 mit Anm. 497 sowie Abb. 120 mit Anm. 610; zur Heroisierung des *Connétable* s. Anm. 585.

954 Exemplarisch dazu Marion Kintzinger: *Chronos und Historia. Studien zur Titelblattikonographie historiographischer Werke vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Wiesbaden 1995; Volker Remmert: *Widmung, Welterklärung und Wissenschaftslegitimierung. Titelbilder und ihre Funktion in der Wissenschaftlichen Revolution*, Wiesbaden 2005; Werner Busch/Hubertus Fischer u. a. (Hg.): *Entree aus Schrift und Bild. Titelblatt und Frontispiz im England der Neuzeit*, Berlin/Münster 2008; Rodney W. Shirley: *Courtiers and Cannibals, Angels and Amazons. The Art of the Decorative*



FRONTISPICE.

I

Abb. 222 Beaujean nach Jean-Lubin Vauzelle, *Frontispice*, in: Alexandre de Laborde, *Les Monumens de la France*, 1816–1836



Abb. 223 Fortier nach Nicolas Chapuy, *Vue intérieure du Cloître de la Cathédrale d'Arles*, in: Alexandre de Laborde, *Les Monumens de la France*, 1816–1836, Taf. CXXIII

freien Verfügbarkeit der Vergangenheit in Gestalt beliebig kombinierbarer Überreste halten sie die unaufhebbare Ortsgebundenheit der Monumente entgegen, indem sie der Gesamtansicht im urbanen oder landschaftlichen Zusammenhang den Vorrang vor den seltener gewählten Detailansichten und den nur vereinzelt mitgeteilten Rissen und Schnitten einräumen. Dem entspricht das Abrücken von den kompositorischen und stilistischen Usancen des klassisch geprägten Architekturporträts, durch das sich Alexandre de Laborde – vielfach an denselben Bauten – als Antipode von Nicolas-Xavier Willemin erweist.

Zu Chartres ließ er auf den freigestellten Umriss bei Willemin (Abb. 49) in betonter Körperlichkeit eine Radierung hohen motivischen und formalen Verdichtungsgrades antworten (Abb. 50),⁹⁵⁵ die ähnlich wie im Fall von Poitiers der linearen Abstraktion (Abb. 107) die Plastizität einer lebhaften Helldunkelmodellierung

Cartographic Titlepage, Houten 2009; Alastair Fowler: *The Mind of the Book. Pictorial Title Pages*, Oxford 2017; Henning Ottmann: *Titelblätter, Titelkupfer, Frontispize*, Stuttgart 2020; Gitta Bertram/Nils Büttner (Hg.): *Gateways to the Book. Frontispieces and Title Pages in Early Modern Europe*, Leiden/Boston 2021; Stefan Laube (Hg.): *Einladende Buch-Anfänge. Titelbilder des Wissens in der frühen Neuzeit*, Wolfenbüttel 2022.

955 Wie oben Anm. 282 und 283.

Abb. 224 Devilliers nach Nicolas Chapuy, *Eglise de Saint Ouen, à Rouen*, in: Alexandre de Laborde, *Les Monumens de la France*, 1816–1836, Taf. CXCVIII



entgegensetzt (Abb. 106).⁹⁵⁶ Solche entschieden antiklassischen Züge legt auch die von Nicolas Chapuy entworfene Repräsentation des Kreuzgangs von Saint-Trophime in Arles an den Tag (Abb. 223),⁹⁵⁷ die nicht dokumentierend auf den Bau und seine Bildwerke, sondern auf die besonderen Stimmungswerte des im durchlichteten Halbschatten gelegenen Ensembles abzielt und daher die gegenständliche Motivgestalt teils nur andeutet, teils im Unbestimmten belässt.⁹⁵⁸ Auch die Ansicht der

⁹⁵⁶ Wie oben Anm. 545 und 544.

⁹⁵⁷ Fortier nach Nicolas Chapuy: *Vue intérieure du Cloître de la Cathédrale d'Arles*, in: Laborde 1816–1836, Taf. CXXIII, Seitenmaß: 560 × 400 mm.

⁹⁵⁸ Zum stimmungstragenden Leitmotiv des Kreuzgangs in der *peinture troubadour* oder im Bühnenbild vgl. Cathérine Join-Diéterle: *Les décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*, Paris 1988; Hülsen-Esch 2006; *Invention du passé* 2014, Bd. 1, Kat.-Nr. IV/37–47.

Abteikirche Saint-Ouen in Rouen (Abb. 224)⁹⁵⁹ gibt – etwa im Vergleich mit der 1662 veröffentlichten Darstellung in der *Histoire de l'Abbaye Royale de S. Ouen de Rouen* des Jean-François Pommeraye (Abb. 184) –⁹⁶⁰ eine grundverschiedene Zeigeabsicht zu erkennen. Das nun schräg ins Bild gesetzte, hinter den Bäumen des Vordergrundes zum Teil verborgene und mit zunehmender Entfernung allmählich verunklarte Bauwerk wird nicht mehr aus der idealen Perspektive einer vom Aufriss herrührenden Ansicht präsentiert, sondern aus dem Blickwinkel eines Betrachters vor Ort, dessen Wahrnehmung an die spezifischen Bedingungen seines Standpunktes im Raum zurückgebunden bleibt.

In den *Monumens de la France* fanden diese Modi der örtlichen Situierung, des subjektiven Eindrucks und der atmosphärischen Verdichtung freilich erst spät auch auf das Sujet der mittelalterlichen Baukunst Anwendung. Seit 1816 verhalten sie in rascher Folge zunächst den »Monuments antérieurs à la domination romaine« und den »Monuments des Romains« zu bildlich vermittelter Sichtbarkeit, bevor sie auf jenen knapp 100 Tafeln zum »Style roman« und »Style ogivique« wirksam werden konnten, die im Zuge des schleppenden Entstehungsprozesses überwiegend erst in den Jahren 1829–1836 erschienen sind. Von 1831 bis 1835 standen diese Tafeln beinahe ausschließlich unter der markanten Bildregie des Architekten und Zeichners Nicolas-Marie-Joseph Chapuy, der sich mit den weithin gerühmten *Cathédrales françaises* (1823–1831) einen Namen gemacht hatte (Abb. 22, 32, 51 und 52)⁹⁶¹ und daher seit 1829 auch an einem Publikationsvorhaben beteiligt war, das als bedeutsamste bildliche Konzeptualisierung des Mittelalter in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gelten darf, weil es gewichtige Traditionsstränge aufgegriffen und zusammengeführt, diese jedoch zugleich von Grund auf erneuert und mit stupendem bildkünstlerischem Erfindungsreichtum weiterentwickelt hat: In den *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*⁹⁶² tritt das außerordentliche Transformationspotential der Schwellenzeit um 1800 besonders deutlich zutage, dort nehmen

959 Devilliers nach Nicolas Chapuy: *Eglise de Saint Ouen, à Rouen*, in: Laborde 1816–1836, Taf. CXCVIII, Seitenmaß: 560 × 400 mm.

960 Wie oben Anm. 868.

961 Zu diesem in Zusammenarbeit mit dem Historiker und Mittelalterarchäologen François Théodore de Jolimont entstandenen Werk s. oben Anm. 53.

962 Nodier/Taylor 1820–1878. – Jean Adhémar: *Les Lithographies de paysage en France à l'époque romantique*, Paris 1937; Michael Twyman: *Lithography 1800–1850. The Techniques of Drawing on Stone in England and France and their Application in Works of Topography*, London 1970, S. 226–253; Anita Louise Spadafore: *Baron Taylor's »Voyages pittoresques«*, Evanston/Chicago 1973; Foucart 1990; Carqué 2006[a] und 2006[b] (jeweils mit der älteren Literatur); Le Men 2009; *La Fabrique du romantisme. Charles Nodier et les Voyages pittoresques*, Paris 2014; Georges Zaragoza (Hg.): *Voyages pittoresques et romantiques: littérature et patrimoine dans la première moitié du XIX^e siècle* [= *Cahiers d'études nodiéristes* 5 (2018)].

ikonische Voraussetzungen Gestalt an, auf denen wesentliche Entwicklungslinien der Mittelalterimagination im langen 19. Jahrhundert beruhen.

»Sur les lieux même« – so lauteten die Zielkoordinaten, nach denen in den Jahren 1820–1878 statt der ursprünglich mehr als 30 geplanten immerhin noch 20 erschienene Großfolio-Bände der *Voyages pittoresques et romantiques* auf »un ouvrage complet et un corps entier de documents sur l’histoire et les arts du moyen âge«⁹⁶³ hinarbeiteten. 1818 hatte der künstlerisch beschlagene Offizier Isidore Justin Séverin Taylor⁹⁶⁴ damit begonnen, seinen lange gereiften Plan zu einem solchen Corpuswerk zielstrebig in die Tat umzusetzen, nachdem mit dem Schriftsteller Charles Nodier⁹⁶⁵ und dem architektonisch geschulten Adjutanten Alphonse de Cailleux geeignete Mitstreiter gefunden waren. Generalstabsmäßig organisiert, leistete allein für die ersten beiden, zwischen August 1820 und März 1825 in 39 Lieferungen erschienenen Bände zur Haute-Normandie⁹⁶⁶ eine Equipe von über 50 Künstlern zunächst die Dokumentationsarbeit vor Ort (s. unten Abb. 228), bevor die zeichnerischen Notate sodann teils von denselben, teils von anderen Kräften auf die Platten des Steindrucks übertragen und mitunter dort erst von eigens hinzugezogenen Spezialisten um Bildfiguren ergänzt wurden.⁹⁶⁷ Fingiert wird dieser Prozeß etwa im Fall der Abteikirche von Jumièges, indem eine Federlithographie den initialen »Croquis d’après nature« von Taylor reproduziert (Abb. 225),⁹⁶⁸ während die Kreidelithographie von Daguerre das Motiv malerisch ausgearbeitet und um die Figurenstaffage einer Bestattung

963 Nodier/Taylor 1820–1878, *Normandie* 1–2 (1820–1825), Bd. 2, S. 179.

964 Zu Leben und Werk des 1825 anlässlich der Krönung Karls X. in Reims zum Baron geadelten Isidore Justin Séverin Taylor bes. Juan Plazaola: *Le baron Taylor. Portrait d’un homme d’avenir*, Paris 1989; Alisa Luxenberg: *Secrets and Glory: Baron Taylor and his »Voyage pittoresque en Espagne«*, Madrid 2013.

965 Über Charles Nodier siehe u. a. Jean Larat: *La tradition et l’exotisme dans l’œuvre de Charles Nodier. Étude sur les origines du romantisme français*, Paris 1923; Miriam S. Hamenachem: *Charles Nodier. Essai sur l’imagination mythique*, Paris 1972; Vincent Laisney: *L’Arsenal romantique. Le salon de Charles Nodier (1824–1834)*, Paris 2002; *Cahiers d’études nodiéristes* 1 (2012) – 12 (2023); Anne Kupiec: *Charles Nodier, le politique masque*, Paris 2018; Georges Zaragoza: *Charles Nodier. Biographie*, Paris 2021; Valentina Bisconti/Marie-Françoise Melmoux-Montaubin (Hg.): *Charles Nodier, création et métacréation*, Paris 2021.

966 Speziell zu den Normandie-Bänden s. Carqué 2007 und 2011; Goujard/Haudiquet 2009, Kat.-Nr. I-1-1 bis I-1-48 (Laure Dalon, Diederik Bakhuys).

967 Da die Tafeln überwiegend differenziert bezeichnet sind, können die wechselnden Kooperationen der Zeichner, Lithographen und Figurenmaler nachvollzogen werden. Überblicke zu den beteiligten Künstlern geben Twyman 1970, S. 236–249, und Spadafore 1973, S. 85–147; exemplarisch s. Foucart 1990; speziell zu den *faiseurs de bonshommes* s. Adhémar 1937, S. 230 ff.

968 Godefroy Engelmann nach Isidore Justin Séverin Taylor: *Ruines de l’Abbaye de Jumièges Coté du Nord*, in: Nodier/Taylor 1820–1878, *Normandie* 1–2 (1820–1825), Taf. 12 [recte: 11], Seitenmaß: 540 × 350 mm.

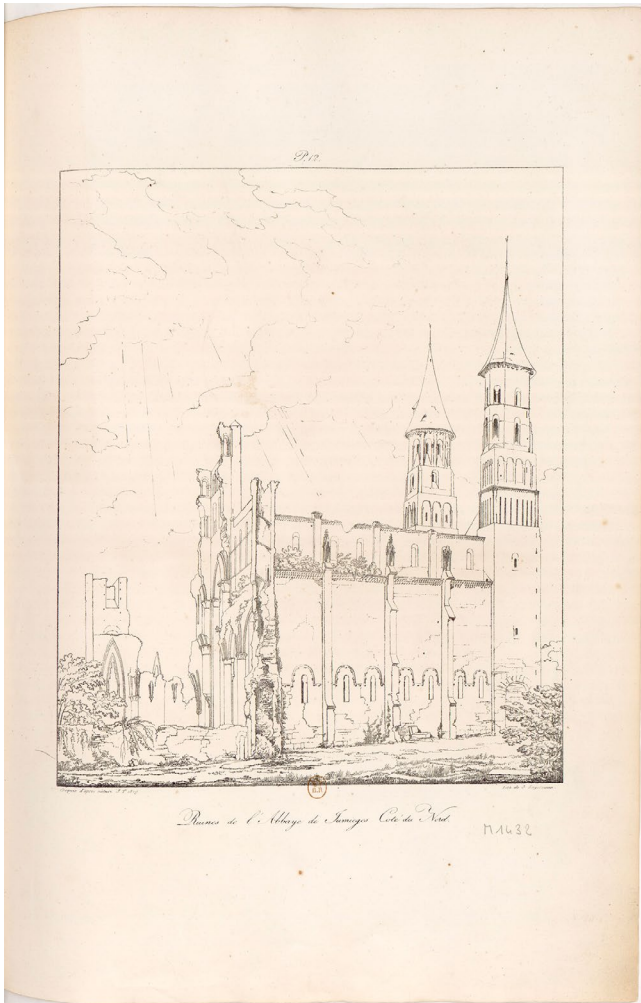


Abb. 225 Godefroy Engelmann nach Isidore Justin Séverin Taylor, *Ruines de l'Abbaye de Jumièges Côté du Nord*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie*, Bd. 1–2, 1820–1825, Taf. 12 [recte: 11]

ergänzt zur Anschauung bringt (Abb. 226).⁹⁶⁹ Vorrang und Eigenständigkeit dieses Bilddiskurses, der schließlich etwa 3.000 Tafeln, Aberhunderte arabesker Seitenrahmen und Randillustrationen sowie zahlreiche Schlussvignetten im Text umfasste, wurden durch den jeder Lieferung beigegebenen »Avis au relieur« unterstrichen, der dazu anhielt, die Tafeln den betreffenden Textseiten voranzustellen: »Les planches précèdent toujours le texte dans chaque chapitre.«

⁹⁶⁹ Godefroy Engelmann nach Louis Jacques Mandé Daguerre: *Ruines de l'Abbaye de Jumièges. Côté du Nord.*, in: ebd., Taf. 12. – Im Unterschied zum Photopionier ist der (Theater-)Maler Daguerre kaum je eigens in den Blick genommen worden; s. immerhin Georges Potonniée: *Daguerre peintre et décorateur*, Paris 1935.

