

Epilog: Von der Fragmentierung des Mittelalters zu seiner Totalvision um 1900 und danach

Chimären der Objektivität

Eine Tafel in Anatole de Baudots *La Sculpture française au Moyen Age et à la Renaissance* von 1884 lenkt den Blick auf scheinbar vertrautes Terrain (Abb. 253).¹⁰³⁵ Entspricht die Art und Weise ihrer Objektrepräsentation doch ganz den Gepflogenheiten jener zahlreichen Mappenwerke und Folianten, in denen um 1900 im Medium der Heliogravüre oder Autotypie photographische Aufnahmen zu Tableaus arrangiert wurden, die bau- und bildkünstlerische Belegstücke für die je eigene Stilphysiognomie der Jahrhunderte versammeln:¹⁰³⁶ Die Objekte zeigen sich bevorzugt nahsichtig in den Blick genommen, meist bildparallel ausgerichtet, in Schärfe und Ausleuchtung gleichmäßig erfasst sowie zuweilen freigestellt. Stutzig macht indes, was die besagte Tafel auf solche Weise zur Anschauung bringt und ganz selbstverständlich als »Sculpture française – Île-de-France – XIII^e siècle« deklariert. Denn bekanntlich handelt es sich bei den Monstren und Chimären um eben jene Skulpturen, welche die Equipe um den Bildhauer Victor-Joseph Pyanet auf Veranlassung und nach den Entwürfen des Architekten und Restaurators Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc gegen 1850 für die Balustrade der Pariser Kathedraltürme geschaffen hat.¹⁰³⁷

1035 *Animaux. Balustrade des tours – Plate-forme du beffroi, Notre-Dame de Paris*, in: Baudot 1884, Taf. VIII im Abschnitt »XIII^e siècle«, Seitenmaß: 450 × 315 mm. – Wie oben Anm. 212; s. zu diesem Beispiel bereits Carqué 2009, S. 66–68.

1036 Darin stehen sie in einer schon von Séroux d’Agincourt (Abb. 190–191), Nicolas-Xavier Willemin (Abb. 215) oder Arcisse de Caumont (Abb. 262–263) wirkmächtig begründeten Tradition.

1037 Umfassend zu diesen Werken und zur Geschichte ihrer Wirkung Camille 2009; s. außerdem François Macé de Lépinay: »Geoffroy-Dechaume et la restauration de la sculpture de Notre-Dame de Paris (1848–1867)«, in: Frédéric Chappéy/Annick Couffy (Hg.): *De Plâtre et d’Or. Geoffroy-Dechaume, sculpteur romantique de Viollet-le-Duc*, Nesles-la-Vallée 1998, S. 157–171; Laurence de Finance/Carole Lenfant (Hg.): *Dans l’intimité de l’atelier. Geoffroy-Dechaume (1816–1892)*, Arles 2013; Ségolène Le Men: »Le Stryge: le gothique des gargouilles«, in:

EPILOG



Abb. 253 *Animaux. Balustrade des tours – Plate-forme du beffroi, Notre-Dame de Paris,* in: Anatole de Baudot, *La Sculpture française au Moyen Age et à la Renaissance*, 1884, Taf. VIII im Abschnitt »XIII^e siècle«

Eingehend dokumentiert finden sich diese Figuren unter den mehr als 6.000 Aufnahmen, die der Photograph Séraphin-Médéric Mieusement seit 1876 im Auftrag der *Commission des Monuments historiques* und anderer Denkmalpflegebehörden von Bau- und Bildwerken vor allem des Mittelalters angefertigt hat.¹⁰³⁸ 400 dieser um höchste Präzision und Objektivität der Darstellung bemühten Bilder wählte das Kommissionsmitglied Anatole de Baudot für sein Tafelwerk aus, das im visuellen Habitus dem Exaktheitsideal der empirischen Naturwissenschaften nacheiferte.¹⁰³⁹ Viollet-le-Duc hingegen war es um Deutung zu tun, als er drei Jahrzehnte früher mit den Figuren Pyanets den enzyklopädischen Zuschnitt der Bildwelten gotischer Kathedralen¹⁰⁴⁰ zu unterstreichen und deren eben darin begründete Modernität aufzuweisen suchte. Pate stand dabei die 1828 von Victor Hugo im Vorwort zum Versdrama *Cromwell* einflussreich propagierte Verschränkung des Erhabenen mit dem Grotesken: Solch unreduzierte Lebenstotalität kennzeichne, so Hugo, die nachantike, genuin mittelalterliche Ästhetik ebenso wie jene romantische, die in der Gegenwart die klassische abgelöst habe.¹⁰⁴¹

Mithin steht dem Betrachter in Gestalt des Balustradenschmucks von Notre-Dame eine bildgewordene Deutung des Mittelalters durch die Moderne vor

Sylvain Amic/Ségolène Le Men u. a. (Hg.): *Cathédrales, 1789–1914, un mythe moderne*, Paris/Rouen 2014, S. 240–253. – Aus der umfangreichen Literatur zu Viollet-le-Duc seien exemplarisch genannt Abraham 1934; Foucart 1980; *Actes du Colloque International Viollet-le-Duc*, Paris 1982; Sauerländer 1983; Boudon 1983; Steinhauser 1985; Leniaud 1994; Baridon 1996; Solange Michon: »Viollet-le-Duc et le bestiaire médiévale«, in: *Utilis est lapis in structura. Mélanges offerts à Léon Pressouyre*, Paris 2000, S. 283–300; Kevin D. Murphy: *Memory and Modernity. Viollet-le-Duc at Vézelay*, University Park 2000; Niehr 2004; *Viollet-le-Duc et la cathédrale idéale* 2007; Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. *Internationales Kolloquium*, Berlin 2010; 2012; Françoise Bercé: *Viollet-le-Duc*, Paris 2013; Martin Bressani: *Architecture and the Historical Imagination. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, 1814–1879*, Farnham 2014; Georges und Olivier Poisson: *Eugène Viollet-le-Duc 1814–1879*, Paris 2014; Jean-Pierre Piniès (Hg.): *Eugène Viollet-le-Duc, regards croisés*, Carcassonne 2015; Laurence de Finance/Jean-Michel Leniaud (Hg.): *Viollet-le-Duc*, Paris 2014; Lending 2017, S. 70–105 passim; Arnaud Timbert: *Viollet-le-Duc et Pierrefonds. Histoire d'un chantier*, Villeneuve-d'Ascq 2017; Annunziata Maria Oteri (Hg.): *Viollet-le-Duc e l'Ottocento* [= *ArcHistoR Extra* 1 (2017)]; Christian Freigang: »Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc: Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle, Paris 1854–1868«, in: Erben 2019, S. 312–341; Emanuele Romeo (Hg.): *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. Contributi per una rilettura degli scritti e delle opere (1814–2014)*, Rom 2019; Timothy Atanucci: *The Restorative Poetics of a Geological Age. Stifter, Viollet-le-Duc, and the Aesthetic Practices of Geohistoricism*, Berlin/Boston 2020.

1038 Siehe oben Anm. 211.

1039 Zu den Ausprägungen dieser Orientierung s. oben im Kap. »Frontispiz« den Abschnitt »Objektivismus und photographische Erfassung«.

1040 Zu dieser Vorstellung s. Baridon 1996, S. 163–170; Michon 2000, bes. S. 292–297 zu den Monstren von Notre-Dame.

1041 Hugo 1828, S. XI f. – Siehe auch oben Anm. 390.

Augen, die beide Epochen im Sinne einer wesensmäßigen Entsprechung zueinander in Beziehung setzt. Diesem Verfahren der Zeitenspiegelung verdankt seit der Schwellenzeit um 1800 insbesondere die gotische Kathedrale ihre immer wieder aktualisierte Schlüsselrolle einer der Vergangenheit entlehnten Reflexionsfigur der Gegenwart.¹⁰⁴² Und an Notre-Dame darf namentlich der sogenannte *Stryge*, den Anatole de Baudot rechts oben als Belegstück Nummer zwei präsentiert, als eine der wirkmächtigsten Bildprägungen des im 19. Jahrhundert unter solchen Vorzeichen erdachten Mittelalters gelten. Charles Meryon hat ihn durch die Beischrift seiner berühmten Radierung von 1853 (Abb. 254) zur Chiffre für den Moloch der modernen Großstadt erklärt.¹⁰⁴³ Im *Vis-à-vis* zur flamboyanten *Tour Saint-Jacques* ließ er sich auf diesem Blatt auch als Zerrbild einer Gegenwart lesen, die im Zuge der von Napoléon III. befohlenen *Transformation de Paris* unter dem Präfekten des Départements Seine, Georges-Eugène Haussmann,¹⁰⁴⁴ im Begriff stand, die

1042 Zum Imaginarium der Kathedrale zwischen Gegenwartsverständnis und Vergangenheitsdeutung s. Abraham 1934; Steinhauser 1985; Le Men 1998; Sauerländer 2000; *Mythes et réalités* 2001; Emery 2001; Prungnaud 2001 und 2008; Glaser 2002 und 2018; Niehr 2004; *Viollet-le-Duc et la cathédrale idéale* 2007; Oexle 2007; Michaud-Fréjaville 2008; Robert Suckale: »Die Kathedrale«, in: Johannes Fried/Olaf B. Rader (Hg.): *Die Welt des Mittelalters. Erinnerungsorte eines Jahrtausends*, München 2011, S. 100–112; Roque 2012; Alain Corbellari: »La Cathédrale comme lieu de mémoire. L’imaginaire cathédralesque dans l’entre-deux-guerres«, in: Caroline Cazanave (Hg.): *La mémoire à l’œuvre. Fixations et mouvances médiévales*, Besançon 2013, S. 87–96; Amic/Le Men 2014; s. auch oben Anm. 59–60 und 63.

1043 Charles Meryon: *Insatiable vampire l’éternelle Luxure | Sur la Grande Cité convoite sa pature*, 1853, Radierung, 4. Zustand, Plattenmaß: 168 × 133 mm. – Adele M. Holcomb: »Le Stryge de Notre-Dame: Some Aspects of Meryon’s Symbolism«, in: *Art Journal* 31 (1971/1972), S. 151–157; *Charles Meryon. Paris um 1850. Zeichnungen, Radierungen, Photographien*, Frankfurt a. M. 1975, Kat.-Nr. Z 2–3 und R 7 (Margret Stuffmann); Le Men 1998, S. 122 ff.; Camille 2009, bes. S. 201–222; Ségolène Le Men: »De Notre-Dame de Paris au Stryge: l’invention d’une image«, in: *Livraisons de l’histoire de l’architecture* 20 (2010), S. 49–74; Gregor Wedekind: »Meryons Stryge als Emblem der Stadt Paris«, in: Steffen Haug/ders. (Hg.): *Die Stadt und ihre Bildmedien. Das Paris des 19. Jahrhunderts*, Paderborn 2018, S. 15–51.

1044 Jean des Cars: *Haussmann. La gloire du Second Empire*, Paris 1980; ders./Pierre Pinon (Hg.): *Paris – Haussmann*, Paris 1991; Irene A. Earls: *Napoléon III. L’Architecte et l’Urbaniste de Paris. Le Conservateur du Patrimoine*, Levallois 1991; David P. Jordan: *Transforming Paris. The Life and Labors of Baron Haussmann*, New York 1995; Karen Bowie (Hg.): *La modernité avant Haussmann. Formes de l’espace urbain à Paris, 1801–1853*, Paris 2001; Eric Fournier: *Paris en ruines. Du Paris haussmannien au Paris communard*, Paris 2008; Ruth Fiori: *L’invention du vieux Paris. Naissance d’une conscience patrimoniale dans la capitale*, Wavre 2012; Françoise Choay/Vincent Sainte Marie Gauthier: *Haussmann conservateur de Paris*, Arles 2013; Pierre Pinon: *Le mythe Haussmann*, Paris 2018; Esther da Costa Meyer: *Dividing Paris. Urban Renewal and Social Inequality, 1852–1870*, Princeton 2022; speziell zur vielförmigen bildlichen und literarischen Reflexion des »éventrement du vieux Paris« s. Margret Kampmeyer-Käding: *Paris unter dem Zweiten Kaiserreich. Das Bild der Stadt in Presse, Guidentliteratur und populärer Graphik*, Marburg 1990; Rosemarie Gerken: »Transformation« und



Abb. 254 Charles Meryon, *Insatiable vampire l'éternelle Luxure | Sur la Grande Cité convoite sa pature*. Radierung, 1853 [4. Zustand]

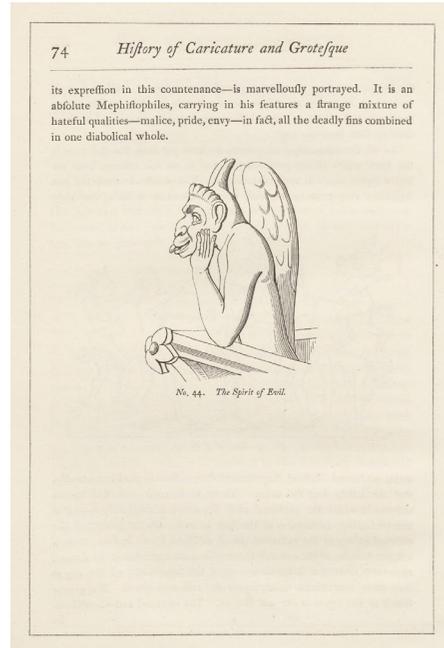


Abb. 255 Frederick William Fairholt, *The Spirit of Evil*, in: Thomas Wright, *A History of Caricature & Grotesque In Literature and Art*, 1865, S. 74

monumentalen Spuren des Mittelalters aus dem Stadtbild zu tilgen.¹⁰⁴⁵ Durch solche Bedeutungszuweisungen verkörperten die Balustradenfiguren das historische Imaginarium der Moderne bald auf eine so vollkommene Weise, dass sie nicht mehr anders denn als mittelalterliche Originale wahrgenommen werden konnten. Viollet-le-Duc selbst ließ den Leser und Betrachter seines *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* unter dem Stichwort »Balustrade« (1856) im

»Embellissement« von Paris in der Karikatur. Zur Umwandlung der französischen Hauptstadt im Zweiten Kaiserreich durch den Baron Haussmann, Hildesheim u. a. 1997; Matthias Hausmann: *Die Ausbildung der Anti-Utopie im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Von Charles Nodier über Emile Souvestre und Jules Verne zu Albert Robida (1833–1882)*, Heidelberg 2009, S. 378–400; Haug/Wedekind 2018.

1045 Zur kontroversen Auseinandersetzung um den Erhalt der *Tour Saint-Jacques* s. Lauren M. O'Connell: »Afterlives of the Tour Saint-Jacques. Plotting the Perceptual History of an Urban Fragment«, in: *The Journal of the Society of Architectural Historians* 60 (2001), S. 450–473; David Gaussen: *La Tour Saint-Jacques. Biographie d'un monument parisien*, Marseille 2014.

Unklaren darüber, welcher Zeit das dort im Holzstich vorgeführte Mischwesen angehört.¹⁰⁴⁶ Und in Thomas Wrights *History of Caricature & Grotesque* (1865) ist der *Stryge* bereits zum mittelalterlichen Mephistopheles schlechthin, zum »Spirit of Evil« geworden (Abb. 255).¹⁰⁴⁷

In seinem Bestreben, bei der Objektpräsentation jedwede interpretative Überformung strikt zu vermeiden, hat Anatole de Baudot nichtsahnend ausgerechnet das Resultat eines besonders nachdrücklichen Deutungsaktes publiziert – und damit unfreiwillig das Credo objektiver Erfassung als Chimäre entlarvt. Willentliche Kritik am Führungsanspruch des Objektivismus wie am Umsichgreifen einer szientistischen Disziplinierung vor allem der mediävistischen Bildwelten wurde freilich anderswo und auf andere Weise laut – überall dort nämlich, wo nun besondere Energie darauf verwandt wurde, die zerstörten Objektzusammenhänge wiederherzustellen und die Fragmentierung der Wahrnehmung wie die analytische Zergliederung der Monumente durch die Evokation des verlorenen Geschichtsganzen zu überwinden.¹⁰⁴⁸

Bevor sich im fortgeschrittenen 19. Jahrhundert vielerorts Ernüchterung angesichts karger Bildwelten einstellte und derartige Gegenströmungen auf den Plan rief, standen sich die Modi der Evokation und der Dokumentation zunächst im stabilen Gleichgewicht einer epistemischen Kontrastkoppelung gegenüber, wie sie beispielhaft die *Cathédrales françaises* des Architekten und Zeichners Nicolas Chapuy zu erkennen geben (Abb. 51 und 52).¹⁰⁴⁹ Schon Julien-David Le Roy hatte 1758 in den *Ruines des plus beaux Monuments de la Grece* dieselben Bauten zunächst »du côté de l'Histoire« und sodann »du côté de l'Architecture« in den Blick genommen, weshalb sie einerseits in pittoresken Veduten und andererseits in exakten Schnitten, Rissen und Detailansichten mitgeteilt wurden.¹⁰⁵⁰ Auch Chapuy konnte 1823–1831 noch beide Modi in einem Werk vereinen und damit ein breites Zielpublikum ansprechen.¹⁰⁵¹ Erst im Zuge einer fortschreitenden Spezialisierung

1046 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc: s. v. »Balustrade«, in: Viollet-le-Duc 1854–1868, Bd. 2 [um 1856], S. 67–98, hier fig. 7, S. 73, Seitenmaß: 240 × 150 mm.

1047 Thomas Wright: *A History of Caricature & Grotesque In Literature and Art*, London: Virtue Brothers & Co., 1865, URL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:wim2-g-1429385>, S. 73 f., Seitenmaß: 210 × 145 mm.

1048 Siehe unten den Abschnitt »Stets aufs Neue: *Le Vieux Paris*«.

1049 Chapuy 1823–1831. – Wie oben Anm. 53.

1050 Le Roy 1758. – Wie oben Anm. 992.

1051 Zur Rolle dieser einander ergänzenden Modi in der zeitgenössischen Architekturausbildung s. Alice Thomine: »Perspective savante ou perspective pittoresque? L'enseignement de la perspective aux élèves architectes de l'École des beaux-arts au XIX^e siècle«, in: *Perspective, projections, projet. Technologies de la représentation architecturale*, Paris 2005, S. 129–138; am instruktiven Fallbeispiel Noell 2006.

historischer Interessen und der beginnenden disziplinären Ausdifferenzierung der Mittelalterforschung haben sich die Gewichte weithin zugunsten der empirischen Erfassung verschoben, hat der segmentierende Zugriff allmählich die Oberhand gewonnen und die Momente historischer Imagination aus den objektbezogenen Bildwelten verdrängt.

Getragen wurde die anfängliche Kontrastkoppelung noch von der nachrevolutionären Dynamik, mit der sich namentlich unter der Julimonarchie bürgerlich-liberale Zukunftserwartungen und ein ungetrübter technologisch-rationaler Fortschritts-optimismus der mittelalterlichen Vergangenheit als dem »berceau des sociétés et des mœurs modernes« (François Guizot) bemächtigt hatten.¹⁰⁵² Zum Inbegriff dieser Modernität des Mittelalters aber war mit Victor Hugos Schlüsselroman *Notre-Dame de Paris* (1831/1832) und dem von Viollet-le-Duc propagierten Verständnis gotischer Architektur die Kathedrale aufgestiegen,¹⁰⁵³ weil sie als Sediment nationaler Geschichte Rationalität und Logik, Laiengeist und Bürgersinn gleichermaßen zu verkörpern schien. Gerade die Betonung ihrer bautechnischen und konstruktiven Modernität barg jedoch bereits den Keim zur Zersetzung eben jener unreduzierten Lebenstotalität, die Viollet-le-Duc mit den Chimären von Notre-Dame zum Ausdruck bringen wollte.

Kathedralen und Lokomotiven

Pour tout le monde, la locomotive, par exemple, a sa physionomie qui en fait une création à part. Rien n'indique mieux que ces lourdes machines roulantes la force domptée; ces mouvements sont doux ou terrible, elle s'avance avec une farouche indépendance ou semble frémir d'impatience sous la main de ce petit homme qui la lance ou l'arrête à son gré. La locomotive est presque un être, et sa forme extérieure n'est que l'expression de sa puissance. Un locomotive donc a du style. C'est un horrible chariot, vont dire quelques-uns. Pourquoi horrible? Ne porte-t-elle pas la physionomie vraie de sa brutale énergie? N'est-elle pas pour tous une chose complète, organisée, possédant un caractère particulier, comme une pièce d'artillerie, comme un fusil possèdent le leur? Il n'y a de style que celui qui est propre à l'objet.¹⁰⁵⁴

1052 Wie oben Anm. 404.

1053 Siehe oben Anm. 62 zu Hugo und 63 zu Viollet-le-Duc, außerdem Anm. 1042.

1054 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc: *Entretiens sur l'architecture*, 2 Bde. und Atlas, Paris: A. Morel et C^{ie}, 1863–1872, hier Bd. 1, S. 186.

1863 in den *Entretiens sur l'architecture* zur näheren Erläuterung der Stilauffassung beigebracht, lässt Viollet-le-Ducs Beispiel der Dampflokomotive erahnen, welcher bildlichen Zurichtungen es bedurfte, um die als wesensmäßige Entsprechung grundlegender Gestaltprinzipien verstandene Stilverwandtschaft zwischen der Baukunst der Mittelalters und der Ingenieurskunst der Gegenwart, zwischen Kathedralen und Lokomotiven sinnfällig werden zu lassen. In beiden Fällen – so die Überzeugung Viollet-le-Ducs – handelt es sich um rationalistisch geprägte Hervorbringungen demokratisch verfasster Gesellschaften, die in ihren Schöpfungen denselben vernunftgemäßen Stil der Material- und Funktionsgerechtigkeit an den Tag legen. Ein kommunaler Wehrbau aber, der seiner abschreckenden Zweckbestimmung durch die Präsentation erhängter Delinquenten Nachdruck verleiht und zugleich in selbstreflexiver Brechung mit den medialen Bedingungen seiner Sichtbarkeit auf der Buchseite spielt (Abb. 238),¹⁰⁵⁵ war kaum dazu angetan, dem martialischen Auftritt der Dampflokomotive Paroli zu bieten. Erst eine Darstellung in Schnitten und Schemata, wie sie Viollet-le-Duc für die Holzstiche seines enzyklopädisch angelegten *Dictionnaire raisonné de l'architecture* entworfen hat (Abb. 256),¹⁰⁵⁶ war geeignet, den architektonisch-mechanischen Organismus eines Stadttors mit Zugbrücken und Fallgittern im Funktionszusammenhang zur Anschauung zu bringen.