Abb. 226 Godefroy Engelmann nach Louis Jacques Mandé Daguerre, *Ruines de l'Abbaye de Jumièges. Coté du Nord.*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie*, Bd. 1–2, 1820–1825, Taf. 12



Bei einem derart großen personellen und organisatorischen Aufwand, der den geringen Auflagenhöhen zum Trotz durch Subskription finanziert werden musste,⁹⁷⁰ bedurfte es auf Seiten der Initiatoren wie der Käufer starker Anreize: Getragen und

⁹⁷⁰ Die Auflagenhöhe der Bände schwankt zwischen ca. 600 Exemplaren zur *Ancienne Normandie* und ca. 350 Exemplaren zum *Languedoc* oder zur *Picardie*. Angeführt und dominiert werden die Subskribentenverzeichnisse zwar von den europäischen Königs- und Fürstenhäusern und dem Hochadel, gefolgt von Diplomaten, Ministern (darunter den Historikern François Guizot und Adolphe Thiers), hohen Verwaltungsbeamten, Kaufleuten und Bankiers. Daneben finden sich jedoch auch zahlreiche Namen, die den hohen und dabei weniger exklusiven Verbreitungsgrad der *Voyages* zu erkennen geben: bedeutende Sammler mittelalterlicher Kunst wie Sulpiz Boisserée und Alexandre Du Sommerard, Schriftsteller wie Alexandre Dumas, Victor Hugo oder Jules

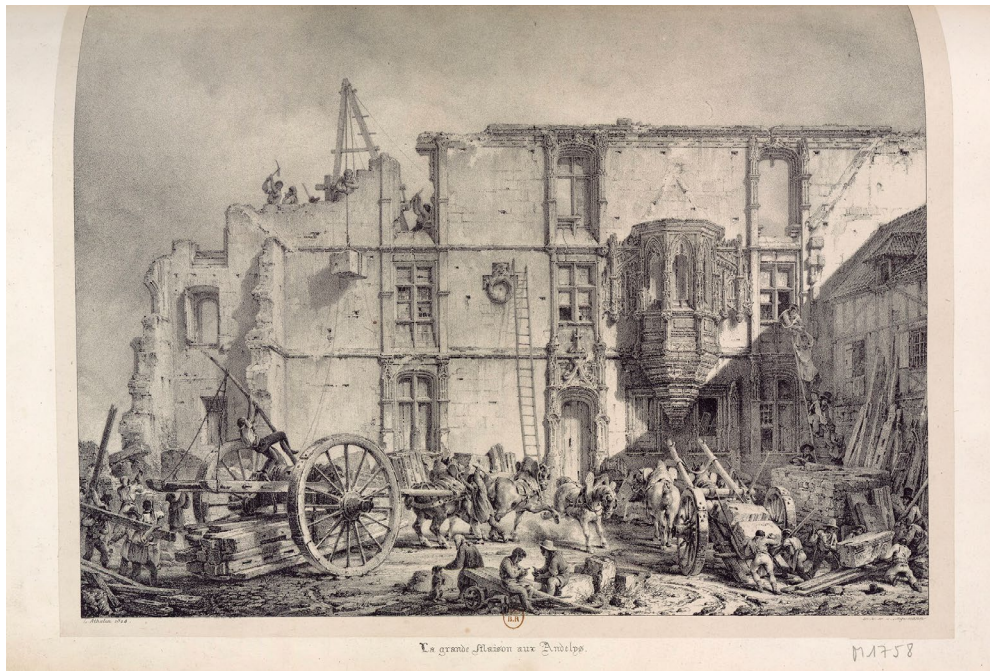


Abb. 227 Godefroy Engelmann nach Louis Marie Jean Baptiste d'Atthalin, *La grande Maison aux Andelys*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie*, Bd. 1–2, 1820–1825, Taf. 191

vorangetrieben wurde das Unternehmen von wirkmächtigen restaurativen Impulsen. Auslösendes Moment ist zwar die universelle Zäsur des revolutionären Umbruchs gewesen, doch sind nicht weniger nachhaltige Schockwellen auch von der Erfahrung einer unvermindert anhaltenden Zerstörung der enteigneten, verstaatlichten und als »biens nationaux« veräußerten Monumente ausgegangen (Abb. 227 und 228).⁹⁷¹

Janin, Architekten wie Charles Percier und Auguste Charles Pugin sowie etliche Maler, die mitunter selbst an den *Voyages* beteiligt waren – so Chapuy, Cicéri, Daguerre, Dauzats, Fragonard, Isabey, Jaime, Vernet oder Watelet. Institutionelle Multiplikatoren begegnen schließlich in Gestalt von öffentlichen Bibliotheken, Verlagshäusern und zahlreichen Buch- oder Graphikhändlern, über die weitere, namentlich nicht bekannte Subskribenten das Werk bezogen haben.

⁹⁷¹ Zu diesen Umwälzungen und ihren mentalen wie epistemischen Folgen s. oben in Kap. 2 den Abschnitt »Neujustierung der Geschichtsschreibung unter dem Ansturm der »sources originales«. – Die Tafel von Godefroy Engelmann nach Louis Marie Jean Baptiste d'Atthalin (*La grande Maison aux Andelys*) schildert, wie ein Manoir der Zeit Franz' I. in Radeval bei Les Andelys zur Gewinnung von Baumaterial abgetragen wird: Nodier/Taylor 1820–1878, *Normandie* 1–2 (1820–1825), Taf. 191, Seitenmaß: 540 × 350 mm. Die Tafel von Engelmann nach Jean-Baptiste Isabey (*Caveau de l'Église de Notre-Dame, renfermant les débris des tombeaux des*



Abb. 228 Godefroy Engelmann nach Jean-Baptiste Isabey, *Caveau de l'Église de Notre-Dame, renfermant les débris des tombeaux des Comtes D'Eu.*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie*, Bd. 1–2, 1820–1825, Taf. 90

Erklärtes gegenwartskritisches Ziel war es daher, die in ihrem Fortbestand gefährdeten Spuren und Überreste der Vergangenheit in ein geeignetes Speichermedium zu überführen, um sie auf diesem Weg vor ihrer unwiederbringlichen Auslöschung zu bewahren. Als ›Wunschzeit‹ dieser rettenden Aneignung der »ruines de la patrie« zog das Mittelalter die bei weitem größte Aufmerksamkeit auf sich – insbesondere in Gestalt seiner »monuments gothiques«, die als »la partie la plus essentielle de cette ancienne France« galten.⁹⁷² Abgesteckt wurde der ›Wunschraum‹⁹⁷³ einer »immense

Comtes D'Eu) hält die zeichnerische Dokumentationsarbeit im Angesicht abgeräumter Bildwerke fest: ebd., Taf. 90. – Zu Isabey s. François Pupil/Blandine Chavanne (Hg.): *Jean-Baptiste Isabey (1767–1855)*, Paris 2005; Cyril Lécosse: *Jean-Baptiste Isabey*, Paris 2018.

972 Nodier/Taylor 1820–1878, *Normandie* 1–2 (1820–1825), Bd. 1, S. 2. – Zu dieser fundamentalen, auch von Victor Hugo eingenommenen Perspektive vgl. oben den Abschnitt »Romantische Subjektivität und die Sedimente nationaler Geschichte« im Kapitel »Frontispiz«.

973 Als raum- und zeitbezogene utopische Kategorien wurden »Wunschräume und Wunschzeiten« eingeführt durch den Historiker Alfred Doren: »Wunschräume und Wunschzeiten«, in: Fritz Saxl (Hg.): *Vorträge der Bibliothek Warburg* 4 (1924–1925), S. 158–205.

exploration de la France du moyen âge⁹⁷⁴ von den Provinzen des alten, des vorrevolutionären Frankreich, die nach der radikalen Neuordnung des politisch-administrativen Raumes durch das Verwaltungsgesetz der *Constituante* von 1790 zu Keimzellen einer genuinen Gedächtnislandschaft aufgestiegen waren.⁹⁷⁵ Wie vielerorts in Europa nach den territorialen Umwälzungen der Napoleonischen Kriege und des Wiener Kongresses, so gaben auch im nachrevolutionären Frankreich alte Geschichtslandschaften⁹⁷⁶ den gesuchten Bezugsrahmen regionaler Identitätskonstruktionen ab.⁹⁷⁷

974 Nodier/Taylor 1820–1878, *Franche-Comté* (1825–1829), S. 1.

975 Zu diesen Umwälzungen der Raumordnung s. Carqué 2007, S. 238 ff. Zum Raum- und Ortsbezug der Erinnerung s. bahnbrechend Maurice Halbwachs: *La Topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte. Étude de mémoire collective*, Paris 1941; grundlegend zum Forschungsparadigma der *lieux de mémoire* s. Nora [1984–1992] 1997; Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, S. 298–339; Tilmann Robbe: *Historische Forschung und Geschichtsvermittlung. Erinnerungsorte in der deutschsprachigen Geschichtswissenschaft*, Göttingen 2009; speziell zu den antiken Ursprüngen ortsgebundener Erinnerung im Kontext von Reisebeschreibungen s. Stefan Goldmann: »Topoi des Gedenkens. Pausanias' Reise durch die griechische Gedächtnislandschaft«, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.): *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt a. M. 1991, S. 145–164.

976 Zu diesem Begriff einer historisierenden Analyse der Landschaft, die erkundet, wo und wie die naturalen Vorgaben menschlicher Lebens- und Handlungsräume in historische Bedingungen umschlagen oder geschichtlich überformt werden, s. grundlegend Karl-Georg Faber: »Was ist eine Geschichtslandschaft?«, in: *Geschichtliche Landeskunde* 5 (1968), S. 1–28; ders.: »Geschichtslandschaft – Région historique – Section in History. Ein Beitrag zur vergleichenden Wissenschaftsgeschichte«, in: *Saeculum* 30 (1979), S. 4–21; Reinhart Koselleck: »Raum und Geschichte«, in: ders.: *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt a. M. 2000, S. 78–96; Sabine Damir-Geilsdorf/Angelika Hartmann u. a. (Hg.): *Mental Maps – Raum – Erinnerung. Kulturwissenschaftliche Zugänge zum Verhältnis von Raum und Erinnerung*, Münster 2005; Rainer Guldin (Hg.): »Politische Landschaften«. *Zum Verhältnis von Raum und nationaler Identität*, Bielefeld 2014; Andreas Rutz: »Doing territory. Politische Räume als Herausforderung für die Landesgeschichte nach dem »spatial turn««, in: Sigrid Hirbodian/Christian Jörg u. a. (Hg.): *Methoden und Wege der Landesgeschichte*, Ostfildern 2015, S. 96–110; Eugen Kotte: »Geschichtslandschaften – konstruierte Regionen«, in: Franz Bölsker/Michael Hirschfeld u. a. (Hg.): *Dona historica. Freundesgaben für Alwin Hanschmidt zum 80. Geburtstag*, Berlin 2017, S. 397–414; Bernd Ulrich Hucker/Eugen Kotte (Hg.): *Geschichtslandschaften*, Berlin 2020.

977 Vgl. zu dieser Entwicklung in Frankreich – neben der unten in Anm. 979 aufgeführten Literatur zur Normandie – exemplarisch auch Catherine Bertho: »L'invention de la Bretagne. Genèse sociale d'un stéréotype«, in: *Actes de la recherche en sciences sociales* 35 (1980), S. 45–72; dies.: »Pourquoi ces menhirs? Les métamorphoses du mythe celtique«, in: *Ethnologie française* 28 (1998), S. 303–311; Anne-Marie Thiesse: *Ils apprenaient la France. L'exaltation des régions dans le discours patriotique*, Paris 1997; Gerson 2003; von der Brüggen/Peltre 2011; Parsis-Barubé 2011; zum europäischen Kontext siehe u. a. Elena Fernández Herr: *Les Origines de l'Espagne romantique. Les récits de voyage 1755–1823*, Paris 1973; Anne-Marie Thiesse: *La création des identités nationales. Europe XVIII^e–XIX^e siècle*, Paris 1999; zu jüngeren Beispielen auch in Deutschland oder Spanien s. Wimmer 2016.