Probates Mittel der Freilegung von Tiefenschichten, die sich der Erschließung durch den Augenschein entziehen, war die Autopsie, die im *Dictionnaire raisonné de l'architecture* als fundamentales Repräsentationsverfahren zur Anwendung kam. So wurde etwa die geometrisch-konstruktive Grundstruktur eines Fenstermaßwerks Schritt um Schritt herauspräpariert (Abb. 257)¹⁰⁵⁷ und damit demselben Verfahren der Sichtbarmachung unterzogen wie auf einer Tafel der *Encyclopédie* die menschliche Gesichtarterie (Abb. 258),¹⁰⁵⁸ die im Bild durch das Abtragen der Epidermis und weiterer Gewebeschichten zum Vorschein kommt. Der Einfluss, den die vergleichende Anatomie eines Georges Cuvier auf das taxonomische Denken Viollet-le-Ducs wie auf seine Vorstellung vom organischen Charakter der Bauwerke ausgeübt hat, wurde wiederholt dargelegt –¹⁰⁵⁹ an Beispielen wie

1055 Wie oben Anm. 1004.

1056 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc: *Porte de Laon à Coucy-le-Château*, in: Viollet-le-Duc 1854–1868, Bd. 7, S. 330–331, Fig. 13 und 14 zu s. v. »Porte« (S. 314–468), Maß der Doppelseite: 240 × 300 mm.

1057 Ders.: *Fensterrose der Westfassade von Saint-Nicaise in Reims*, in: ebd., Bd. 8, S. 60, Fig. 10 zu s. v. »Rose« (S. 38–68), Seitenmaß: 240 × 150 mm.

1058 Prevost: *Anatomie. Suite des arteres de la face*, in: Diderot/d'Alembert 1762–1772, Bd. 1 (1762), »Suite de la Pl. XI et XII«, Seitenmaß: 450 × 290 mm.

1059 Vor allem von Niehr 2004, S. 180 ff.; Baridon 1996, S. 30–41; ders.: »Anatomie comparée et pensée évolutionniste dans la théorie et la pratique architecturales de Viollet-le-Duc«, in:

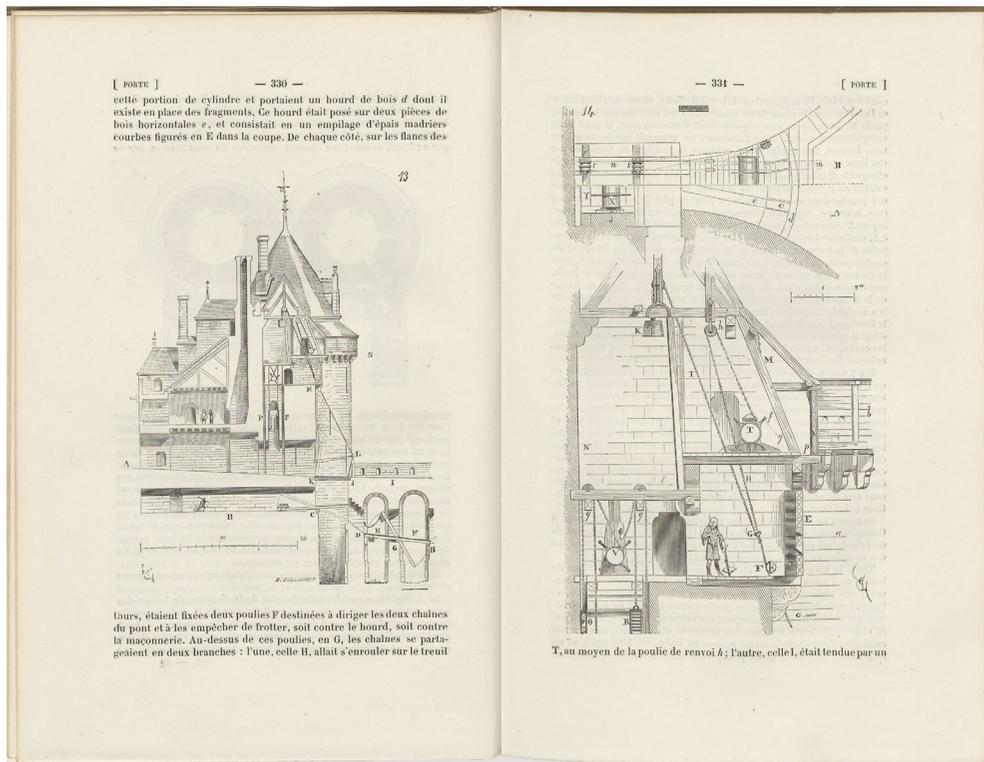


Abb. 256 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Porte de Laon à Coucy-le-Château*, in: ders., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, 1854–1868, Bd. 7, S. 330–331

diesem ist außerdem der komplementäre Einfluss medizinischer Illustrationen¹⁰⁶⁰ abzulesen.

Gleichwohl darf nicht außer Betracht bleiben, dass auch und vor allem die professionelle Prägung Viollet-le-Ducs ihren Teil zum analytisch-deskriptiven Modus des *Dictionnaire* und anderer Publikationen beigetragen hat. Als Architekt

L'architecture, les sciences et la culture de l'histoire au XIX^e siècle, Saint-Étienne 2001, S. 73–81; im weiteren Horizont auch Jean Nayrolles: »Sciences naturelles et archéologie médiévale au XIX^e siècle«, in: ebd., S. 25–49; Bressani 2014, S. 223–266 passim.

1060 Exemplarisch zu diesen Ludwig Choulant: *Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung nach ihrer Beziehung auf anatomische Wissenschaft und bildende Kunst*, Leipzig 1852; Buschhaus 2005; Folker Fichtel: *Die anatomische Illustration in der frühen Neuzeit*, Frankfurt a. M. 2006; Benjamin Rifkin/Michael J. Ackerman u. a.: *Human Anatomy. Depicting the Body from Renaissance to Today*, London 2011; Victor I. Stoichita/Maria Portmann u. a. (Hg.): *Le corps transparent*, Rom 2013; zum Kontext epistemischer Praktiken auch Burri 2008; Elizabeth Stephens: *Anatomy as Spectacle. Public Exhibitions of the Body from 1700 to the Present*, Liverpool 2011.

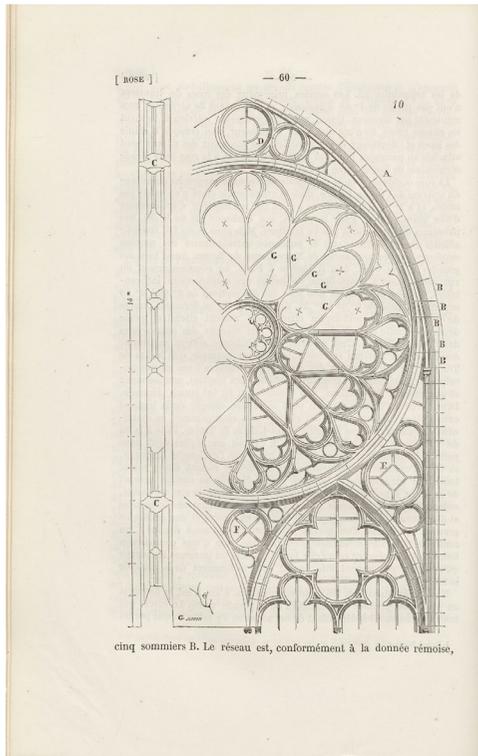


Abb. 257 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Westrose der Abteikirche Saint-Nicaise in Reims*, in: ders., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, 1854–1868, Bd. 8, S. 60

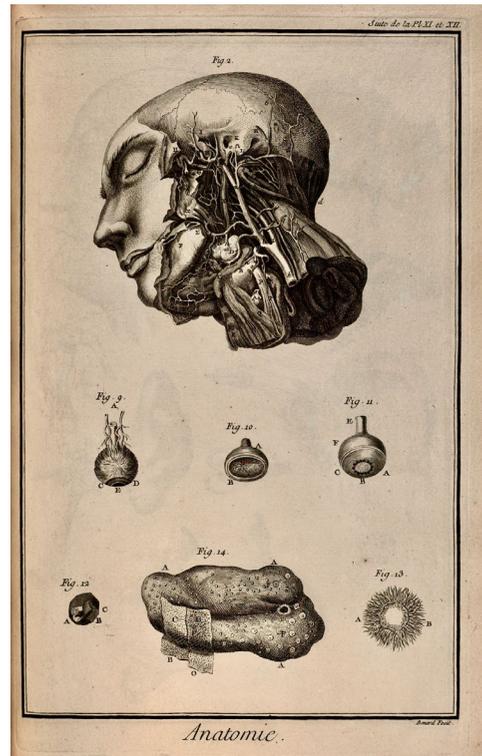


Abb. 258 Prevost, *Anatomie. Suite des artères de la face*, in: Denis Diderot/Jean Le Rond d'Alembert (Hg.), *Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques*, 1762–1772, Bd. 1

und Restaurator war er mit den weitläufigen Bildwelten der Lehrbücher zur Baukonstruktion und zum Bauhandwerk,¹⁰⁶¹ den technischen Zeichnungen der Ingenieurwissenschaften und den Visualisierungen der darstellenden Geometrie

¹⁰⁶¹ Vgl. zu diesen Barbara Shapiro Comte: »The Evolution, Standardization and Diffusion of Architects' Construction Drawing Models through Printed Sources, 1750s–1870s«, in: Jean-Philippe Garric/Valérie Nègre u. a. (Hg.): *La construction savante. Les avatars de la littérature technique*, Paris 2008, S. 179–192; Valérie Nègre: »Plans, coupes et élévations de diverses productions de l'art de la charpente (1803–1805) de Jean Charles Krafft: recueil technique ou recueil d'architecture?«, in: ebd., S. 193–204; Jörn Garleff: »Die *Ecole polytechnique* und die *Ecole des beaux-arts* in Paris«, in: Ralph Johannes (Hg.): *Entwerfen. Architekturausbildung in Europa von Vitruv bis Mitte des 20. Jahrhunderts*, Hamburg 2009, S. 392–433; Uta Hassler/Christoph Rauhut: »Die Konstruktionszeichnung des 19. Jahrhunderts als Bild, Ideal und Anleitung«, in: dies./Santiago Huerta (Hg.): *Bautechnik des Historismus. Von den Theorien über gotische Konstruktionen bis zu den Baustellen des 19. Jahrhunderts*, München/Zürich 2012, S. 292–333.

vertraut. Von Amédée Fréziere *La Théorie et la Pratique de la Coupe des Pierres et des Bois* (1737–1739) bis zu Jean Rondelets *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir* (1830–1832) wurde ein Fachwissen anwendungsbezogen ins didaktische Bild gesetzt (Abb. 259),¹⁰⁶² das Viollet-le-Duc analytisch gewendet und dem Verständnis historischer Architektur dienstbar gemacht hat (Abb. 260).¹⁰⁶³ Für die Monumente aber hatten die systematischen und ikonischen Zurichtungen des *Dictionnaire* den weitgehenden Verlust ihrer dinglichen Einheit zur Folge. Durch den Aufbau des Werkes wurden sie den Zersplitterungen der enzyklopädischen Systematik unterworfen – was für ein komplexes Bauwerk wie die Reimser Kathedrale bedeuten konnte, dass es unter annähernd 70 verschiedenen Lemmata zur Sprache kam. Außerdem waren sie einem mikroskopisch genau dokumentierenden Blick ausgesetzt, der ihre bildliche Demontage in kleinste konstruktive oder formale Sinn-einheiten betrieb.

Nicht weniger einschneidende Wirkung zeitigte mit der morphologischen Betrachtungsweise das zweite große Paradigma von Architekturgeschichte und Bau-forschung neben dem rationalistischen. Für dieses nach naturwissenschaftlichem Beispiel und Vorbild entwickelte Konzept einer positivistischen Merkmalwissen-schaft, die Bautypen und architektonische Einzelformen unter chronologischen wie unter regionalen Gesichtspunkten klassifiziert, steht richtungsweisend Arcisse de Caumont,¹⁰⁶⁴ der für seine *Cours d'Antiquités monumentales* (1830–1843) – ähnlich wie Séroux d'Agincourt (Abb. 190 und 191) – typologische und entwicklungsge-schichtliche Schautafeln zusammengestellt hat. Um den Zusammenhang inner-halb der einzelnen Merkmalklassen sinnfällig werden zu lassen, zeigen sie nicht vollständige Organismen im angestammten Habitat, sondern isolierte Präparate abnehmender Komplexität. Das Typenspektrum des Burgenbaus wird anhand von Beispielen entfaltet, die ihre Herkunft aus der Architekturvedute (Abb. 261)¹⁰⁶⁵ kaum verleugnen können, weil sie gleichsam noch Partien ihrer ursprünglichen ikonischen Epidermis an sich tragen: Fragmente der landschaftlichen Einbettung

1062 *Noulets formés par une ferme couchée sur le grand comble*, in: Jean Rondelet: *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*, 7 Bde., Paris: Jean Rondelet, 1827–1832, Taf. LXXVI, Seitenmaß: 300 × 425 mm. – Siehe schon Amédée Frézier: *La Théorie et la Pratique de la Coupe des Pierres et des Bois, pour la Construction des Voutes Et autres Parties des Bâtimens Civils & Militaires, ou Traité de Stereotomie a l'Usage de l'Architecture*, 3 Bde., Strasbourg: Jean Daniel Doulsseker le Fils, Paris: L. H. Guerin, C. A. Jombert, 1737–1739.

1063 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc: *Dachstuhl der Kirche von Hargnies*, in: Viollet-le-Duc 1854–1868, Bd. 3, S. 46, Fig. 34^{bis} zu s. v. »Charpente« (S. 1–58), Seitenmaß: 240 × 150 mm.

1064 Caumont 1830–1843. – Zu Werk und Methodik s. die oben in Anm. 210 aufgeführte Literatur.

1065 Godefroy Engelmann nach Louis Atthalin: *Vue Générale des Ruines du Chateau de Gisors*, in: Nodier/Taylor 1820–1878, *Normandie* 1–2 (1820–1825), Taf. 196, Seitenmaß: 540 × 350 mm.

EPILOG

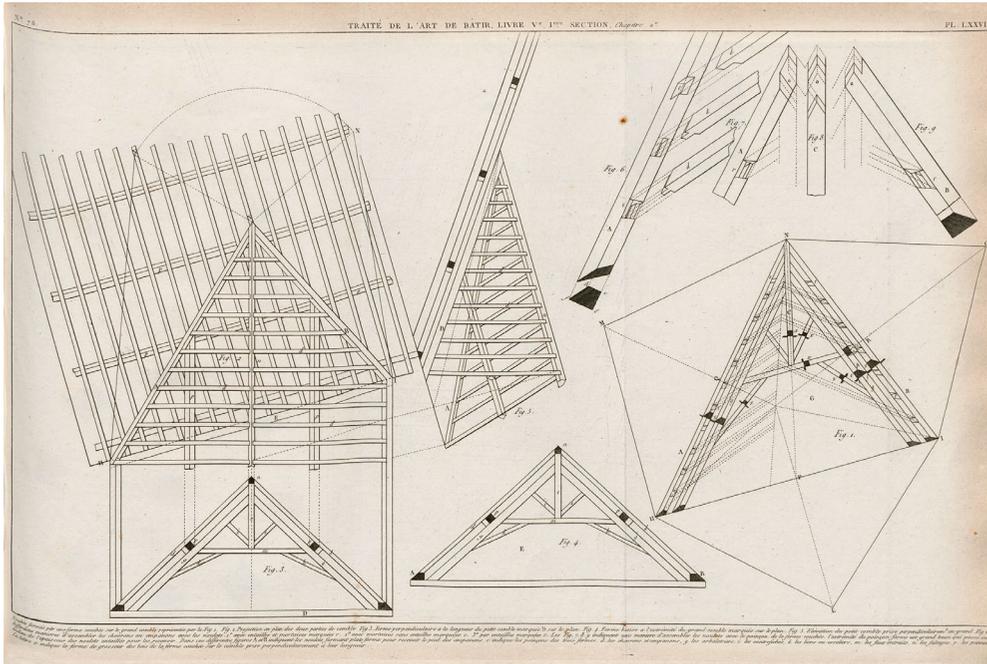


Abb. 259 *Noulets formés par une ferme couchée sur le grand comble*, in: Jean Rondelet, *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*, 1830–1832, Taf. LXXVI

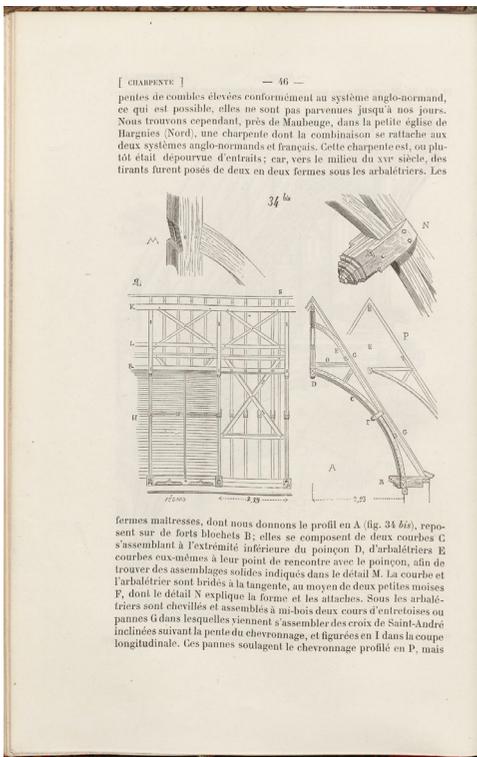


Abb. 260 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dachstuhl der Kirche von Hargnies*, in: ders., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, 1854–1868, Bd. 3, S. 46



Abb. 261 Godefroy Engelmann nach Louis Atthalin, *Vue Générale des Ruines du Château de Gisors*, in: Charles Nodier/Justin Taylor u. a., *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie*, Bd. 1–2, 1820–1825, Taf. 196

wie der figürlichen Belebung (Abb. 262).¹⁰⁶⁶ Je tiefer freilich der Blick ins symptomatische Detail vordringt (Abb. 263),¹⁰⁶⁷ desto weniger Herkunftsspuren weisen die am Objekt genommenen Proben auf. Im Fall der entwicklungsgeschichtlich aufeinanderfolgenden Portale ist es einzig die Grasnarbe auf schmalem Bodenstreifen, die formelhaft einen Ortsbezug andeutet. Wie die analytische Zergliederung in der Nachfolge Viollet-le-Ducs, so prägte auch diese Visualisierungsstrategie der selektiven Probenentnahme noch um 1900 unangefochten die Publikationen vor allem staatlicher Institutionen – etwa die von Anatole de Baudot und Alfred

¹⁰⁶⁶ Leroux: *Motte und Donjon*, in: Caumont 1830–1843, Taf. LXXIII, Seitenmaß: 250 × 320 mm.

¹⁰⁶⁷ Leroux: *Portes rangées chronologiquement*, in: ebd., Taf. LIV.

EPILOG

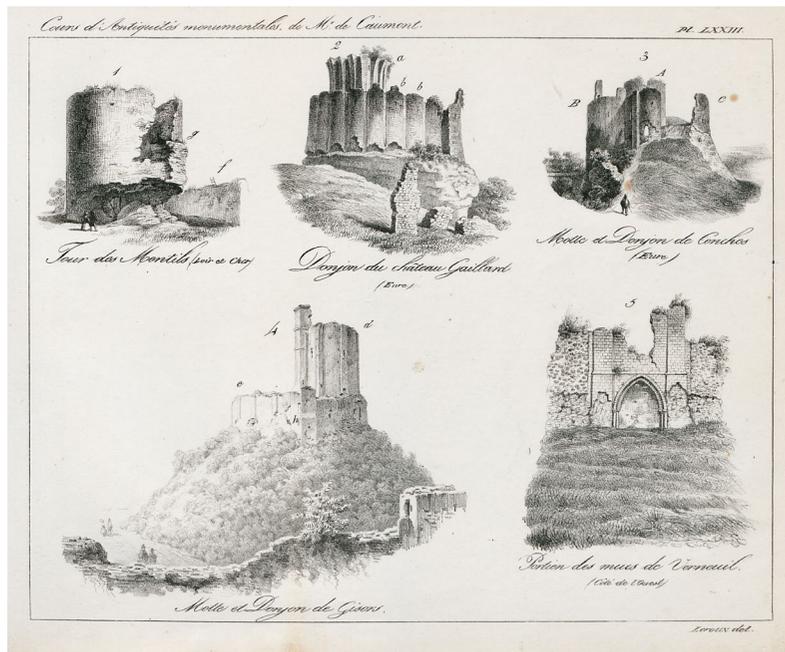


Abb. 262 Leroux, *Mottes et Donjons*, in: Arcisse de Caumont, *Cours d'Antiquités monumentales*, 1830–1843, Taf. LXXIII

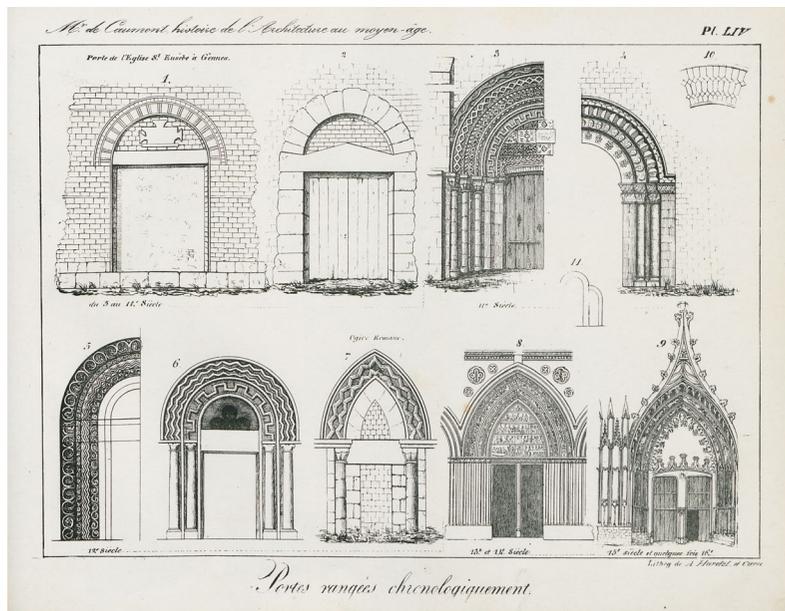


Abb. 263 Leroux, *Portes rangées chronologiquement*, in: Arcisse de Caumont, *Cours d'Antiquités monumentales*, 1830–1843, Taf. LIV

Perrault-Dabot in fünf Tafelbänden edierten *Archives de la Commission des Monuments Historiques* –¹⁰⁶⁸ und trug dadurch ebenfalls maßgeblich zur ikonischen Fragmentierung des Mittelalters bei.