Mit der Normandie setzte das solchermaßen räumlich ausgerichtete und den Monumenten *in situ* zugewandte Vorhaben einer Erschließung des kulturellen Erbes auf höchst neuralgischem Terrain an. Bereits unter den Objekten jenes antiquarischen Stillebens, das den Vordergrund des 1816 entstandenen Frontispizes zu Alexandre de Laborde's *Monumens de la France* einnimmt (Abb. 222), findet sich in Gestalt eines Rotulus nach dem *Teppich von Bayeux* ein Monument in Erinnerung gerufen, das unter den Vorzeichen der Rückgewinnung nationaler Vergangenheit allergrößte Signifikanz besaß.⁹⁷⁸ Denn mit der Eroberung Englands und der Unterwerfung der Angelsachsen durch Wilhelm, den Herzog von Normandie, schien die Bilderzählung eine genuin französische Herkunft und Eigenart des anglonormannischen Reiches und seiner Kultur zu bezeugen. Als ehemaliges Kernland dieser Monarchie sah sich die Normandie unter den vorrevolutionären Provinzen Frankreichs daher auch den massivsten Anfechtungen ihrer nationalen Identität ausgesetzt, wurde sie von englischer wie von französischer Seite als kulturelles Eigen beansprucht und mit allem Nachdruck antiquarisch-historisch erschlossen.⁹⁷⁹ Entsprechend signalisieren schon Frontispiz und Titelblatt des ersten Bandes der *Voyages* zur *Ancienne Normandie* (Abb. 229 und 230),⁹⁸⁰ dass es darin um Ursprungsnarrative und nationale Selbstbehauptung geht – durch die Doppelung des Titels in einer mediävalisierenden Runenschrift, mit einem Medaillon Rollos, des Gründers der herzoglichen Dynastie, und einer bellizistischen Vignette, deren Standarten nationale Entscheidungsschlachten auf dem Boden der Normandie emblematisch verdichtet kommemorieren.

Um das unverwechselbar Eigene nationaler Kultur und Geschichte vor Augen zu führen, schreiten die Tafeln der *Voyages* einen breiten Horizont an Materialschichten ab, der von der Landschaft über Artefakte bis zu Mentalitäten reicht. Die naturräumlichen Gegebenheiten werden als Küstenlandschaft der Normandie und Bretagne

978 Siehe zum Objekt die oben in Anm. 446 genannte Literatur; zu dessen politischer Semantik bes. Guillet 2000, S. 221 f., 251 ff. und 317 ff.

979 Zu den druckgraphischen Spuren dieses nationalen Widerstreits s. Carqué 2011; aus ebenfalls komparatistischer Perspektive erschien zeitgleich Stephen Bann: »Representing Normandy« [zuerst 2011], in: ders.: *Distinguished Images. Prints in the Visual Economy of Nineteenth-Century France*, New Haven/London 2013, S. 46–86. Allgemein zu den konkurrierenden Ansprüchen auf die nationale Vergangenheit und Identität der Normandie vgl. Jean-Pierre Chaline: »Voyages en Normandie au temps du romantisme«, in: *Les récits de voyage*, Paris 1986, S. 114–126; Guillet 2000, bes. S. 216–229, 311–327 und 413–417; Sweet 2004, bes. S. 231–276; Goujard/Haudiquet 2009, passim.

980 Godefroy Engelmann nach Alexandre-Évariste Fragonard: *Frontispiz*, in: Nodier/Taylor 1820–1878, *Normandie* 1–2 (1820–1825), Bd. 1, und Godefroy Engelmann nach Jean-Philippe Schmit: *Titelblatt*, in: ebd., Seitenmaß: 540 × 350 mm. – Zu Fragonard s. nun umfassend Rébecca Duffeix: *Alexandre-Évariste Fragonard 1780–1850. Fragonard-fils*, Paris 2022.

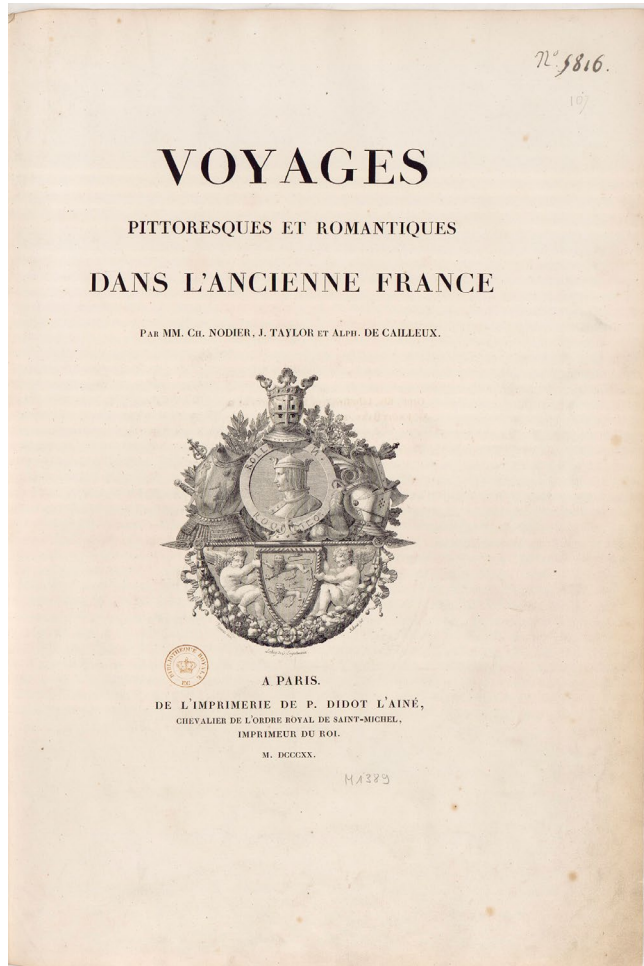


Abb. 229 Godefroy Engelmann nach Alexandre-Évariste Fragonard, *Frontispiz*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie*, Bd. 1–2, 1820–1825, Bd. 1

oder als Bergwelt der Franche-Comté, des Dauphiné (Abb. 30) und des Languedoc zur Anschauung gebracht, wobei der Landschaftsprospekt teils noch von der Elementarnatur der Gletscher, Höhlen und Wasserfälle bestimmt wird, teils schon monumentale Kulturerscheinungen birgt (s. unten Abb. 243 und 244). Gleichsam *in statu nascendi* wird menschliche Zivilisation auf französischem Boden in Gestalt der stets mit besonderer Aufmerksamkeit bedachten Dolmen und Menhire greifbar, die als »monuments druidiques« einer gallisch-keltischen Frühzeit zugeschlagen werden (Abb. 231).⁹⁸¹ Da die Dokumentationsarbeit nicht den Werken der Kunst, sondern

⁹⁸¹ Godefroy Engelmann nach Alexandre-Évariste Fragonard: *MONVMENT DRVIDIQUE DANS LA FOREST DE TRIE. près de Gisors.*, in: Nodier/Taylor 1820–1878, *Normandie* 1–2 (1820–1825), Taf. 209, Seitenmaß: 540 × 350 mm.

Abb. 230 Godefroy
Engelmann nach Jean-
Philippe Schmit, *Titelblatt*,
in: Charles Nodier/Justin
Taylor u. a., *Voyages pitto-
resques et romantiques
dans l'ancienne France*.
Normandie, Bd. 1–2,
1820–1825, Bd. 1



den Spuren der Vergangenheit gilt, sind unscheinbare Mauerzüge am Wegesrand (Abb. 232)⁹⁸² ebenso von Interesse wie alles beherrschende Kathedralen (Abb. 29), an diesen wiederum exponierte Bildwerke (Abb. 38) ebenso wie die Peripherie der Dächer (Abb. 21). Neben den materiellen Ausprägungen von Kultur und Geschichte spielen schließlich auch mentale Erscheinungsformen eine unübersehbare Rolle, denn die Tafeln beabsichtigen zu zeigen, dass zwischen der Geschichtlichkeit der Monumente und der Gegenwart ihrer Betrachter und Nutzer ein innerer Zusammenhang besteht: Mit genrehaften Versatzstücken der zeitgenössischen Lebenswelt

982 Eugène Cicéri nach Auguste Mayer: *Château de Joyeuse Garde*, in: Nodier/Taylor 1820–1878, *Bretagne* (1845–1847), ungezählte Taf. zum Kapitel »Brest et ses environs« (S. 261–323), Seitenmaß: 540 × 350 mm.



Abb. 231 Godefroy Engelmann nach Alexandre-Évariste Fragonard, *MONVMENT DRVÏDIQUE DANS LA FOREST DE TRIE*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie*, Bd. 1–2, 1820–1825, Taf. 209

bekunden sie die lebendige Gegenwart einer Vergangenheit, die sich in überkommenen Sitten und Gebräuchen perpetuiert –⁹⁸³ vorzugsweise mit den zahlreich dargestellten kirchlichen Riten oder den Volkstrachten, die den dörflichen wie städtischen Alltag prägen (Abb. 108). In wechselseitiger Verschränkung zu einer Szene vereint, nimmt die Überlieferungskontinuität von Monument, Ritus und Tracht bei einer Messe in der Heiliggrabkapelle der Pfarrkirche von Caudebec Gestalt an (Abb. 233), deren Bauzier und Skulpturenschmuck eine separate Tafel sodann in freigestellten und als »Fragmens« deklarierten Proben mitteilt (Abb. 234).⁹⁸⁴

983 Zu erfassen gelte es »les moindres traces d'une coutume conservée par le caprice du hasard«; Nodier/Taylor 1820–1878, *Normandie* 1–2 (1820–1825), Bd. 1, S. 3f., ähnlich auch S. 2f.

984 Godefroy Engelmann nach Alexandre-Évariste Fragonard: *Chapelle du S^t Sepulcre. Eglise de Caudebec*, in: Nodier/Taylor 1820–1878, *Normandie* 1–2 (1820–1825), Taf. 19, und dies.: *Fragmens. Eglise de Caudebec. 14.^e siecle*, in: ebd., Taf. 20, Seitenmaß: 540 × 350 mm.

Abb. 232 Eugène Cicéri
nach Auguste Mayer,
Château de Joyeuse Garde,
in: Charles Nodier/Justin
Taylor u. a., *Voyages pitto-
resques et romantiques dans
l'ancienne France. Bretagne*,
1845–1847



In ihrem Bestreben, die materialen wie mentalen Spuren vaterländischer Geschichte umfassend zu erschließen, sie unter den naturräumlichen Bedingungen wie im Wechselverhältnis untereinander anschaulich werden zu lassen und sie durch die Sichtbarmachung im Bild vor weiterem Verlust zu bewahren, traten die *Voyages* ein zweifaches Erbe an, das sie fortgeführt, in Teilen jedoch auch transformiert oder gänzlich überwunden haben. Als große historiographische Integrationsleistung des 18. Jahrhunderts hatte die Aufklärungshistorie eine universale Beziehungsgeschichte des Naturalen und Kulturellen, der Politik und des Rechts, der Naturwissenschaften und Künste entworfen,⁹⁸⁵ die auf der Grundlage einer enzyklopädischen Systematik ebenso zur

985 Vgl. die einschlägigen Darstellungen oben in Anm. 364.



Abb. 233 Godefroy Engelmann nach Alexandre-Évariste Fragonard, *Chapelle du S^t Sepulchre. Eglise de Caudebec*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie*, Bd. 1–2, 1820–1825, Taf. 19

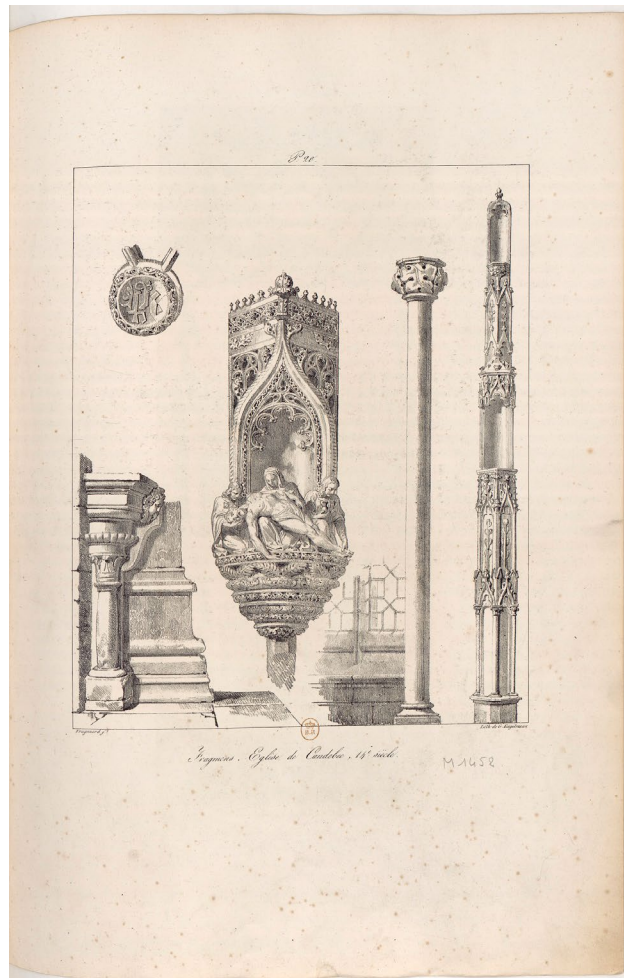
Entfaltung kam⁹⁸⁶ wie unter dem räumlichen Gesichtspunkt der Ortseigentümlichkeit, der je spezifischen »couleur locale«.⁹⁸⁷ Hier verlieh sie den epistemischen Praktiken reisender Welterschließung und Wirklichkeitsaneignung, die für die *Voyages* neben dem historiographischen Vorbild gleichfalls von großer Bedeutung waren, jenen universalen Zuschnitt, der als geographischer, geologischer, botanischer, zoologischer, ethnographischer, altertumskundlicher und historischer Blickwinkel in Texten und Bildern seinen Niederschlag fand.⁹⁸⁸ Solcherart wirkte die Aufklärungshistorie

986 Zum prominentesten Beispiel – der *Encyclopédie* von Diderot und d’Alembert – s. oben Anm. 902 und Abb. 200.

987 Zur Begriffs- und Ideengeschichte dieses Konzepts s. oben Anm. 387 und 388.

988 Dazu im Überblick Henri Omont: *Missions archéologiques françaises en Orient aux XVII^e et XVIII^e siècles*, 2 Bde., Paris 1902; Irini Apostolou: *L’orientalisme des voyageurs français au*

Abb. 234 Godefroy Engelmann nach Alexandre-Évariste Fragonard, *Fragmens. Eglise de Caudebec*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie*, Bd. 1–2, 1820–1825, Taf. 20



XVIII^e siècle, Paris 2009; speziell zu der nach der Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzenden Konjunktur englischer Reisebeschreibungen und Antikenpublikationen s. Dobai 1974–1984, Bd. 2, S. 476–526 und 1191–1230; grundlegend außerdem Barbara Maria Stafford: *Voyage into Substance. Art, Science, Nature, and the Illustrated Travel Account 1760–1840*, Cambridge/London 1984; ihre zeitgemäße Fortentwicklung fanden diese Praktiken im 19. Jahrhundert einerseits in der forcierten Rückbindung der Landschaftsmalerei an die empirische Naturwahrnehmung vor Ort – s. dazu Claudia Denk/Andreas Strobl (Hg.): *Landschaftsmalerei, eine Reisekunst? Mobilität und Naturerfahrung im 19. Jahrhundert*, Berlin/München 2017 – und andererseits im spezifisch historischen Fokus des aufkommenden Geschichtstourismus; s. Valentin Groebner: *Retroland. Geschichtstourismus und die Sehnsucht nach dem Authentischen*, Frankfurt a. M. 2018; Angela Schwarz/Daniela Mysliwicz-Fleiß (Hg.): *Reisen in die Vergangenheit. Geschichtstourismus im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien/Köln u. a. 2019, hier bes. Alexandre Bonafos: »Der Lockruf der Geschichte. Die Reisen von Charles Nodier und Alexandre Dumas und die Konstruktion historischer Landschaften in Frankreich«, S. 47–76.

nachhaltig auf eine Literaturgattung ein, welche die Stätten antiker Kunst und Kultur in Italien, der Ägäis, in Kleinasien, der Levante oder Ägypten teils altertumskundlich fokussierend, teils landeskundlich oder zivilisationsgeschichtlich überschauend in den Blick genommen hat.