Moderne Warenwelt und mittelalterliches Kunstgewerbe

Einen eng verwandten Habitus exakter empirischer Erfassung und nahsichtiger Dokumentation weisen die Handbücher, Überblickswerke und Enzyklopädien realienkundlichen Zuschnitts auf. Teils entfalten sie Panoramen mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Sachkultur, die sich im universalen Zugriff auf Lebens- und Gebrauchszusammenhänge noch der altbewährten Systematik der *mores et instituta* verpflichtet zeigen, teils orientieren sie sich bereits ausschließlich an objektspezifischen Kriterien wie der Gattungszugehörigkeit, der Herstellungstechnik oder dem Material. Den zu Beginn des 19. Jahrhunderts Maßstäbe setzenden *Monuments français inédits* von Nicolas-Xavier Willemin¹⁰⁶⁹ ist Nicolas Chapuy mit *Le Moyen Age pittoresque* (1837–1840) und *Le Moyen Age monumental* (1840–1843) gefolgt, die in unterschiedlicher Breite eine chronologische Registratur des Kunstgewerbes respektive der Baukunst bieten.¹⁰⁷⁰ Ein Pionierwerk ebenso umfassender wie objektzentrierter Zivilisationsgeschichtsschreibung haben Paul Lacroix und Ferdinand Seré 1848–1851 mit *Le Moyen Age et la Renaissance* vorgelegt (Abb. 110).¹⁰⁷¹

Der steile Aufstieg einschlägiger Handbücher und Tafelwerke setzte freilich erst nach der Mitte des Jahrhunderts ein, als in rascher, bis um 1900 nicht mehr abreißen-der Folge meist vielbändige Erschließungsarbeiten zu den »arts somptuaires« und »arts industriels«, zum »mobilier«, zu »armes et armures« und »joyaux« oder zum »costume« auf den Markt kamen.¹⁰⁷² Treibende Kraft dieser Konjunktur war nun

1068 Anatole de Baudot/Alfred Perrault-Dabot (Hg.): *Archives de la Commission des Monuments Historiques. Publiées sous le patronage de l'Administration des Beaux-Arts*, 5 Bde., Paris: Henri Laurens, Charles Schmid, 1898–1903.

1069 Siehe oben in Kap. 5 den Abschnitt »Zeit: Sérour d'Agincourt, Lenoir und Willemin«.

1070 Nicolas Chapuy/Philippe Moret: *Le Moyen Age pittoresque. Monumens et fragmens d'architecture, meubles, armures et objets de curiosité du X^e au XVII^e siècle*, 5 Bde., Paris: Veith et Hauser, 1837–1840; ders./Daniel Ramée: *Le Moyen-Age Monumental et Archéologique. Vues & détails des monumens les plus remarquables de l'Europe depuis le VI^e jusqu'au XVIII^e siècle*, 2 Bde., Paris: A. Hauser, 1840–1842.

1071 Lacroix/Séré 1848–1851. – Wie oben Anm. 128 und 550; s. dort auch den historiographiegeschichtlichen Kontext.

1072 Vgl. in Auswahl Charles Louandre: *Les Arts somptuaires. Histoire du Costume et de l'ameublement et des arts et industries qui s'y rattachent*, 4 Bde., Paris: Hangard-Maugé, 1857–1858;

nicht mehr, wie noch im zweiten Jahrhundertviertel, die weithin erstarkende Zivilisationsgeschichtsschreibung, sondern die Institution der Weltausstellung.¹⁰⁷³ Seit der *Great Exhibition* anno 1851 in London fanden sich die Nationen im globalen Wettbewerb zu dieser monumentalen Leistungsschau des technologisch-industriellen und zivilisatorischen Fortschritts zusammen, in deren Kontext auch Sektionen alter Kunst eingerichtet wurden. Sie dienten zuvörderst der nationalen Selbstdarstellung, indem sie Anciennitätsbelege beibrachten und Traditionsbezüge herstellten. Darüber hinaus waren sie als historischer Orientierungsrahmen gedacht und sollten der

Viollet-le-Duc 1858–1875; Labarte 1864–1866; Léon-Auguste Asselineau: *Armes et armures du moyen âge et de la Renaissance*, Paris: A. Lévy, 1864; Henry Barbet de Jouy: *Les gemmes et joyaux de la couronne*, Paris: Chalcographie des musées impériaux, 1865; Jules Quicherat: *Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris: Hachette et C^{ie}, 1875; Germain Demay: *Le Costume au Moyen Âge d'après les sceaux*, Paris: D. Dumoulin et C^{ie}, 1880; Émile Molinier: *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du V^e à la fin du XVIII^e siècle*, 6 Bde., Paris: E. Levy, Londres: Ch. Davis, Bruxelles: E. Lyon Claesen, 1896–1911. – Zum steilen Aufstieg dieser Forschungsbranche im Überblick s. Jean Verrier: »Les études sur les arts appliqués à l'industrie, du V^e au XVIII^e siècle, en France, de 1834 à 1934«, in: *Centenaire du Service des Monuments historiques* 1935, Bd. 2, S. 285–309; exemplarisch zu einzelnen Werken s. Sauerländer 1983; Sylvie Aubenas/Marc H. Smith: »La naissance de l'illustration photographique dans le livre d'art. Jules Labarte et l'*Histoire des arts industriels* (1847–1875)«, in: *Bibliothèque de l'École des chartes* 158 (2000), S. 169–196; Solange Michon: »Viollet-le-Duc encyclopédiste du Moyen Âge, ses sources textuelles pour le *Dictionnaire du mobilier*«, in: Bernard-Griffiths/Glaudes 2006, S. 105–119; Michele Tomasi: »De la collection à l'histoire: sur la genèse et la structure de l'*Histoire des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance* de Jules Labarte«, in: Recht/Sénéchal 2008, S. 255–266.

- 1073 Der Orientierung auf diesem weitläufigen Forschungsfeld dienen Wolfgang Friebe: *Architektur der Weltausstellungen 1851–1970*, Stuttgart 1983; Paul Greenhalgh: *Ephemeral Vistas. The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851–1939*, Manchester 1988; Brigitte Schroeder-Gudehus/Anne Rasmussen (Hg.): *Les Fastes du progrès. Le guide des Expositions universelles 1851–1992*, Paris 1992; Winfried Kretschmer: *Geschichte der Weltausstellungen*, Frankfurt/Main 1999; Martin Wörner: *Die Welt an einem Ort. Illustrierte Geschichte der Weltausstellungen*, Berlin 2000; Myriam Bacha (Hg.): *Les expositions universelles à Paris de 1855 à 1937*, Paris 2005; John E. Findling/Kimberly D. Pelle (Hg.): *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions*, Jefferson 2008; Anne-Laure Carré/Marie-Sophie Corcy u. a. (Hg.): *Les expositions universelles en France au XIX^e siècle*, Paris 2012; Jutta Zander-Seidel (Hg.): *Wege in die Moderne. Weltausstellungen, Medien und Musik im 19. Jahrhundert*, Nürnberg 2014; Joep Leerssen/Eric Storm (Hg.): *World Fairs and the Global Moulding of National Identities*, Leiden/Boston 2022; speziell zur Präsentation von Objekten angewandter Kunst s. Daniel Alcouffe/Marc Bascou u. a.: *Le arti decorative alle grandi esposizioni universali 1851–1900*, Milano 1988; Charlotte Gere: *European Decorative Arts at the World's Fairs, 1850–1900*, New York 1999; Jason T. Busch/Catherine L. Futter: *Inventing the Modern World. Decorative Arts at the World's Fairs, 1851–1939*, New York 2012; zum nachfolgend betrachteten Aspekt der Geschichtsdarstellung bes. Martin Wörner: *Vergnügung und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851–1900*, Münster 1999, und Plato 2001.

zeitgenössischen Warenproduktion die hohe materiale und handwerkliche Qualität wie die ästhetische Überlegenheit der Vergangenheit als leuchtendes Beispiel und Vorbild vor Augen führen. Gegen die notwendige Zeitgebundenheit moderner Entwicklungen – »le provisoire, l'éphémère, la vie, l'activité civilisatrice, c'est-à-dire l'industrie et l'art modernes« – galt es, die zeitlosen Werte der »art ancien«: »le définitif« ins Bewusstsein zu rufen.¹⁰⁷⁴

Gleichsam als Spitzenahn rückte das mittelalterliche Kunstgewerbe – »les monuments-meubles des premiers âges des sociétés modernes« –¹⁰⁷⁵ zu den Produktwelten der Gegenwart in eine direkte verwandtschaftliche Beziehung, die sich auch in den bildlichen Repräsentationsweisen niederschlug. In den Berichten und Katalogen der Weltausstellungen wie in realienkundlichen Handbüchern (Abb. 212) oder der davon abhängigen historiographischen Literatur (Abb. 56 und 57) wurden die Objekte auf übereinstimmende Weise detailgenau wie freilich auch von ihrer Umgebung separiert wiedergegeben, denn an die Stelle der lebensweltlichen Kontexte waren hier wie dort die systematischen Kategorien materialer und funktionaler Produktklassen getreten. Und hier wie dort galt ein besonderes Augenmerk der an modernen Manufakturprodukten (Abb. 264)¹⁰⁷⁶ wie an der Goldschmiedekunst des Mittelalters (Abb. 265)¹⁰⁷⁷ mit erheblichem chromolithographischem Aufwand dokumentierten koloristischen und stofflichen Beschaffenheit.

Der katalogisierenden Nüchternheit strikt objektbezogener Repräsentationen hatten die Aussteller indes von Beginn an opulente Inszenierungen ihres Warenangebotes entgegengesetzt. Schon 1851 waren die nach den Entwürfen des Architekten und Architekturtheoretikers Augustus Welby Northmore Pugin von verschiedenen Spezialfirmen angefertigten neugotischen Objekte von der Wandbespannung über liturgisches Gerät bis hin zu Blumenkübeln und Madonnen zu einem *Medieval Court* arrangiert worden, der jedoch unschwer noch die sensationelle Eisenarchitektur des *Crystal Palace* zu erkennen gab (Abb. 266).¹⁰⁷⁸ Dagegen

1074 Louis Gonse (Hg.): *L'Art moderne à l'Exposition de 1878*, Paris: A. Quantin, 1879, S. 3; s. auch ders.: *L'Art ancien à l'Exposition de 1878*, Paris: A. Quantin, 1879.

1075 Labarte 1864–1866, Bd. 1, S. IV.

1076 Day & Son nach John Burley Waring: *Celadon Vases, Sèvres Manufactory*, in: John Burley Waring: *Masterpieces of Industrial Art & Sculpture at the International Exhibition, 1862*, 3 Bde., London: Day & Son, 1863, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.1396>, hier Bd. 1, Taf. 12, Seitenmaß: 435 × 310 mm.

1077 A. Godard nach Edmond Du Sommerard: *Trésor de la Basilique S^t Ambroise de Milan*, in: Du Sommerard 1838–1846, *Album*, Tl. X, Taf. XIV, Seitenmaß: 550 × 270 mm.

1078 Dickinson Brothers nach Louis Haghe: *MEDLÆVAL COURT*, in: *Dickinsons' Comprehensive Pictures of The Great Exhibition of 1851, From the Originals Painted for H. R. H. Prince Albert. By Messrs. Nash, Haghe, and Roberts*, London: Dickinson Brothers, 1854, ungezählte Taf., Seitenmaß: 444 × 597 mm; eine ausführliche Beschreibung nach dem Wiederaufbau des



Abb. 264 Day & Son nach John Burley Waring, *Celadon Vases, Sèvres Manufactory*, in: John Burley Waring, *Masterpieces of Industrial Art & Sculpture at the International Exhibition, 1862, 1863*, Taf. 12

hatte man 1867 in Paris unter den Pavillons auf dem Marsfeld eigens einen historisierenden Kirchenbau errichtet, um die Produkte der betreffenden Gewerbesparten

Crystal Palace in Sydenham 1854 geben Matthew Digby Wyatt/John Burley Waring: *The Mediaeval Court in the Crystal Palace*, London: Crystal Palace Library, Bradbury & Evans, 1854. – Alexandra Wedgwood: »The Mediaeval Court«, in: Paul Atterbury/Clive Wainwright (Hg.): *Pugin. A Gothic Passion*, New Haven/London 1994, S. 237–245; Paul Atterbury (Hg.): *A. W. N. Pugin. Master of Gothic Revival*, New Haven/London 1995; Rosemary Hill: *Pugin and the Building of Romantic Britain*, London 2007; zu den Sektionen in der Nachfolge des *Mediaeval Court* von 1851 s. Stephen Wildman: »The International Exhibition of 1862: The Mediaeval Court«, in: Joanna Banham/Jennifer Harris (Hg.): *William Morris and the Middle Ages*, Manchester 1984, S. 124–147; Louise D’Arcens: »The last thing one might expect: The Mediaeval Court at the 1866 Melbourne Intercolonial Exhibition«, in: *La Trobe Journal* 81 (2008), S. 26–39.