Diese Multiperspektivität hatte zur Folge, dass die Bildwelten englischer wie französischer Autoren – diejenigen eines Robert Wood,⁹⁸⁹ James Stuart und Nicolas Revett⁹⁹⁰ oder Thomas Major⁹⁹¹ wie diejenigen eines Julien-David Le Roy,⁹⁹² Jean-Pierre-Louis-Laurent Houël,⁹⁹³ des Abbé de Saint-Non⁹⁹⁴ oder des Comte de

989 Robert Wood: *The Ruins of Palmyra, otherwise Tedmor, in the Desart*, London: Robert Wood, 1753; ders.: *The Ruins of Balbec, otherwise Heliopolis in Cælosyria*, London: Robert Wood, 1757. – Bruce Redford: *Dilettanti. The Antic and the Antique in Eighteenth-Century England*, Los Angeles 2008; Rachel Finnegan/Lynda Mulvin: *The Life and Works of Robert Wood, Classicist and Traveller (1717–1771)*, Oxford 2022.

990 James Stuart/Nicholas Revett: *The Antiquities of Athens. Measured and Delineated*, 4 Bde., London: John Haberkorn, John Nichols, J. Taylor, 1762–1816. – Dobai 1974–1984, Bd. 2, S. 479–486 und 520 f.; Dora Wiebenson: *Sources of Greek Revival Architecture*, London 1969; Susan Weber Soros (Hg.): *James »Athenian« Stuart, 1713–1788. The Rediscovery of Antiquity*, New Haven/London 2006; Redford 2008; Daniela Modini: »La storia come archivio di exempla. Sturat & Revett e le raccolte illustrate di antichità tra Sette e Ottocento«, in: Sonja Hildebrand/dies. u. a. (Hg.): *Architettura e saperi*, Mendrisio 2018; dies.: »Die Antikenpublikation. James Stuart und Nicholas Revett: *The Antiquities of Athens*, 1762–1816«, in: Dietrich Erben (Hg.): *Das Buch als Entwurf. Textgattungen in der Geschichte der Architekturtheorie*, Paderborn 2019, S. 210–235.

991 Thomas Major: *The Ruins of Paestum, otherwise Posidonia in Magna Græcia*, London: Thomas Major, James Dixwell, 1768. – Joselita Raspi Serra (Hg.): *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico, 1750–1830*, 2 Bde., Florenz 1986; Dana Arnold: »Facts or Fragments? Visual Histories in the Age of Mechanical Reproduction«, in: dies./Stephen Bending (Hg.): *Tracing Architecture. The Aesthetics of Antiquarianism*, Malden/Mass. 2003, S. 30–48.

992 Julien-David Le Roy: *Les Ruines des plus beaux Monuments de la Grece: Ouvrage divisé en deux parties, Où l'on considère, dans la première, ces Monuments du côté de l'Histoire; et, dans la seconde, du côté de l'Architecture*, 2 Tle. in 1 Bd., Paris: H. L. Guérin, L. F. Delatour, Jean-Luc Nyon, 1758. – Frédéric Pousin: *L'Architecture mise en scène. Essai sur la représentation du modèle grec au XVIII^e siècle*, Paris 1995; Jeanne Kisacky: »History and Science. Julien-David Leroy's Dualistic Method of Architectural History«, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 60 (2001), S. 260–289; Christopher Drew Armstrong: *Julien-David Leroy and the Making of Architectural History*, London/New York 2012; Julia Anna Jasmin Pfeiffer: *Julien-David Le Roy und die Antikerezeption im 18. Jahrhundert*, Berlin 2019.

993 Jean-Pierre-Louis-Laurent Houël: *Voyage pittoresque des Isles de Sicile, de Malte et de Lipari, Où l'on traite des Antiquités qui s'y trouvent encore; des principaux Phénomènes que la Nature y offre; du Costume des Habitans, & de quelques Usages*, 4 Bde., Paris: Imprimerie de Monsieur, 1782–1787. – Madeleine Pinault: *Houël. Voyage en Sicile, 1776–1779*, Paris 1990; Susanne B. Keller: »Der mineralogische Blick des Künstlers Jean Houël. Perzeption und Präsentation von Basaltformationen in der *Voyage pittoresque des Isles de Sicile*«, in: Gabriele Dürbeck/Bettina Gockel (Hg.): *Wahrnehmung der Natur, Natur der Wahrnehmung*, Dresden 2001, S. 117–133.

994 Jean-Claude Richard de Saint-Non: *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile*, 4 Tle. in 5 Bdn., Paris: Clousier, 1781–1786. – Petra Lamers: *Il viaggio nel Sud*

Choiseul-Gouffier⁹⁹⁵ – aus heterogenen Quellen schöpften: aus der Landschaftsmalerei in arkadischer und heroischer Ausprägung ebenso wie aus der Schilderung von *mœurs et usages* im Genrebild oder Kostümporträt, aus der Vedutenmalerei und dem Ruinenbild ebenso wie aus den Visualisierungsstrategien von Bauaufnahmen oder der archäologischen Funddokumentation. Diesen Bildgattungen entsprechen gesonderte Tafeltypen, die unter Einsatz abweichender Modi je verschiedene Zeigeabsichten hegen. Nur einige von ihnen wurden in den *Voyages* aufgegriffen und zugleich jenseits der angestammten Gattungsgrenzen miteinander verschmolzen. So ist die Architekturvedute auch zum eigentlichen Medium der Darstellung kirchlicher Riten, religiösen Brauchtums, der Alltagskultur und ihrer Trachten geworden (Abb. 108 und 233). Neben der Tendenz zur motivischen und funktionalen Verdichtung macht sich auch eine durchgreifende Auslese bemerkbar, denn der Anteil von Rissen und Schnitten zeigt sich im Vergleich zur älteren altertums- und landeskundlichen Literatur erheblich reduziert, während idealtypische Rekonstruktionen, die sich auf scheinbar überzeitlich gültige und erkennbare Normen berufen (Abb. 198), gänzlich aufgegeben wurden.

Darin kommt eine tiefgreifend veränderte Geschichtsauffassung zur Geltung, die der Titel der *Voyages* im Schlüsselbegriff des ›Romantischen‹ fasst. Sie wird bestimmt von einer namentlich dem romantischen Reisebericht eigentümlichen Distanzerfahrung,⁹⁹⁶ durch welche die überkommenen Monumente und die von ihnen verkörperte Geschichte im Bewusstsein unaufhebbarer Nachträglichkeit wahrgenommen wurden.⁹⁹⁷ Dieser Reiz einer unwiederbringlich entschwundenen, nur noch in Relikten fassbaren Welt rückt die *Voyages* in denkbar schärfsten Gegensatz zu jenen Antikenpublikationen, deren klassizistisch geprägte Bildkultur das historische Ferne im Bewusstsein seiner zeitlosen Gültigkeit meinte aktualisieren zu können. Für die Tafeln der *Voyages* mochte sich am Sinneseindruck, den die im Abbruch begriffene

dell'Abbé de Saint-Non. *Il »Voyage pittoresque à Naples et en Sicile«: la genesi, i disegni preparatori, le incisioni*, Napoli 1995; Charlotte Guichard: *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel 2008; Tommaso Manfredi (Hg.): *Voyage pittoresque I. Esplorazioni nell'Italia del Sud sulle tracce della spedizione Saint-Non* [= *ArcHistR Extra* 3 (2018)]; ders. (Hg.): *Voyage pittoresque II. Osservazioni sul paesaggio storico della Calabria* [= *ArcHistR Extra* 4 (2018)].

995 Choiseul-Gouffier 1782–1822. – Wie oben Anm. 898 mit Abb. 196–198.

996 Zu den Positionen romantischer Ästhetik im Überblick Ernst Müller: s. v. »Romantisch/Romantik«, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5, Stuttgart/Weimar 2003, S. 315–344; bahnbrechend zu ihren Ausprägungen im Kontext der Reiseliteratur s. Friederich Wolfzettel: *Ce désir de vagabondage cosmopolite. Wege und Entwicklung des französischen Reiseberichts im 19. Jahrhundert*, Tübingen 1986; vgl. ferner Alain Guyot/Chantal Massol (Hg.): *Voyager en France au temps du romantisme. Poétique, esthétique, idéologie*, Grenoble 2003.

997 Entsprechend heißt es in den *Voyages* gleich zu Beginn: »Les monuments de l'ancienne France ont un caractère et un intérêt particulier; ils appartiennent à un ordre d'idées et de sentiments éminemment nationaux, et qui cependant ne se renouvelleront plus.« Nodier/Taylor 1820–1878, *Normandie* 1–2 (1820–1825), Bd. 1, S. 1.

Burg der Herren von Vergy hervorruft (Abb. 236),⁹⁹⁸ zwar die historische Imagination entzünden und einer Zeit heroischer und christlicher Tugenden zu visionärer Gegenwart im Medium des Bildes verhelfen (Abb. 235),⁹⁹⁹ doch selbst unter der Regie der künstlerischen Einbildungskraft, die dort die tragische Geschichte der *Châtelaine de Vergy* szenisch verdichtet vor Augen führt, wird nicht etwa ein in materieller Unversehrtheit imaginiertes Bauwerk zur Anschauung gebracht, sondern ebenfalls – und nun aus entgegengesetzter Richtung – die anno 1824 verbliebene Ruine. Im Zeichen dieser Nachträglichkeit verzichteten die *Voyages* nicht nur auf die zeitliche Mehrsichtigkeit, wie sie die archäologischen Pendants von Befund (Abb. 196) und Rekonstruktion (Abb. 198) oder Hubert Roberts komplexe Bildpaare aus aktueller Ansicht und vorweggenommener Ruine¹⁰⁰⁰ inszeniert haben, sondern auch auf die historistische Repetition des Zeitverlaufs, wie sie den Epochensälen des *Musée des Monumens français* (Abb. 208 und 209) ebenso zugrunde liegt wie den Interieurs der *peinture troubadour* (Abb. 210).

Als genuiner Ort historischer Imagination treten in den *Voyages* nicht die Bildtafeln, sondern die Ränder der Textseiten in Erscheinung, auf denen sich in den zwischen 1833 und 1847 erschienenen Lieferungen zum Languedoc und zur Picardie die künstlerische Phantasie eruptiv Bahn gebrochen hat. Ob als bloße Rahmung des Textes oder als bildhaft sich entfaltendes Motiv, das den gegenständlich aufgefassten Satzspiegel szenisch einbezieht – stets setzen sich die von den Bildbordüren und *Trompe-l'œil*-Rahmen der spätmittelalterlichen Buchmalerei¹⁰⁰¹ wie von

998 Godefroy Engelmann nach Victor Adam und Lecamus: *Intérieur des ruines du Château de Gabrielle de Vergy à Autrey*, in: Nodier/Taylor 1820–1878, *Franche-Comté* (1825–1829), Taf. 148, Seitenmaß: 540 × 350 mm.

999 Godefroy Engelmann nach Lecamus und Victor Adam: *Ruines du Château de Gabrielle de Vergy à Autrey*, in: ebd., Taf. 147.

1000 Hubert Burda: *Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts*, München 1967; Jutta Held: *Monument und Volk. Vorrevolutionäre Wahrnehmung in Bildern des ausgehenden Ancien Régime*, Köln/Wien 1990, S. 277–326; Sabine Weicherding: »Il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt« (Diderot). *Bilder der Zerstörung – Hubert Roberts (1733–1808) künstlerische Auseinandersetzung mit der Stadt Paris*, Bochum 2001; Elisabeth Oy-Marra: »Ipsa ruina docet: Die Ruine als Bildfigur der Erinnerung und kritische Reflexion bei Hubert Robert«, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 52 (2008), S. 95–122; Nina L. Dubin: *Futures & Ruins. Eighteenth-Century Paris and the Art of Hubert Robert*, Los Angeles 2010; Angelica Rieger: »Paris en ruines. Deux regards à un siècle d'intervalle«, in: Giulia Lombardi/Simona Oberto u. a. (Hg.): *Ästhetik und Poetik der Ruinen*, Berlin/Boston 2022, S. 309–333.