Abb. 265 A. Godard nach Edmond Du Sommerard, *Trésor de la Basilique S^t Ambroise de Milan*, in: Alexandre Du Sommerard, *Les arts au Moyen Age*, 1838–1846, *Album*, Tl. X, Taf. XIV



in adäquatem Rahmen und fingiertem Zusammenhang präsentieren zu können (Abb. 267).¹⁰⁷⁹

Von diesem Bemühen um Zusammenschau zeugt bereits die nur mehr bildlich überlieferte Präsentationsform maximaler Verdichtung, die Alexandre Du Sommerard für seine 1832 im *Hôtel de Cluny* eingerichteten Sammlungsräume gewählt hatte: In der flamboyanten Kapelle der ehemaligen Pariser Stadtresidenz der Äbte von Cluny führte sie das in den *Arts au Moyen Age* Vereinzelte (Abb. 265) wieder zu einem

¹⁰⁷⁹ Edward Etherington nach Jules Gaildrau: *Intérieur de la chapelle du Champ de Mars*, in: François Ducuing (Hg.): *L'Exposition Universelle de 1867 illustrée. Publication internationale autorisée par la Commission impériale*, 2 Bde., Paris: E. Dentu, 1867, URL: <https://doi.org/10.11588/digit.2015>, hier Bd. 2, S. 329, Seitenmaß: 375 × 270 mm.

EPILOG



Abb. 266 Dickinson Brothers nach Louis Haghe, *MEDIAEVAL COURT*, in: *Dickinsons' Comprehensive Pictures of The Great Exhibition of 1851*, 1854

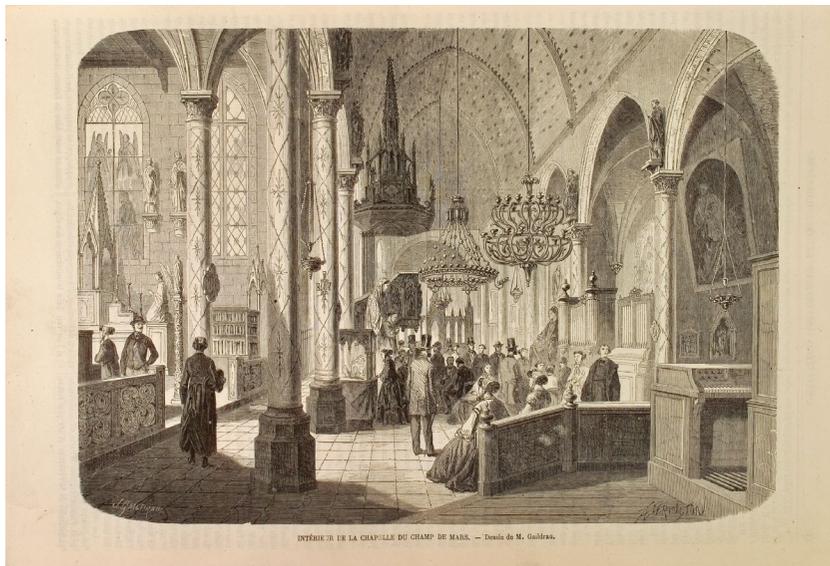


Abb. 267 Edward Etherington nach Jules Gaildrau, *Intérieur de la chapelle du Champ de Mars*, in: François Ducuing (Hg.), *L'Exposition Universelle de 1867 illustrée*, 1867, Bd. 2, S. 329

objektübergreifenden Gesamteindruck zusammen (Abb. 268).¹⁰⁸⁰ Auch Viollet-le-Duc bediente sich dieses synoptischen Verfahrens, um vor allem Überblicksartikel seines *Dictionnaire raisonné du mobilier* mit Einblicken in den imaginierten Kulturzusammenhang der systematisch wie alphabetisch voneinander geschiedenen Objekte auszustatten (Abb. 269).¹⁰⁸¹ Mit der historischen Treue im Gegenständlichen unterstrich Viollet-le-Duc seine mit dem *Dictionnaire* verbundene Mahnung, man möge die »couleur locale« in Kunst, Literatur und Theater erst nach der »étude scrupuleuse du passé« mischen: »Lorsque le peintre entre dans le domaine de l'archéologie, nous lui demandons d'être archéologue [...]«¹⁰⁸²

Schon die am mittelalterlichen höfischen Sujet des Interieurs äußerst befremdlichen Klischees bürgerlicher Privatheit und Heimeligkeit geben zu erkennen, dass sich Mittelalter und Moderne nicht ohne Verwerfungen im Sinne einer wesensmäßigen Entsprechung zur Deckung bringen ließen. Mit dem gegen Ende des Jahrhunderts rasant sich beschleunigenden technologisch-industriellen Fortschritt hatte sich vollends eine Kluft zwischen Vergangenheit und Gegenwart aufgetan, die der Denkfigur einer Zeitenspiegelung ihre Überzeugungskraft und ihre diskursive Bedeutung nahm. Stattdessen begegnet nun verstärkt das Motiv der Zeitenwende – der entwicklungsgeschichtlichen Ablösung und Übertrumpfung, dem in einer der zur Pariser Weltausstellung von 1889 zahlreich verfassten Elogien die *Tour Eiffel* höchstselbst im Zwiesgespräch mit den Türmen von Notre-Dame Ausdruck verlieh:

Vieilles tours abandonnées, on ne vous écoute plus. Ne voyez-vous pas que le monde a changé de pôle, et qu'il tourne maintenant sur mon axe de fer ? Je représente la force universelle, disciplinée par le calcul. J'ai le front ceint d'éclairs [d. i. von den Lichtkegeln der am Turm angebrachten elektrischen Scheinwerfer, B. C.] dérobés aux sources de la lumière. Vous étiez l'ignorance, je suis la science. Vous teniez l'homme esclave, je le fais libre. Je sais le secret des prodiges qui terrifiaient vos fidèles. Mon pouvoir illimité refera l'univers et trouvera ici-bas votre paradis enfantin. Je n'ai plus besoin de votre Dieu, inventé pour expliquer une création dont je connais les lois. Ces lois me suffisent, elles suffisent aux esprits que j'ai conquis sur vous et qui ne rétrograderont pas.¹⁰⁸³

1080 Nicolas Chapuy: *Chapelle haute de l'Hôtel de Cluny*, in: Du Sommerard 1838–1846, *Atlas*, Taf. V, Seitenmaß: 550 × 270 mm. – Wie oben Anm. 397.

1081 Louis Guillaumot nach Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc: *Chambre de château au XIV^e siècle*, in: Viollet-le-Duc 1858–1875, Bd. 1, Taf. XIV im Kapitel »Vie publique de la noblesse féodale, religieuse et laïque« (S. 301–401), Seitenmaß: 160 × 240 mm.

1082 Ebd., bes. S. 296 ff., das Zitat hier S. 297.

1083 Eugène-Melchior de Vogüé: *Remarques sur l'Exposition du Centenaire*, Paris: E. Plon, Nourrit et C^{ie}, 1889, S. 24 f.



Abb. 268 Nicolas Chapuy, *Chapelle haute de l'Hôtel de Cluny*, in: Alexandre Du Sommerard, *Les arts au Moyen Age*, 1838–1846, *Atlas*, Taf. V

In Gestalt des Eiffelturms ist zur Weltausstellung 1889, mit der zugleich das Centennarium der Revolution begangen wurde, die fraglos wirkmächtigste monumentale Symbolisierung einer Moderne errichtet worden,¹⁰⁸⁴ die sich wesentlich als eine aus der revolutionären Zäsur hervorgegangene begriff. Daher wurde mit dem zugunsten der Gegenwart entschiedenen Wettstreit alter und neuer Türme auch ein weitläufiges

1084 Henri Loyrette: »La tour Eiffel«, in: Nora [1984–1992] 1997, S. 4270–4293; Pascal Ory: »Le centenaire de la Révolution française«, in: ebd., S. 465–492; Caroline Mathieu (Hg.): *1889. La Tour Eiffel et l'Exposition universelle*, Paris 1989; Hubertus Kohle: »Der Eiffelturm als Revolutionsdenkmal«, in: Gudrun Gersmann/ders. (Hg.): *Frankreich 1871–1914. Die Dritte Republik und die Französische Revolution*, Stuttgart 2002, S. 119–132.



Abb. 269 Louis Guillaumot nach Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Chambre de château au XIV^e siècle*, in: ders., *Dictionnaire raisonné du mobilier français*, 1858–1875, Bd. 1, Taf. XIV

historisches Imaginarium verabschiedet,¹⁰⁸⁵ in dessen Zentrum ein halbes Jahrhundert lang jenes Bild der Kathedrale beherrschend in Erscheinung getreten war, das Victor Hugo und Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc maßgeblich geprägt hatten. Gegenüber dem Gründungsmythos ›1789‹ ist die Vormoderne nun ins Hintertreffen geraten und hat ihren historischen Geltungsrang eingebüßt.

Stets aufs Neue: *Le Vieux Paris*

Der rapide Bedeutungsverlust altvertrauter Imaginarien ging mit sarkastischer Kritik einher – etwa mit jener anti-utopischen Vision des Zeichners und Schriftstellers Albert Robida, welche die im Zuge schrankenloser Modernisierung nutzlos gewordenen Türme von Notre-Dame als Haltestelle für Luftomnibusse imaginiert (Abb. 270).¹⁰⁸⁶

1085 Vgl. dazu auch – ohne Kenntnis der hier zitierten Zwiesprache der Bauten – Stephanie A. Glaser: »Tour de fer et tours de pierre: la tour Eiffel et la cathédrale gothique dans l’imaginaire au tournant du XX^e siècle«, in: Roque 2012, S. 41–69.

1086 Albert Robida: *Station centrale des aéronefs à Notre-Dame*, in: ders.: *Le Vingtième siècle*, Paris: Georges Decaux, 1883, URL: <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=590930>, Taf. vor S. 85, Seitenmaß: 290 × 190 mm. – Zu Robida siehe bes. Philippe Brun: *Albert Robida (1848–1926). Sa vie, son œuvre*, Paris 1984; *Albert Robida 1848–1926* [= *Le Téléphonoscope*.