1001 Hans Christoph von Tavel: »Die Randzeichnungen Albrecht Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians«, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 16 (1965), S. 55–120; Ewald M. Vetter: »Das Verhältnis von Text und Bild in Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians«, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1971/1972, S. 70–121; Michael Camille: *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London 1992; Anja Grebe: *Die Ränder der Kunst. Buchgestaltung in den burgundischen Niederlanden nach 1470*, Konstanz



Abb. 235 Godefroy Engelmann nach Lecamus und Victor Adam, *Ruines du Château de Gabrielle de Vergy à Autrey*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Franche-Comté*, 1825–1829, Taf. 147



Abb. 236 Godefroy Engelmann nach Victor Adam und Lecamus, *Intérieur des ruines du Château de Gabrielle de Vergy à Autrey*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Franche-Comté*, 1825–1829, Taf. 148

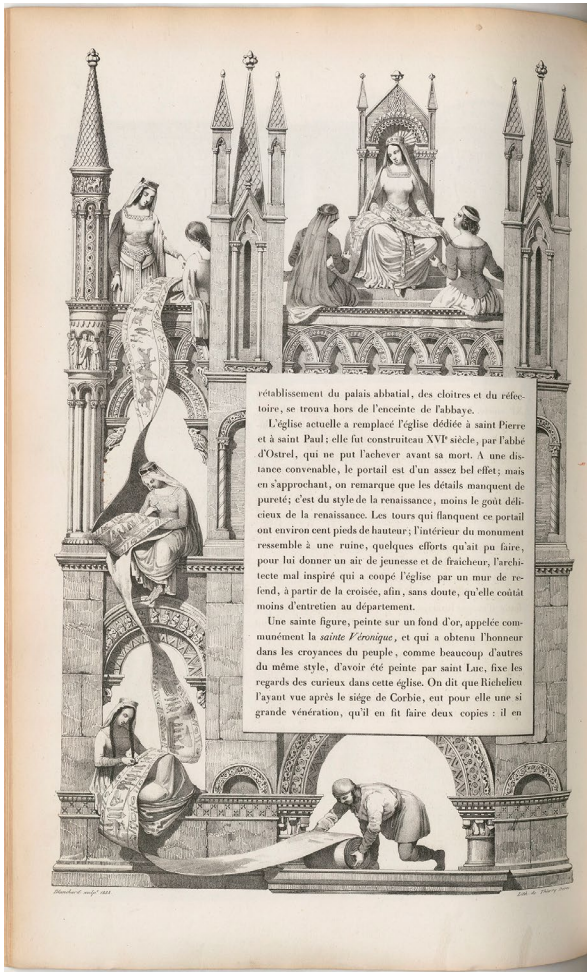


Abb. 237 Thierry frères nach Blanchard, *Randillustration einer Textseite*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Picardie*, 1836–1847

rétablissement du palais abbatial, des cloîtres et du réfectoire, se trouva hors de l'enceinte de l'abbaye.

L'église actuelle a remplacé l'église dédiée à saint Pierre et à saint Paul; elle fut construite au XVII^e siècle, par l'abbé d'Ostrel, qui ne put l'achever avant sa mort. A une distance convenable, le portail est d'un assez bel effet, mais en s'approchant, on remarque que les détails manquent de pureté; c'est du style de la renaissance, moins le goût délicieux de la renaissance. Les tours qui flanquent ce portail ont environ cent pieds de hauteur; l'intérieur du monument ressemble à une ruine, quelques efforts qu'ait pu faire, pour lui donner un air de jeunesse et de fraîcheur, l'architecte mal inspiré qui a coupé l'église par un mur de refend, à partir de la croisée, afin, sans doute, qu'elle coûtât moins d'entretien au département.

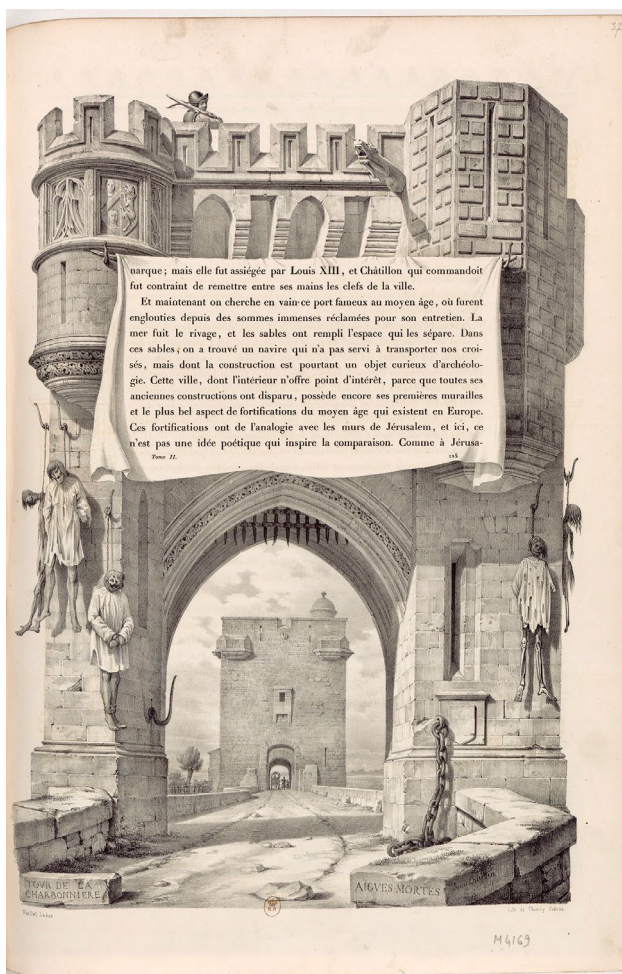
Une sainte figure, peinte sur un fond d'or, appelée communément la *sainte Féronique*, et qui a obtenu l'honneur dans les croyances du peuple, comme beaucoup d'autres du même style, d'avoir été peinte par saint Luc, fixe les regards des curieux dans cette église. On dit que Richelieu l'ayant vue après le siège de Corbie, eut pour elle une si grande vénération, qu'il en fit faire deux copies: il en

der romantischen Arabeske¹⁰⁰² herkommenden Randillustrationen nicht dokumentierend, sondern evozierend mit den in den *Voyages* behandelten Materialschichten

2000; Isabel von Bredow-Klaus: *Heilsrahmen. Spirituelle Wallfahrt und Augentrug in der flämischen Buchmalerei des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit*, München 2005; Sylvie Lefèvre: »L'invention de l'espace de curiosité. La marge et le cadre dans des livres manuscrits de la fin du Moyen Âge et du premier XVI^e siècle«, in: Sophie Linon-Chipon (Hg.): *Le Théâtre de la curiosité [= Cahiers V. L. Saulnier 25 (2008)]*, S. 29–50; Megan H. Foster: *Pilgrimage through the Pages: Pilgrim's Badges in Late Medieval Devotional Manuscripts*, Urbana-Champaign 2011; Helga Lutz: »Das Nachleben des Mediums im Bildobjekt. Trompe-l'œil als Figuren medialer Rekursion«, in: dies./Bernhard Siegert (Hg.): *Exzessive Mimesis*, München 2020, S. 115–140; Hanneke van Asperen: *Silver Saints. Prayers and Badges in Late Medieval Books*, Turnhout 2021.

1002 Zu dieser zentralen Reflexionsfigur romantischer Kunst grundlegend Werner Busch: *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*,

Abb. 238 Thierry frères nach Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *TOVR DE LA CHARBONNIERE | AIGVES-MORTES*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Languedoc*, 1833–1837, Bd. 2, S. 125



auseinander. Bald imaginieren sie den *Teppich von Bayeux* als ein monumentales Resultat hochadliger Kurzweil am Hof der Königin Mathilde (Abb. 237),¹⁰⁰³ bald wird die abschreckende Wirkung eines Wehrturmes von Aigues-Mortes durch die zur Schau gestellten Hingerichteten gleichsam bildlich perpetuiert (Abb. 238),¹⁰⁰⁴ bald zeigt sich das Abbild einer die Landschaft beherrschenden Höhenburg dem

Berlin 1985; ders./Petra Maisak (Hg.): *Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske*, Petersberg 2013; Viktoria Haß: *Intermediale Arabesken. Zur Ästhetik der romantischen Buchillustration*, Kiel 2019.

1003 Thierry frères nach Blanchard: *Randillustration einer Textseite*, in: Nodier/Taylor 1820–1878, *Picardie* (1836–1847), unpaginierte Seite, Seitenmaß: 540 × 350 mm.

1004 Thierry frères nach Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc: *TOVR DE LA CHARBONNIERE | AIGVES-MORTES*, in: ebd., *Languedoc* (1833–1837), Bd. 2, S. 125.



Abb. 239 Gigoux (Randillustration), *Environs d'Albi*, und Deroy (Vignette), *Ruines du Château de Penne*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Languedoc*, 1833–1837, Bd. 1, S. 155

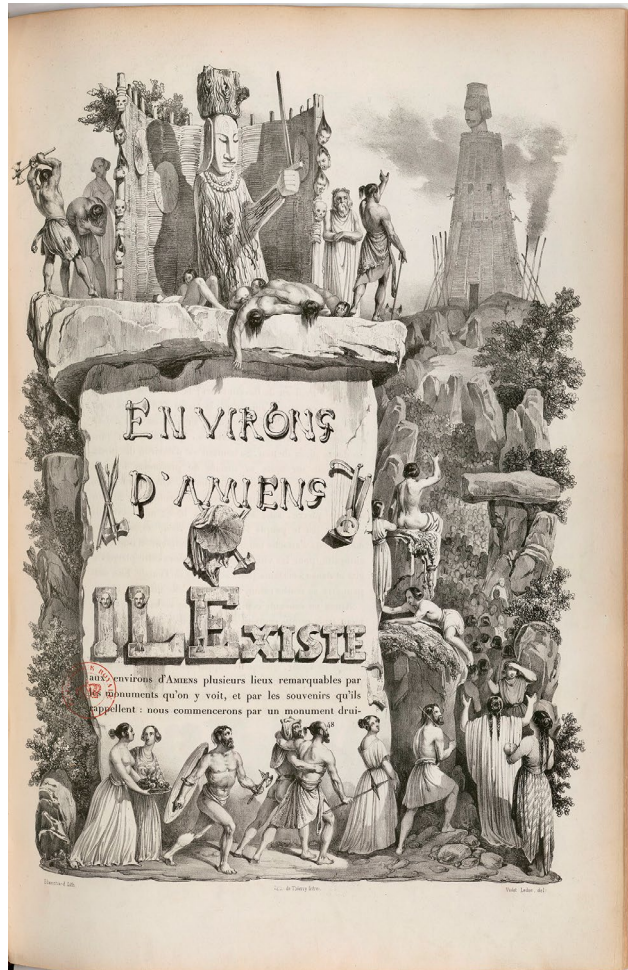
kulturellen Rahmen der Troubadourlyrik eingestellt (Abb. 239),¹⁰⁰⁵ bald sind es keltische Bodenfunde, die im Gebrauchszusammenhang einer rituellen Opferhandlung zu neuem Leben erweckt werden (Abb. 240).¹⁰⁰⁶

Vor allem das in Abwandlungen wiederkehrende Sujet ›druidischer‹ Sitten und Gebräuche gibt die Weite jener Lücke zu erkennen, die vielfach zwischen dem spärlich Überlieferten und dem Bedürfnis nach sinnfälliger zivilisationsgeschichtlicher Einbettung klaffte. Schon die 1805 gegründete *Académie celtique* suchte diese Kluft

1005 Gigoux (Randillustration): *Environs d'Albi*, und Deroy (Vignette): *Ruines du Château de Penne*, in: ebd., Bd. 1, S. 155.

1006 Blanchard nach Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc: *Zwischentitel zum Kapitel »Environs d'Amiens«*, in: ebd., *Picardie* (1836–1847), unpaginierte Seite.

Abb. 240 Blanchard nach Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, Zwischentitel zum Kapitel »Environns d'Amiens«, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Picardie*, 1836–1847, Bd. 1



im Modell einer vermeintlichen Überlieferungskontinuität bis in die Gegenwart zu überwinden und ließ mit landesweit versandten Fragebögen nach einschlägigen *mœurs et usages* fahnden, die sie gleichsam als mentale Zeitkapseln aus der Frühgeschichte Galliens begriff.¹⁰⁰⁷ Im Zeichen europaweit konkurrierender nationalstaatlicher Ursprungsnarrative und Kontinuitätskonstruktionen¹⁰⁰⁸ war es dringend

1007 Nicole Belmont (Hg.): *Aux sources de l'ethnologie française. L'académie celtique*, Paris 1995; zu ähnlichen Bestrebungen im deutschsprachigen Raum s. Gerrit Walther: *Niebuhrs Forschung*, Stuttgart 1993, S. 356–379.

1008 Zu einer in dieser Weise ausgerichteten ur- und frühgeschichtlichen Forschung siehe u. a. Annette Laming-Empeaire: *Origines de l'archéologie préhistorique en France*, Paris 1964; Stuart Piggott: *Ancient Britons and the Antiquarian Imagination. Ideas from the Renaissance to the Regency*, London 1989; Pierre Pinon: *La Gaule retrouvée*, Paris 1991; Sam Smiles: *The*

geboten, diese Lücke zu schließen, was in hinreichend anschaulicher und glaubhafter Weise nur geschehen konnte, wenn Imaginarien aufgerufen wurden, die bereits im Bildgedächtnis verankert waren. Daher nimmt es nicht wunder, dass zwischen den gallisch-keltischen Druiden der Picardie und den Azteken Mexikos, die wohl am einflussreichsten der Stecher und Verleger Theodor de Bry geschildert hat, eine enge motivische Verwandtschaft im Erscheinungsbild wie in den Verhaltensweisen auszumachen ist.¹⁰⁰⁹ Durch den verbreiteten Mechanismus transkultureller ikonischer Rückkoppelung mussten sich im historischen Genre der *Voyages* die einheimischen Urvölker eine Vorstellungswelt mit den amerikanischen teilen.