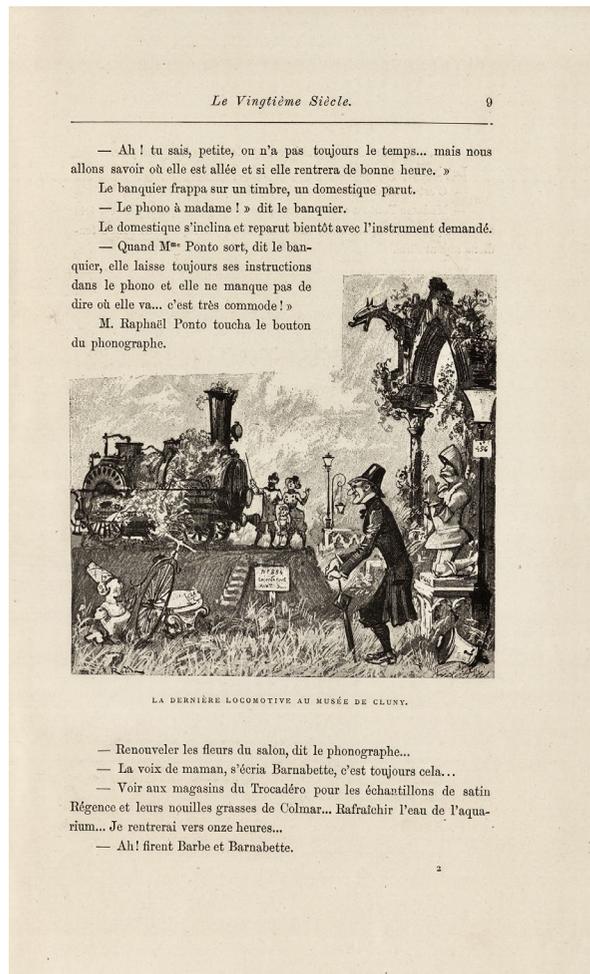


Abb. 270 Albert Robida,
*Station centrale des aéronefs
 à Notre-Dame*, in: ders.,
Le Vingtième siècle, 1883,
 Taf. vor S. 85

Und die von Viollet-le-Duc so vehement vertretene These wesensmäßiger Entsprechungen zwischen den Kathedralen der Vergangenheit und den Lokomotiven der Gegenwart zeigt sich ironisch gebrochen durch den bildlichen Hinweis darauf, dass

Bulletin des Amis d'Albert Robida 12 (2005)]; Roger Jouan (Hg.): *Voyages très extraordinaires dans le Paris d'Albert Robida*, Paris 2005; Daniel Compère (Hg.): *Albert Robida, du passé au futur. Un auteur-illustrateur sous la III^e République*, Amiens/Paris 2006; Hausmann 2009, S. 470–509; Heike Ising-Alms: »Utopie und Dystopie bei Jules Verne und Albert Robida. Fortschritt und Satire«, in: Eberhard Illner/Matthias Winzen (Hg.): *Technische Paradiese. Die Zukunft in der Karikatur des 19. Jahrhunderts*, Oberhausen 2016, S. 266–285; umfassend zuletzt Sandine Doré (Hg.): *De jadis à demain, voyages dans l'œuvre d'Albert Robida (1848–1926)*, Compiègne 2009, und Claire Barel-Moisan/Matthieu Letourneux (Hg.): *Albert Robida. De la satire à l'anticipation*, Brüssel 2022; speziell zu *Le Vieux Paris* s. auch unten Anm. 1088.

Abb. 271 Albert Robida,
La dernière locomotive
au musée de Cluny, in:
ders., *Le Vingtième siècle*,
1883, S. 9



längst auch die letzte Dampflokomotive unter den Monumenten des Mittelalters im *Musée de Cluny* zu finden sei (Abb. 271).¹⁰⁸⁷

Zur Pariser Weltausstellung anno 1900 trat Albert Robida mit einer dezidiert retrospektiven Mittelalterinszenierung in Erscheinung. Auf ihn gehen Initiative, Konzept und Entwürfe zu einem vierteiligen Gebäudeensemble am *Quai de Billy* zurück (Abb. 272),¹⁰⁸⁸ das unter dem Rubrum *Le Vieux Paris* monumentale Aus-

1087 Albert Robida: *La dernière locomotive au musée de Cluny*, in: Robida 1883, S. 9, Seitenmaß: 290 × 190 mm; zur atavistischen Dampfkraft auch ebd., S. 47.

1088 *DER TROCADERO-PALAST | ALT-PARIS*, in: Julius Meier-Gaefe (Hg.): *Die Weltausstellung in Paris 1900*, Paris, Leipzig: F. Krüger, 1900, URL: <https://doi.org/10.11588/digit.1400>, S. 38, Seitenmaß: 240 × 318 mm. – Unter Robidas einschlägigen Veröffentlichungen sind hervorzuheben Albert Robida: *Exposition universelle de 1900. Le Vieux Paris. Guide historique*,



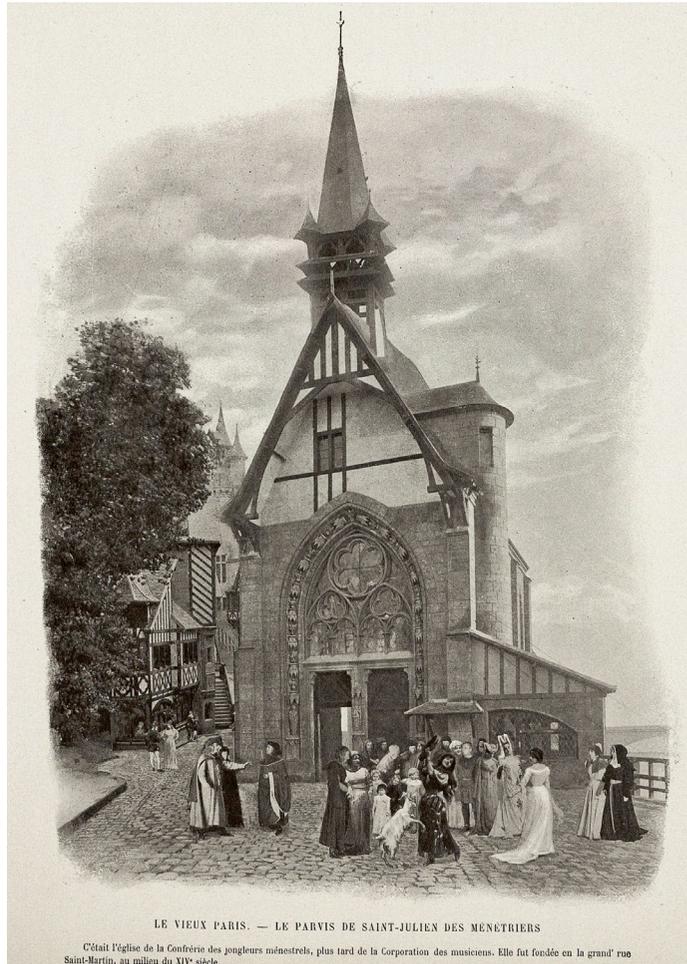
Abb. 272 DER TROCADÉRO-PALAST | ALT-PARIS, in: Julius Meier-Graefe (Hg.), *Die Weltausstellung in Paris 1900*, 1900, S. 38

prägungen der vorrevolutionären Stadtgeschichte in Nachbauten und Rekonstruktionen zu einem ephemeren Stadtviertel vereinte. Nach dem Strukturprinzip simultaner Verdichtung des zeitlich und räumlich Entfernten und dem Vorbild musealer Epochenäle¹⁰⁸⁹ fanden sich die Monumente zu Quartieren geordnet, an denen sich

pittoresque et anecdotique, Paris: Ménard et Chaufour, 1900; ders.: *Exposition universelle de 1900. Le Vieux Paris. Études et dessins originaux*, Paris: Lemerrier, 1900; ders.: »Le Vieux Paris à l'Exposition de 1900«, in: *Encyclopédie du siècle. L'Exposition de Paris (1900)*, 3 Bde., Paris: Montgredien et Cie, 1900, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.2357>, Bd. 1, S. 65 f. (sowie zahlreiche weitere Artikel in dieser Publikation); ders.: *Gazette du Vieux Paris*, 14 Tle., Paris: Librairie des Annales, Baschet, 1900. – Zum *Vieux Paris* siehe bes. Wörner 1999, S. 86–92; Robida, *créateur du Vieux Paris à l'Exposition Universelle de Paris* [= *Le Téléphonoscope. Bulletin des Amis d'Albert Robida* 9 (2002)]; Emery/Morowitz 2003, S. 190–208; Elizabeth Emery: »Protecting the Past. Albert Robida and the *Vieux Paris* Exhibit at the 1900 World's Fair«, in: *Journal of European Studies* 35 (2005), S. 65–85; Fiori 2012, S. 99–107; aus komparatistischer Perspektive Carqué 2009, S. 64 f. u. 73–76.

1089 Speziell zu deren architektonischen Ausprägungen s. Nikolaus Bernau: »Die Geschichte als Architekturbild. Baugestalt und Raumtypologie des agglomerierten Museums in Mittel- und Nordeuropa«, in: Alexis Joachimides/Sven Kuhrau (Hg.): *Renaissance der Kulturgeschichte?*, Dresden 2001, S. 33–56; Markus Thome: »Baukunst im Museum. Mittelalterliche

Abb. 273 *LE VIEUX PARIS. – LE PARVIS DE SAINT-JULIEN DES MÉNÉTRIERS*, in: *Le Panorama. Exposition Universelle 1900*, 1900



annähernd die Jahrhundertfolge vom Mittelalter bis zum Ende des Ancien Régime ablesen ließ. Da aber mit der *Porte Saint-Michel*, einem Turm des *Château du Louvre*, der Kapelle *Saint-Julien-des-Ménestriers* (Abb. 273)¹⁰⁹⁰ oder der *Grand'Salle* des

Architekturteile als Anlaß für historisierende Ausstellungsräume«, in: Brückle/Mariaux 2015, S. 76–96; ders.: »Narrativer Überbau. Museumsarchitektur und Raumgestaltungen in Formen einer nationalen Baukunst«, in: Constanze Breuer/Bärbel Holtz u. a. (Hg.): *Die Musealisierung der Nation. Ein kulturpolitisches Gestaltungsmodell des 19. Jahrhunderts*, Berlin/Boston 2015, S. 201–236; Heidi Amrein/Luca Tori: »Spolien, Kopien und Nachahmungen in den sogenannten Stilräumen«, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 78 (2021), S. 125–218; zu Prinzipien und Ansprüchen rekonstruktiver Praktiken s. unten Anm. 1125.

1090 Neurdein Frères: *LE VIEUX PARIS. – LE PARVIS DE SAINT-JULIEN DES MÉNÉTRIERS*, in: *Le Panorama. Exposition Universelle 1900*, Paris: Ludovic Baschet, 1900, URL: <https://doi.org/10.11588/digit.1172>, ungezählte Taf., Seitenmaß: 350 × 280 mm.

Palais de la Cité just die das Erscheinungsbild prägenden Rekonstruktionen der Hoch- und Spätgotik galten, stand dem Besucher und Betrachter eine unzeitgemäße Epochenimagination vor Augen. Infolge des Schocks von 1870/71 war ein nationalistischer Tonfall zwar auch in der mediävistischen Kunstgeschichtsschreibung deutlich zu vernehmen,¹⁰⁹¹ doch besaß deren Gegenstand längst nicht mehr das hohe nationale Identifikationspotential wie noch zur Zeit der Restauration oder der Julimonarchie. Und auch die von Viollet-le-Duc favorisierte Allianz von Mittelalter und Moderne, Gotik und Eisenbau vermochte sich nicht gegen jene historisierenden Wege zu behaupten, die von der staatlichen Repräsentation eingeschlagen wurden.

Das öffentliche Bauen des Second Empire und der Troisième République stand ganz im Zeichen einer neo-klassizistischen wie vor allem in dem einer neo-barocken Formensprache.¹⁰⁹² Von der in den Jahren 1861–1875 errichteten *Opéra Garnier*¹⁰⁹³ bis hin zum *Grand Palais*¹⁰⁹⁴ und anderen Gebäuden der Weltausstellung 1900 zeigt sich das moderne Bauen in Eisen mit einem Historismus verquickt, der dem glorreichen Zeitalter des Absolutismus galt. Das Mittelalter hingegen wurde nur vereinzelt als Medium aristokratischer Retrospektion aktualisiert – etwa mit dem von Viollet-le-Duc für Napoléon III. perfektionierend wiederhergestellten Schloss von Pierrefonds –¹⁰⁹⁵ und blieb ansonsten weitgehend auf kirchlich-restaurative Milieus

1091 Siehe zu dieser Zäsur oben in Kap. 2 den Abschnitt »Die Aktualität des Mittelalters: Froissart im Licht der Niederlage«.