Von den visuellen Gepflogenheiten der Reisewerke und Antikenpublikationen sind die *Voyages* nicht nur durch die Hervorhebung historischer Nachträglichkeit oder durch die in der Reflexionsfigur arabesker Seitenrahmen entfaltete bildkünstlerische Imagination abgerückt, sondern auch mit ihrer Betonung der Subjektivität, die ganz im romantischen Sinn als zentrale, schlechterdings unaufhebbare Bedingung der Möglichkeit von Objektwahrnehmung und Geschichtserkenntnis aufgefasst

Image of Antiquity. Ancient Britain and the Romantic Imagination, New Haven/London 1994; Sibylle Ehringhaus: *Germanenmythos und deutsche Identität. Die Frühmittelalter-Rezeption in Deutschland 1842–1933*, Weimar 1996; Jost Hermand/Michael Niedermeier (Hg.): *Revolutio germanica. Die Sehnsucht nach der »alten Freiheit« der Germanen. 1750–1820*, Frankfurt a. M./Berlin u. a. 2002; Effros 2003 und 2012; Michael Freeman: *Victorians and the Prehistoric*, New Haven/London 2004; Ingo Wiwjorra: *Der Germanenmythos. Konstruktion einer Weltanschauung in der Altertumforschung des 19. Jahrhunderts*, Darmstadt 2006.

- 1009 Zu dieser verbreiteten Rückkoppelung s. beispielsweise Michel de Certeau: »Histoire et anthropologie chez Lafitau«, in: Claude Blanckaert (Hg.): *Naissance de l'ethnologie. Anthropologie et missions en Amérique, XVI^e–XVIII^e siècle*, Paris 1985, S. 62–89; Piggott 1989; Stephanie Pratt: »The American Time Machine: Indians and the Visualization of Ancient Europe«, in: Sam Smiles/Stephanie Moser (Hg.): *Envisioning the Past. Archaeology and the Image*, Malden/Oxford u. a. 2005, S. 51–71; zu den Quellen des betreffenden Bildgedächtnisses von den Kupferstichwerken des Theodor de Bry bis zu Bernard Picarts *Cérémonies et Coutumes religieuses de tous les Peuples du Monde* (1723–1743) oder Joseph-François Lafitaus *Mœurs des sauvages Américains, comparées aux mœurs des premiers temps* (1724) s. in Auswahl Hildegard Frübis: *Die Wirklichkeit des Fremden. Die Darstellung der Neuen Welt im 16. Jahrhundert*, Berlin 1995; Henry Keazor: »Theodore De Bry's Images for America«, in: *Print Quarterly* 15 (1998), S. 131–149; Anna Greve: *Die Konstruktion Amerikas. Bilderpolitik in den »Grands Voyages« aus der Werkstatt de Bry*, Köln 2004; Paola von Wyss-Giacosa: *Religionsbilder der frühen Aufklärung. Bernard Picarts Tafeln für die »Cérémonies et Coutumes religieuses de tous les Peuples du Monde«*, Wabern/Bern 2006; Michael Gaudio: *Engraving the savage. The New World and Techniques of Civilization*, Minneapolis/London 2008; Michiel van Groesen: *The Representation of the Overseas in the De Bry Collection of Voyages (1590–1634)*, Leiden 2008; Maria Effinger/Cornelia Logemann u. a. (Hg.): *Götterbilder und Götzendienen in der Frühen Neuzeit. Europas Blick auf fremde Religionen*, Heidelberg 2012; Helge Perplies: *Inventio et representatio Americae. Die India Occidentalis-Sammlung aus der Werkstatt de Bry*, Heidelberg 2017; Mélanie Lozat/Sara Petrella (Hg.): *La plume et le calumet. Joseph-François Lafitau et les »sauvages américains«*, Paris 2019.

wurde.¹⁰¹⁰ Daher zeigt sich das Pittoreske,¹⁰¹¹ das in der *Voyage pittoresque de la Grèce* des Comte de Choiseul-Gouffier (Abb. 196) und verwandten Werken noch überwiegend auf ein genrehafes, vom Orientalismus geprägtes Motivrepertoire beschränkt blieb, bei Taylor, Nodier und de Cailleux zu radikaler Standortgebundenheit verschärft und außerdem umfassender, nämlich als ein auch den Einsatz bildnerischer Mittel betreffender Modus der Weltaneignung und Wirklichkeitsdeutung verstanden.

Wiewohl die Tafel zum Tempel des Zeus in Euromus bei de Choiseul-Gouffier den Eindruck eines flüchtigen Augenblicks festzuhalten scheint, wurde die Ruine doch wohlüberlegt und nach den Regeln des Goldenen Schnitts ins Bild gesetzt. In den *Voyages pittoresques et romantiques* sind derart geordnet in der Fläche verankerte Kompositionen bewusst vermieden (Abb. 241),¹⁰¹² scheinen sich die Monumente einer okularen Erfassung nachgerade zu entziehen. Im eng bemessenen Gesichtsfeld bleibt ihre Wahrnehmung notgedrungen fragmentarisch. Variierende Helligkeits- und Schärfegrade schränken die Gegenstandserkenntnis ebenso ein wie eine durch die nicht näher bestimmte Blickführung und Perspektivkonstruktion verschleierte räumliche Disposition. Solche Bildmittel der visuellen Verunsicherung und Überwältigung geben den prägenden Einfluss Giovanni Battista Piranesis zu erkennen, der die Aufhebung der Souveränität des Betrachters zum Strukturprinzip vieler seiner Radierungen erhoben hatte (Abb. 242).¹⁰¹³ Unter der Blickregie einer Wahrnehmung, die den Bedingungen des Betrachterstandorts unterlag, galt das Interesse der *Voyages* nicht der analytisch-exakten Inaugenscheinnahme, sondern visuellen Eindrücken und ästhetischen Empfindungen: »Ce n'est pas en savants«, so führt Nodier zum Modus der Aneignung aus,

que nous parcourons le France, mais en voyageurs curieux des aspects intéressants, et avides des nobles souvenirs. [...] Ce voyage n'est donc pas un voyage de découvertes; c'est un voyage d'impressions, s'il est permis de s'exprimer ainsi.

1010 Siehe dazu im Einzelnen oben den Abschnitt »Romantische Subjektivität und die Sedimente nationaler Geschichte« im Kapitel »Frontispiz«.

1011 Vgl. oben Anm. 293.

1012 Godefroy Engelmann nach Balthard: *Ruines du coeur et de l'Abside de la grande Eglise de l'Abbaye de Jumieges*, in: Nodier/Taylor 1820–1878, *Normandie* 1–2 (1820–1825), Taf. 16, Seitenmaß: 540 × 350 mm.

1013 Giovanni Battista Piranesi: *Elevazione e prospetto d' un' altra piscina esistente nella vigna de' PP. Della Compagnia di Gesù a Castel Gandolfo*, in: Piranesi 1764, Taf. XXII, Plattenmaß: 411 × 616 mm. – Siehe oben Anm. 54. Ebenfalls unter dem unverkennbaren Eindruck Piranesis und in der Bildsprache den *Voyages* verwandt, entstanden in den Jahren 1822–1825 die Folgen der *Yorkshire Abbeys* des englischen Malers und Radierers George Cuiitt; s. dazu Peter Boughton/Ian Dunn: *George Cuiitt (1779–1854) – England's Piranesi. His Life and Work and a Catalogue Raisonné of His Etchings*, Chester 2022, Kat.-Nr. 106–124.



Abb. 241 Godefroy Engelmann nach Balthard, *Ruines du coeur et de l'Abside de la grande Eglise de l'Abbaye de Jumièges*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie*, Bd. 1–2, 1820–1825, Taf. 16

Nous ne marchons pas sur la trace de l'histoire. Nous ne l'appelons à concourir à nos émotions qu'autant qu'elle les fortifie de ses graves témoignages, et qu'elle agrandit encore par quelque récit imposant la majesté des monuments.¹⁰¹⁴

Kongeniale Bildtechnik einer in dieser Weise perspektivierten Erschließungsreise war die Lithographie, die in den *Voyages* bahnbrechend die Stelle des Kupferstichs und der Radierung eingenommen hat: »Plus libre, plus original, plus rapide que le burin, le crayon hardi du lithographe semble avoir été inventé pour fixer les inspirations libres, originales et rapides du voyageur qui se rend compte de ses sensations.«¹⁰¹⁵ In

1014 Nodier/Taylor 1820–1878, *Normandie* 1–2 (1820–1825), Bd. 1, S. 4f.

1015 Ebd., S. 10.

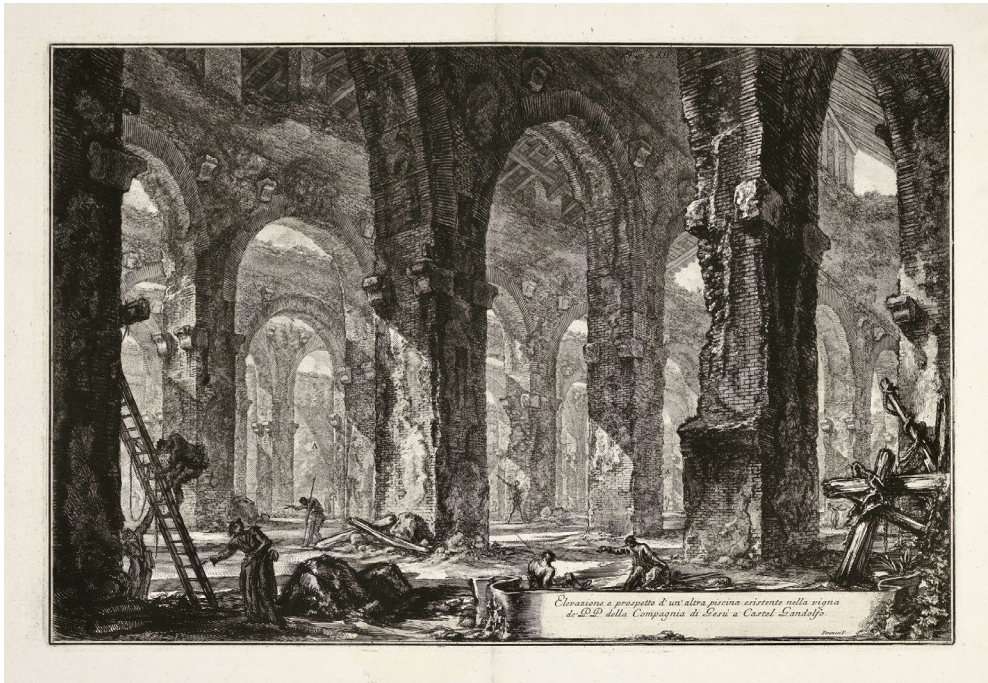


Abb. 242 Giovanni Battista Piranesi, *Elevazione e prospetto d' un' altra piscina*, in: ders., *Antichità d'Albano e di Castel Gandolfo*, 1764, Taf. XXII

der besonders weichen Kreidelithographie ließ sich eine gegenstandsübergreifende Textur erzielen, die durch Anverwandlung und Verschmelzung eine über das Motivische hinausgehende Semantisierung des Sujets erlaubte. Diesen Umstand haben sich die Künstler der *Voyages* besonders für das große, am Gegenstand der gotischen Kathedrale von Victor Hugo wie von Adrien Dauzats (Abb. 29) behandelte Thema der wechselseitigen Verschränkung von Natur und Geschichte zunutze gemacht.¹⁰¹⁶

Kaum ein Gegenstand aber war besser geeignet, die polare Spannung zwischen der geschichtlichen Entstehung der Monumente aus naturräumlichen Voraussetzungen und der fortschreitenden Anverwandlung der Zivilisation an ihre natürlichen Ursprünge zu reflektieren, als das Ruinenbild.¹⁰¹⁷ Auf einer Tafel zum Languedoc,

¹⁰¹⁶ Siehe dazu oben Anm. 117, 120, 122 und 130.

¹⁰¹⁷ Zu Hubert Robert s. oben Anm. 1000; vgl. zu diesem Genre im Überblick Roland Mortier: *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève 1974; Günter Hartmann: *Die Ruine im Landschaftsgarten*, Worms 1981; Reinhard Zimmermann: *Künstliche Ruinen*, Wiesbaden 1989; Aleida Assmann (Hg.): *Ruinenbilder*, München 2002; Andrea Siegmund: *Die romantische Ruine im Landschaftsgarten*, Würzburg 2002; Peter Geimer: *Die Vergangenheit der Kunst. Strategien der Nachträglichkeit im 18. Jahrhundert*,



Abb. 243 Alphonse Bichebois nach Lecamus, *Ruines du Château de Crussol*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Languedoc*, 1833–1837, Taf. 318

welche die hoch über dem Rhône-Tal gelegene Burg der Grafen von Crussol zeigt (Abb. 243), ist es die fokussierende Lichtregie der Darstellung, welche die Ruine in zunehmender Plastizität und Detailschärfe über dem dunkel verschatteten Abgrund

Weimar 2002, bes. Kap. 2 und 3; Michel Makarius: *Ruines*, Paris 2004; Robert Ginsberg: *The Aesthetics of Ruins*, Amsterdam 2004; Sophie Lacroix: *Ce que nous disent les ruines. La fonction critique des ruines*, Paris 2007; Constanze Baum: *Ruinenlandschaften. Spielräume der Einbildungskraft in Reiseliteratur und bildkünstlerischen Werken über Italien im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Heidelberg 2013; Karolina Kaderka (Hg.): *Les ruines entre destruction et construction de l'Antiquité à nos jours*, Rom 2013; Monica Petri/Salvatore Settis (Hg.): *Villes en ruine. Images, mémoires, métamorphoses*, Paris 2015; Pierre Hyppolite (Hg.): *La ruine et le geste architectural*, Nanterre 2017; Jonathan Hill: *The Architecture of Ruins. Designs on the Past, Present and Future*, London/New York 2019; Alain Schnapp: *Une histoire universelle des ruines. Des origines aux Lumières*, Paris 2020; Giulia Lombardi/Simona Oberto u. a. (Hg.): *Ästhetik und Poetik der Ruinen*, Berlin/Boston 2022.



Abb. 244 Alphonse Bichebois nach Monthelier, *Puy et Château de Calmont*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Languedoc*, 1833–1837, Taf. 81

und dem sich nach oben hin allmählich aufhellenden Felsmassiv zum Vorschein bringt – und sie damit materiell wie geographisch als eine gleichsam in die Geschichte sich verlängernde Natur ausweist.¹⁰¹⁸ Die ebenfalls im Languedoc gelegene Ruine des Château de Calmont d'Olt (Abb. 244) erscheint dagegen als das in die Natur zurückgenommene Artefakt, denn sie wird durch den diffus durchlichteten Dunst entmaterialisiert und in der feinkörnigen Textur der Kreidelithographie allmählich zum Verschwinden gebracht.¹⁰¹⁹

Auch der den *Voyages* eigentümliche Blick auf das Kulturganze fand seinen Niederschlag in den formspezifischen Ausprägungen ihrer Bildwelt. Hier ist es jedoch

1018 Alphonse Bichebois nach Lecamus: *Ruines du Château de Crussol. Vivarais*, in: Nodier/Taylor 1820–1878, *Languedoc* (1833–1837), Taf. 318, Seitenmaß: 540 × 350 mm.

1019 Alphonse Bichebois nach Monthelier: *Puy et Château de Calmont. Epalion*, in: ebd., Taf. 81.



Abb. 245 Godefroy Engelman nach Eugène Isabey, *Donjon du Château de Polignac*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Auvergne*, 1829–1833, Taf. 79

nicht die Bildtechnik, sondern der künstlerische Duktus, dessen Möglichkeiten der Gegenstandsdeutung genutzt wurden. So legen namentlich die in einer Mischtechnik aus Kreide- und Federlithographie ausgeführten Tafeln von Eugène Isabey (Abb. 245)¹⁰²⁰ und Louis-Eugène Balan (Abb. 246)¹⁰²¹ einen betont eigenwertigen, die gegenstandsbezeichnenden Belange der Darstellung übersteigenden Strich an den Tag. Bei Isabey scheint er mit seismographischer Empfindlichkeit in nervösen Windungen auf kleinste Erschütterungen zu reagieren, während er bei Balan in

1020 Godefroy Engelman nach Eugène Isabey: *Donjon du Château de Polignac*, in: ebd., *Auvergne* (1829–1833), Taf. 79. – Zu Isabey s. oben Anm. 971.

1021 Thierry frères nach Louis-Eugène Balan: *Abbaye de S^t. Riquier, Escalier de la trésorerie*, in: Nodier/Taylor 1820–1878, *Picardie* (1836–1847), ungezählte Taf., Seitenmaß: 540 × 350 mm.



Abb. 246 Thierry frères nach Louis-Eugène Balan, *Abbaye de St. Riquier, Escalier de la trésorerie*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Picardie*, 1836–1847

kräftigen, vibrierenden Linienbündeln Oberflächentexturen, Licht und Schatten modelliert. In beiden Fällen aber hat die künstlerische Faktur zur Folge, dass Bildgegenstände gleich welcher Art zueinander in Beziehung treten und den Eindruck einer unauflösbaren Einheit von Monument und Landschaft oder Bauzier und Benutzern erwecken. Diese Form der dichten Beschreibung konzeptualisiert ihren Gegenstand auf eine Weise, wie sie historiographisch auch für den auf die Gesamtheit aller Kulturerscheinungen gerichteten Blick der »école narrative« oder denjenigen der nicht weniger umfassend gedachten »histoire de la civilisation« kennzeichnend ist.¹⁰²²

Solchen Bedeutungszuweisungen mit bildnerischen Mitteln, die auf der engen Verschränkung von Denk- und Darstellungsstil beruhten und daher zu gänzlich

¹⁰²² Siehe oben in Kap. 2 den Abschnitt »Neujustierung der Geschichtsschreibung unter dem Ansturm der »sources originales« zu dem wesentlich auf François Guizot zurückgehenden Konzept einer »histoire de la civilisation« sowie den Abschnitt »Im »musée imaginaire« des Buches« zu der maßgeblich von Prosper de Barante geprägten »école narrative«.

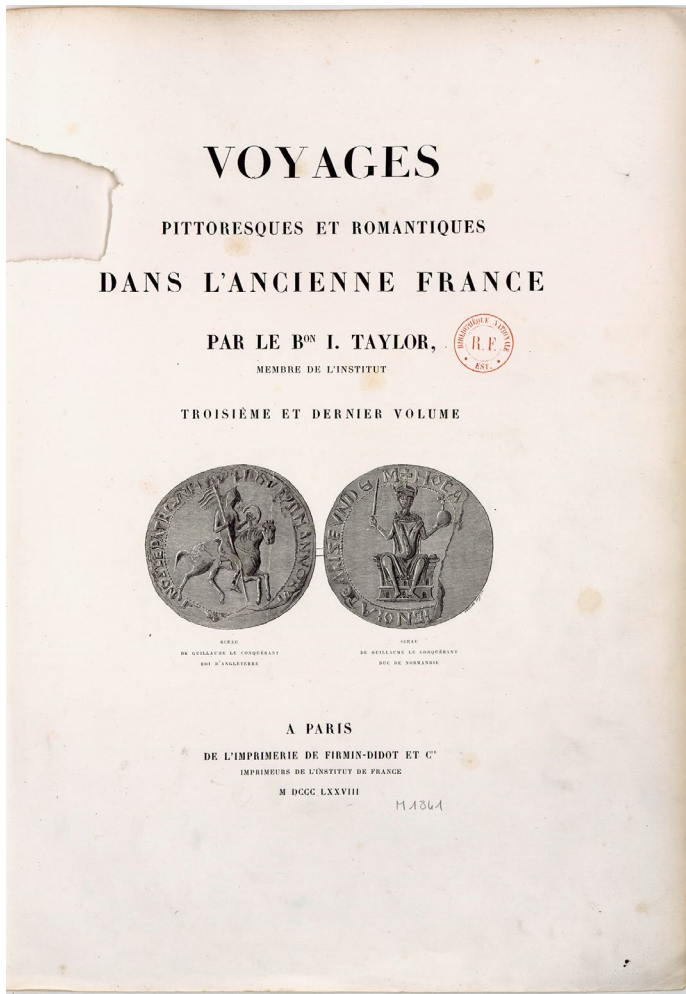


Abb. 247 Titelblatt, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie*, Bd. 3, 1878

anderen Ergebnissen kamen als das teils denselben Monumenten gewidmete Parallelunternehmen der *Architectural Antiquities of Normandy* von John Sell Cotman,¹⁰²³ war freilich keine Dauer beschieden. Schon nach der Mitte des Jahrhunderts machten sich in den Bänden zur Dauphiné (1854) und zur Bourgogne (1863) sowie in den jüngeren Lieferungen der bis 1857 erschienenen Champagne erste Anzeichen eines fundamentalen Wandels bemerkbar, dessen Ausmaß und Richtung im letzten Band

¹⁰²³ John Sell Cotman: *Architectural Antiquities of Normandy; accompanied by historical and descriptive notices by Dawson Turner*, 2 Bde., London: John and Arthur Arch, John Sell Cotman, 1822. – Matthias Noell: »Standards of Taste. Augustus Charles Pugin und die »Specimens of the Architectural Antiquities of Normandy«, in: Carqué/Mondini 2006, S. 417–464; Carqué 2011.

Abb. 248 Émile Sagot und Charles Vernier, *Eglise de l'Abbaye-aux-Dames, à Caen*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie*, Bd. 3, 1878



zur Basse-Normandie von 1878 vollends unverkennbar zutage tritt. Nicht nur der Text hat dort seinen emphatischen, mitunter sogar beschwörenden Tonfall gegen die schlichte Prosa des Faktenrapports eingetauscht – auch das Titelblatt (Abb. 247)¹⁰²⁴ befließigt sich nun eines dezidiert nüchternen Zugriffs auf die materielle Überlieferung, indem es auf historisierende Elemente verzichtet und stattdessen unter präziser Angabe von Fehlstellen und Gebrauchsspuren lediglich das herzogliche sowie das königliche Siegel Wilhelms des Eroberers zeigt.

Auf den Bildtafeln haben die Interieurs ihre motivische und atmosphärische Dichte (Abb. 233 und 246) eingebüßt und kommen nun bar jeder dramatischen

¹⁰²⁴ *Titelblatt*, in: Nodier/Taylor 1820–1878, *Normandie* 3 (1878), Seitenmaß: 540 × 350 mm.

Inszenierung und Lichtregie in gleichmäßiger Bestimmtheit ihrer Formerscheinung aufgeräumt, gut gelüftet und ausgeleuchtet zur Anschauung (Abb. 248).¹⁰²⁵ Fluchtpunkte und Blickachsen der Architekturdarstellungen zeigen sich stärker zentriert, ihre Binnenstruktur rührt offenkundig von der Aufrisszeichnung her. Bei der Festlegung des Bildausschnitts sind spannungsreiche Überschneidungen sorgsam vermieden, den Bildunterschriften sind nun auch genaue Angaben zum Betrachterstandort und zur Blickrichtung zu entnehmen – gleich einem Laborexperiment ließe sich daher der Wahrnehmungsprozess jederzeit wiederholen und der mitgeteilte Sinneseindruck verifizieren.

Es liegt nahe, diesen Wandel der Darstellungsmodi mit einem Medienwechsel in Verbindung zu bringen, der in den *Voyages* zwar nicht unmittelbar und offenkundig in Erscheinung tritt, sich ihrer Bildwelt gleichwohl indirekt mitgeteilt hat. Gemeint ist der rasche Aufstieg der Photographie zum neuen Leitmedium der Inventarisierung und Dokumentation des *patrimoine* nach der Mitte des Jahrhunderts, für den beispielhaft die *Mission héliographique* steht.¹⁰²⁶ 1851 vergab die *Commission des Monuments historiques* an fünf Photographen den Auftrag, das Land zu bereisen, um auf unterschiedlichen Routen zuvor erstellte Denkmälerlisten abzuarbeiten. Nur vereinzelt geben die etwa 300 auf dieser Mission entstandenen Aufnahmen vorwiegend mittelalterlicher Bau- und Bildwerke noch zu erkennen, dass die Photographen in der Regel eine klassisch-akademische Ausbildung zum Maler durchlaufen hatten, bevor sie sich dem neuen Medium zuwandten – so vor allem durch manuelle Retuschen wie Repoussoir-Motive, die auf den Papiernegativen nachgetragen wurden.¹⁰²⁷ In der Mehrzahl zeichnen sich die Kalotypien hingegen

1025 Émile Sagot und Charles Vernier: *Eglise de l'Abbaye-aux-Dames, à Caen. Vue intérieure du transept*, in: ebd., ungezählte Taf.

1026 Zu diesem Aufstieg siehe u. a. Isabelle Jammes: *Blanquart-Évrard et les origines de l'édition photographique française*, Genf 1981; Mondenard/Genty 1994; Barry Bergdoll: »A Matter of Time: Architects and Photographers in Second Empire France«, in: Malcolm Daniel (Hg.): *The Photographs of Édouard Baldus*, New York/Paris u. a. 1994, S. 99–119; Marta Caraion: *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e siècle*, Genève 2003; Jean-Philippe Garric/François Queyrel u. a. (Hg.): *Patrimoine photographié, patrimoine photographique*, Paris 2013; Noell 2020, bes. S. 221–239; zur *Mission héliographique* s. umfassend Mondenard 2002; außerdem Mary Christine Boyer: »La Mission héliographique. Architectural Photography, Collective Memory and the Patrimony of France«, in: Joan M. Schwartz/James R. Ryan (Hg.): *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*, London 2003, S. 21–54; zu Henri Le Secq s. oben Anm. 207.

1027 Beispielsweise Édouard Baldus: *Remparts, Avignon (Vaucluse)*, 1851, Abzug auf Salzpapier vom Papiernegativ, Blattmaß: 251 × 359 mm. – Mondenard 2002, Kat.-Nr. 230 und S. 209, das retouchierte Negativ als Abb. 63 auf S. 200; allgemein zu diesem in der Frühzeit der Photographie besonders ausgeprägten Wechselverhältnis Dominique de Font-Réaulx: *Peinture et photographie. Les enjeux d'une rencontre, 1839–1914*, Paris 2012.

durch eine gleichmäßige Helldunkelverteilung, großen Kontrastreichtum und eine einheitliche Detailschärfe aus (Abb. 249),¹⁰²⁸ die von den Zeitgenossen emphatisch begrüßt und als visuelle Sensation empfunden wurde, da es dieser gleichsam mikroskopische Blick sei, durch den im Detail wie im Ganzen nie Gesehenes sichtbar würde.

Auch an den *Voyages* ist die Photographie nicht spurlos vorübergegangen, denn in den nach der Jahrhundertmitte erschienenen Bänden ist sie in wachsendem Umfang an die Stelle der vor Ort angefertigten Skizzen getreten und wurde zudem vereinzelt photolithographisch reproduziert. Und auch die Bildtafeln dieser Bände weisen nun vermehrt jene einheitliche Prägnanz und Detailschärfe selbst in den Schattenschichten auf (Abb. 250),¹⁰²⁹ die – so hat es den Anschein – zuallererst der Photographie eigentümlich ist. Doch genügt der vergleichende Blick auf eine im Rahmen der *Mission héliographique* von Gustave Le Gray und Auguste Mestral geschaffene Aufnahme des Kreuzgangs von Moissac (Abb. 251)¹⁰³⁰ und eine wenige Jahre zuvor in den *Arts au Moyen Age* des Alexandre Du Sommerard veröffentlichte Lithographie des Kreuzgangs von Arles (Abb. 252),¹⁰³¹ um sich darüber zu belehren, dass Formqualitäten nicht an ein bestimmtes Bildmedium gebunden waren, sondern aus der Allianz von Denk- und Darstellungsstil hervorgegangen sind, dass daher auch die Photographie den Modus der Evokation, die Lithographie hingegen den Modus der Dokumentation an den Tag legen konnte. Denn während diese den Kreuzgang – ganz im Unterschied beispielsweise zur Darstellung Chapuys in den *Monuments de la France* (Abb. 223) – in gleichmäßiger Ausleuchtung und höchster Präzision nebst seinen Inschriften und heraldischen Motiven erfasst, hat ihn die Kalotypie nach Vorbildern der Malerei etwa eines Louis Jacques Mandé Daguerre¹⁰³² durch

1028 Hippolyte Bayard: *Église Notre-Dame, Louviers*, 1851, Abzug auf Albuminpapier vom Glasnegativ, Blattmaß: 199 × 261 mm. – Jean-Claude Gautrand/Michel Frizot: *Hippolyte Bayard. Naissance de l'image photographique*, Amiens 1986; Mondenard 2002, bes. S. 184–195.

1029 Bachelier und Charles Vernier: *Cathédrale d'Evreux. Porte du transept nord*, in: Nodier/Taylor 1820–1878, *Normandie* 3 (1878), ungezählte Taf., Seitenmaß: 540 × 350 mm.

1030 Gustave Le Gray und Auguste Mestral: *Abbaye Saint-Pierre à Moissac. Vue intérieure d'une galerie du cloître*, 1851, Kalotypie, Abzug auf Salzpapier, Blattmaß: 232 × 345 mm. – Sylvie Aubenas (Hg.): *Gustave Le Gray, 1820–1884*, Paris 2002; Anne de Mondenard/Marc Pagneux: *Modernisme ou modernité. Les photographes du cercle de Gustave Le Gray*, Arles 2012; Hubertus von Ameluxen: *Gustave Le Gray. Seestücke*, München 2015.

1031 A. Godard nach Victor Petit: *Cloître mi-partie Roman et gothique appartenant à l'Église de St Trophime d'Arles*, in: Alexandre [Textbd. V (1846): Édmond] Du Sommerard: *Les arts au Moyen Age En ce qui concerne principalement le Palais Romain de Paris, l'Hôtel de Cluny issu des ses ruines Et les objets d'art de la collection classée dans cet Hôtel*, 5 Textbde., *Album*, 9 Tle. in 4 Bdn., und *Atlas*, Paris: Techener, 1838–1846, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb30388442h>, hier *Album*, Tl. VI, Taf. II, Seitenmaß: 555 × 270 mm.

1032 Siehe dazu die oben in Anm. 958 und 969 aufgeführte Literatur.

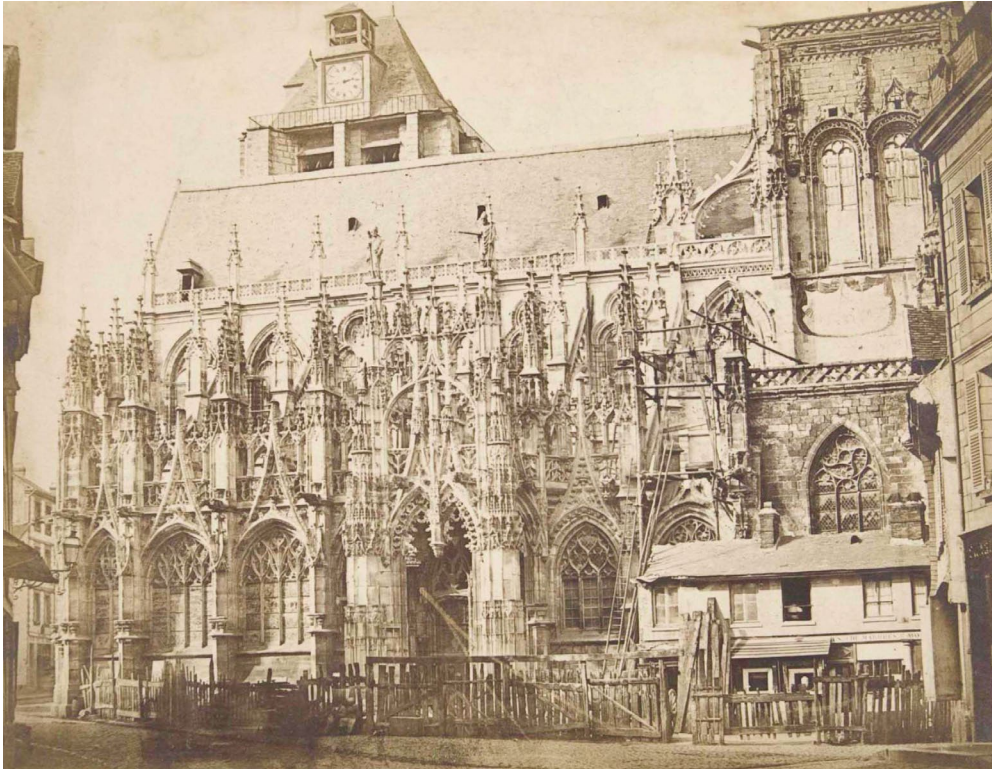


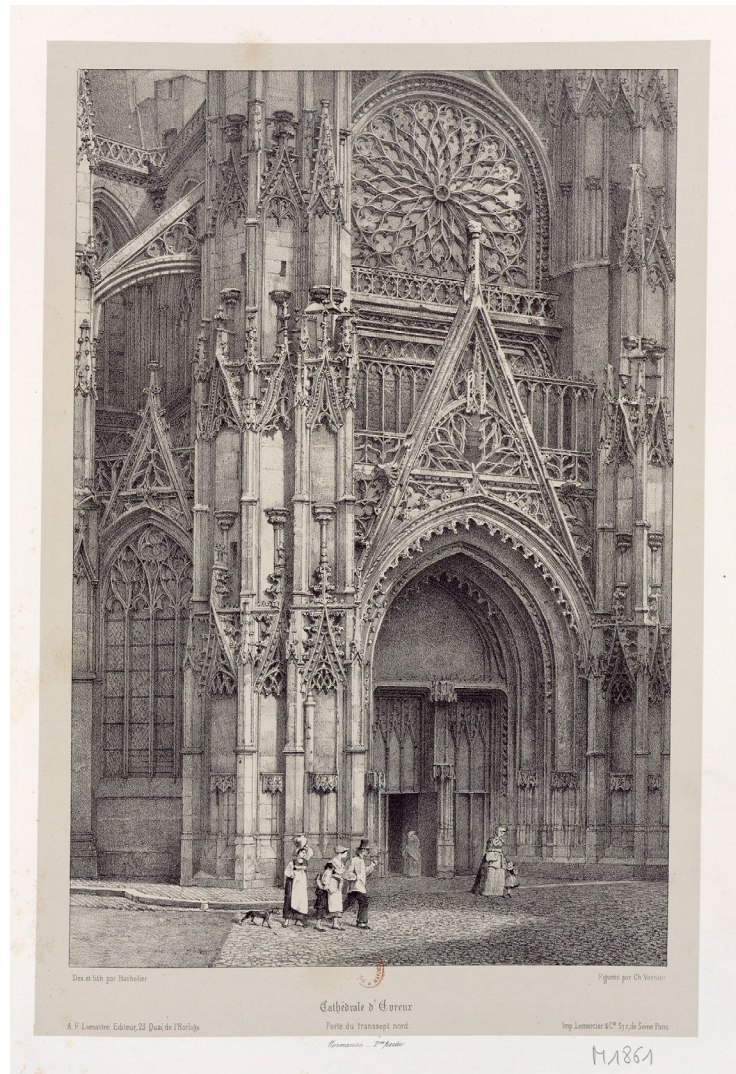
Abb. 249 Hippolyte Bayard, *Église Notre-Dame à Louviers*. Abzug auf Albuminpapier vom Glasnegativ, 1851

extreme Helligkeitskontraste in das gegenstandsersetzende Flächenornament eines Scherenschnitts verwandelt und ihn durch eine Lichtregie, an der sich fünfzig Jahre später wiederum die Ästhetik der *Éditions Zodiaque* orientieren sollte (Abb. 11),¹⁰³³ zum Stimmungsträger des Geheimnisvollen und Dramatischen werden lassen.

Offenbar begegnen in Gestalt der Veränderungen, denen sich die *Voyages* im Erscheinungsverlauf unterworfen zeigen, Indizien eines weitaus umfassenderen epistemischen Wandels, der zunächst einen neuartigen Denkstil sowie einen entsprechenden Erwartungshorizont hervorgebracht hatte, bevor die verschiedenen Bildmedien nach ihren je eigenen Möglichkeiten neuartige Darstellungsstile erprobt haben. In diesem tiefgreifenden Wandel ist unschwer der rasante Aufstieg der Objektivität zu einem Leitbegriff und Erkenntnisideal auszumachen, von dem die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts – und verstärkt die Dezennien nach der Radikalisierung durch die

¹⁰³³ Siehe oben im Kap. »Frontispiz« den Abschnitt »Mittelalter und Moderne im Wechselspiel: Die *Éditions Zodiaque*«.

Abb. 250 Bachelier und Charles Vernier, *Cathédrale d'Evreux*. *Porte du transept nord*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie*, Bd. 3, 1878



Zäsur von 1870/71 – geprägt wurde.¹⁰³⁴ In den Bildwelten der *Voyages* aber hat ein vom radikalen Objektivismus der »école méthodique« beeinflusster Denk- und Darstellungsstil just diejenigen Merkmale zum Verschwinden gebracht, die anfänglich über den Ortsbezug der Monumente ergründet werden sollten – insbesondere deren Einbettung in den Kulturzusammenhang einer genuin mittelalterlich

¹⁰³⁴ Zu diesen Umbrüchen und Entwicklungen s. oben im Kap. »Frontispiz« den Abschnitt »Objektivismus und photographische Erfassung« sowie in Kap. 2 den Abschnitt »Die Aktualität des Mittelalters: Froissart im Licht der Niederlage«.

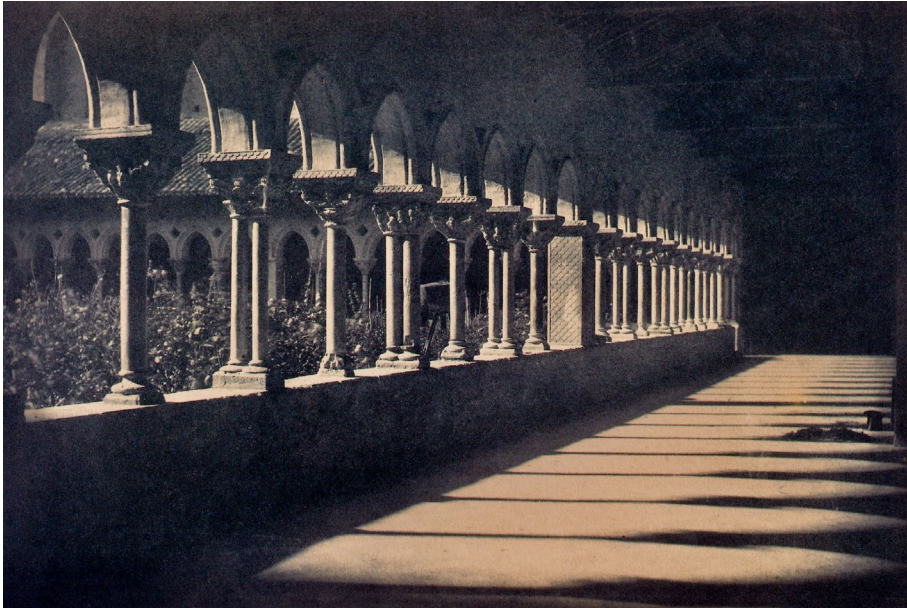


Abb. 251 Gustave Le Gray und Auguste Mestral, *Abbaye Saint-Pierre à Moissac. Vue intérieure d'une galerie du cloître.* Kalotypie, Abzug auf Salzpapier, 1851

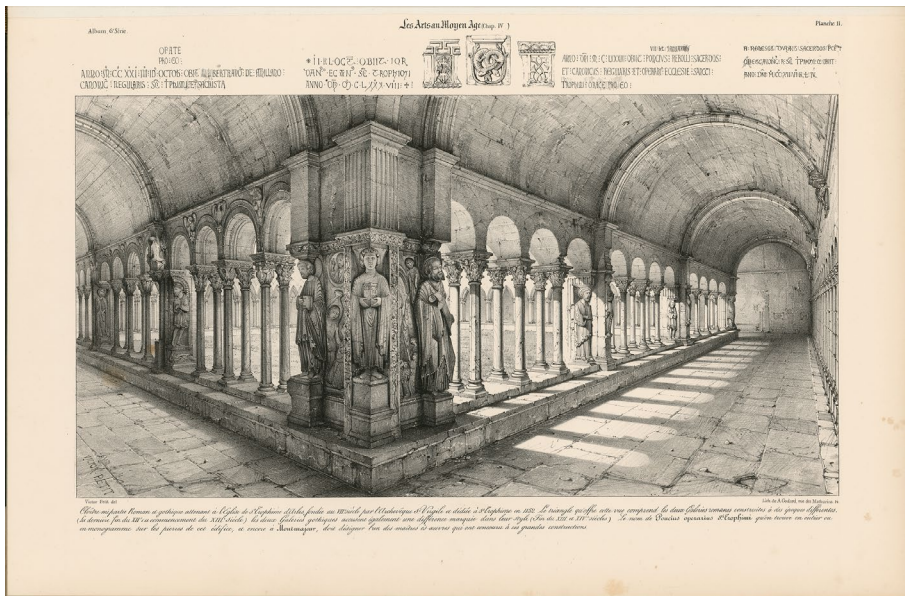


Abb. 252 A. Godard nach Victor Petit, *Cloître [...] attendant à l'Eglise de S. Trophime d'Arles*, in: Alexandre Du Sommerard, *Les arts au Moyen Age*, 1838–1846, *Album*, Tl. VI, Taf. II

geprägten Gedächtnislandschaft sowie die subjektiven Eindrücke und die ästhetischen Empfindungen, die ihre standortgebundene Wahrnehmung zu erwecken vermochte.

Gegen 1900 ist diese Entwicklung in eine kritische Phase eingetreten. Sie brachte Widerstände und Gegenreaktionen hervor, die sich auf bildkünstlerische Errungenschaften der Schwellenzeit um 1800 zurückbesonnen haben. Diese Wendung bis zum Ende des langen 19. Jahrhunderts wird der Epilog schlaglichtartig skizzieren, um schließlich einen Ausblick in die Gegenwart zu geben, weil bis heute aus der reziproken Frontstellung, zu der empirische Erfassung und interpretative Evokation, Dokumentation und Imagination in unversöhnlichem Widerstreit auseinandergetreten sind, stets von neuem das Bedürfnis erwächst, dem auf analytisch zergliederndem Weg tiefer denn je durchdrungenen Mittelalter wieder atmosphärische Dichte, evokatorische Eindringlichkeit und unverfälschte Authentizität zu verleihen.