1092 François Loyer: *Histoire de l'architecture française. De la Révolution à nos jours*, Paris 1999, S. 133–151; Markus Daus: *Identitätsarchitekturen. Öffentliche Bauten des Historismus in Paris und Berlin (1871–1918)*, Dresden 2007; zum weiteren Kontext der zeitgleichen Barockforschung, die auch in anderen Ländern Europas unter nationalen Vorzeichen intensiviert wurde, s. Ute Engel: *Stil und Nation. Barockforschung und deutsche Kunstgeschichte (ca. 1830 bis 1933)*, Paderborn 2018; Laura Moure Cecchini: *Baroquemanía. Italian Visual Culture and the Construction of National Identity, 1898–1945*, Manchester 2021.

1093 Monika Steinhauser: *Die Architektur der Pariser Oper. Studien zu ihrer Entstehungsgeschichte und ihrer architektonischen Stellung*, München 1969; Earls 1991, bes. S. 157–175; François Loyer (Hg.): *Autour de l'Opéra. Naissance de la ville moderne*, Paris 1995; Gérard Fontaine: *L'Opéra de Charles Garnier. Une œuvre d'art total*, Paris 2018.

1094 Gilles Plum (Hg.): *Le Grand Palais. Un palais national populaire, architecture et décors*, Paris 2008; ders. (Hg.): *Le Petit Palais. Chef-d'œuvre de Paris 1900*, Paris 2005.

1095 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc: *Description du château de Pierrefonds*, Paris: Bance, 1857. – Earls 1991, S. 198–205; Leniaud 1994, S. 101 ff.; Jean Mesqui: »Le château de Pierrefonds. Une nouvelle vision du monument«, in: *Bulletin monumental* 166 (2008), S. 197–245; Gérard Dalmaz: *Le château de Pierrefonds*, Paris 2010; Aron Vinegar: »Panoramic Photography as Imagination Technology. Viollet-le-Duc and the Restoration of the Château de Pierrefonds«, in: *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc* 2010, S. 90–110; Arnaud Timbert: *Viollet-le-Duc et Pierrefonds. Histoire d'un chantier*, Villeneuve-d'Ascq 2017; zum weiteren Kontext s. exemplarisch Laurent Saccaro: *Le goût du Moyen Âge en Bourgogne. La Rochepot et les châteaux néogotiques (1820–1940)*, Dijon 2016.

beschränkt.¹⁰⁹⁶ Zum Zweck der nationalen Selbstdarstellung wurde es ausnahmsweise auf der Pariser Weltausstellung 1889 eingesetzt, wo man der Eingangsfront des militärgeschichtlichen und kriegstechnischen Ausstellungsareals die Gestalt eines Befestigungswerkes der Zeit um 1400 verliehen hatte (Abb. 274),¹⁰⁹⁷ das sich im Sinne einer *architecture parlante* als monumentale Drohgebärde an die vis-à-vis gelegenen Pavillons der Kolonien wandte.

Obgleich also das Mittelalter um 1900 keine staatstragende Relevanz besaß, billigten Handelsministerium und Ausstellungskommissariat das Konzept Robidas und vermieteten das Gelände am *Quai de Billy* an dessen Finanzier Arthur Heulhard – offenbar, weil sie um die großen Publikumserfolge wussten, die historische Ensembles im Allgemeinen und stadt- sowie nationalgeschichtliche Inszenierungen im Besonderen auf früheren Welt-, Landes- und Gewerbeausstellungen erzielt hatten.¹⁰⁹⁸ Auch die jüngere Pariser Stadtgeschichte konnte Garant solcher Erfolge sein, denn wie in anderen europäischen Metropolen, so hatte der

1096 Leniaud 2007.

1097 Gaston Lucq gen. Glucq: *L'EXPOSITION DU MINISTÈRE DE LA GUERRE (ESPLANADE DES INVALIDES)*, in: Glucq: *L'Album de l'Exposition 1889*, Paris: C. Gaulon, 1889, URL: <https://doi.org/10.11588/digit.3140>, Taf. 63, Seitenmaß: 420 × 320 mm. – Zu dieser Ausstellung s. Émile Monod (Hg.): *L'Exposition Universelle de 1889. Grand ouvrage illustré historique, encyclopédique, descriptif*, 3 Bde. und *Album*, Paris: E. Dentu, 1890, Bd. 2, S. 1–86.

1098 Siehe zu diesen im Überblick Wörner 1999, S. 49–144, außerdem Cornelia Jöchner/Christin Nezik u. a. (Hg.): *Museale Architekturdörfer 1880–1930*, Dresden 2023; eingehender behandelt wurden der *Borgo Medievale* auf der *Esposizione Generale Italiana* 1884 in Turin, *Old Vienna* auf der *World's Columbian Exposition* 1893 in Chicago, *Oud Antwerpen* auf der *Exposition Universelle d'Anvers* 1894 und das Gebäudeensemble der Millenniumsausstellung 1896 in Budapest; zum *Borgo Medievale* s. Maria Grazia Cerri (Hg.): *Alfredo d'Andrade. Tutela e restauro*, Firenze 1981; Enrico Castelnuovo: »Histoire nationale, histoires municipales. Remarques sur le «Borgo Medievale» de Turin et les musées italiens après l'unification«, in: *L'histoire au musée*, Arles 2004, S. 199–211; Giovanni Donato: *Omaggio al Quattrocento. Dai fondi d'Andrade, Brayda, Vacchetta*, Torino 2006; Enrica Pagella (Hg.): *Il Borgo Medievale*, Torino 2011; Cornelia Jöchner: »Der Borgo Medievale in Turin«, in: dies./Nezik 2023, S. 18–73; zu *Old Vienna* und dem damit verbundenen Imaginarium s. Wolfgang Kos/Christian Rapp (Hg.): *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Wien 2004, bes. die Beiträge von Ursula Storch, S. 159–164, und Elke Krasny, S. 165–171; Arnold Klaffenböck (Hg.): *Sehnsucht nach Alt-Wien. Texte zur Stadt, die niemals war*, Wien 2005; Monika Sommer (Hg.): *Mythos Alt-Wien. Spannungsfelder urbaner Identitäten*, Innsbruck/Wien u. a. 2009; Markus Landerer/Claus Süß u. a.: *Wiener Wahrzeichen. Verschwunden, entstellt, bedroht*, Wien/Berlin 2010; zu *Oud Antwerpen* im historischen Kontext s. *De panoramische droom. Antwerpen en de wereldtentoonstellingen 1885, 1894, 1930*, Antwerpen 1993, bes. die Beiträge von Pieter Uyttenhove, S. 256–266, und Alfons Thijs, S. 267–269; Ronny Van de Velde (Hg.): *Antwerpen. Verloren stad 1860–1880*, Antwerpen 2016; zur Millenniumsausstellung in Budapest s. Carqué 2009, S. 64f. und 76ff. (mit der älteren Literatur), und Gáspár Salamon: »Das Eigene im Bau: Museale Auseinandersetzungen mit dem architektonischen Erbe Ungarns auf der Millenniumsausstellung in Budapest (1896)«, in: Jöchner/Nezik 2023, S. 74–133.

EPILOG



Abb. 274 Gaston Lucq gen. Glucq, *L'EXPOSITION DU MINISTÈRE DE LA GUERRE*, in: ders., *L'Album de l'Exposition 1889*, 1889, Taf. 63



Abb. 275 *Nachbau der Bastille*, in: *Souvenir de la Bastille. Reconstitution Historique, 1789–1889*, 1889, Taf. 9



Abb. 276 Ed. Carrier, *PARIS EN 1400. La Cour des Miracles*, in: *Encyclopédie du siècle. L'Exposition de Paris* (1900), 1900, Bd. 2, Taf. nach S. 32

Modernisierungsschub der zweiten Jahrhunderthälfte auch an der Seine tiefe Spuren im Stadtbild hinterlassen. Insbesondere der radikale »éventrement du vieux Paris« durch Haussmann setzte eine Flut von kritischen Dokumentationen und nostalgischen Rückbesinnungen frei.¹⁰⁹⁹ Als Apotheose des Fortschritts wie als »Bilan d'un siècle« gefeiert,¹¹⁰⁰ verlangte die Weltausstellung gleichsam nach einer historisierenden Kontrastfolie, die außerdem geeignet war, die unübersichtliche Gemengelage nostalgischer, denkmalpflegerischer oder sensationsheischender Bedürfnisse und Interessen zu kanalisieren.

Schon zur Weltausstellung 1889 war mit einer Rekonstruktion der Bastille (Abb. 275) ein privatwirtschaftlich organisiertes Projekt genehmigt worden, das als mediävalisierende Evokation des Ancien Régime in Gestalt seines symbolträchtigen Zentralmassivs zuvörderst den Hang zum Spektakulären und Schaurig-Schönen

1099 Siehe oben Anm. 1044 sowie das Kapitel »Postérité: visions modernes du *Vieux Paris*«, in: Étienne Hamon/Valentine Weiss (Hg.): *La demeure médiévale à Paris*, Paris 2012, S. 242–274.

1100 Alfred Picard: *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Le Bilan d'un siècle (1801–1900)*, 6 Bde., Paris: Imprimerie nationale, 1906–1907.

bediente.¹¹⁰¹ Dieser Form der Epochenimagination entsprach elf Jahre später die *Cour des Miracles*, die als »évocation de tout le moyen âge«,¹¹⁰² als ein von *Living History*-Inszenierungen erfüllter Themenpark beträchtliche Wirkung entfalten konnte (Abb. 276).¹¹⁰³ In den bürgerlich-gesitteten Augen der Belle Époque verkörperte sie das Andere der Stadt, ihre Gegenwelt schlechthin – ein von sozialen Randgruppen bevölkertes Terrain jenseits der obrigkeitlichen Ordnung, das

-
- 1101 *Nachbau der Bastille*, in: *Souvenir de la Bastille. Reconstitution Historique, 1789–1889* [Portfolio mit 16 Phototypien], Paris: Hⁱ. de B. [Concessionnaire des vues et reproductions], 1889, URL: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb403652527>, ungezählte Taf. – Die Rekonstruktion war Teil eines Ensembles, mit dem »les geôles de l'ancien régime se dressèrent de nouveau, avec leurs locataires d'autrefois, guichetiers, tortionnaires et infortunés prisonniers« (*Encyclopédie du siècle* 1900, Bd. 1, S. 161); s. auch *Journal Officiel de la Bastille et de la rue Saint-Antoine. Faits Rétrospectifs de 1789*, Paris: Mercadier, 1888–1889; G. Rémy: *Histoire de la Bastille et de la Rue Saint-Antoine avant 1789. Reconstitution historique*, Paris: Mercadier, 1888, S. V–XV und S. 95–124. – Zur Geschichte der Bastille, die in besonderem Maße eine Geschichte ihrer Wahrnehmungen und Deutungen ist, Fernand Bournon: *La Bastille. Histoire et description des bâtiments, administration, régime de la prison, événements historiques*, Paris 1893; Rolf Reichardt: s. v. »Bastille«, in: ders./Eberhard Schmitt (Hg.): *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680–1820*, Heft 9, München 1988, S. 7–74; Hans-Jürgen Lüsebrink/ders.: *Die Bastille. Zur Symbolgeschichte von Herrschaft und Freiheit*, Frankfurt a. M. 1990; ders.: *L'imagerie révolutionnaire de la Bastille. Collection du musée Carnavalet*, Paris 2009; ders.: s. v. »Bastille«, in: ders. (Hg.): *Lexikon der Revolutions-Ikonographie in der europäischen Druckgraphik (1789–1889)*, 3 Bde., Münster 2017, hier Bd. 1, S. 533–554; ders.: »Political Objects in the French Revolution: The Case of the Bastille«, in: Enrico Francial/Carlotta Sorba (Hg.): *Political Objects in the French Revolution. Material Culture, National Identities, Political Practices*, Rom 2021, S. 27–46; *Sous les pavés, la Bastille. Archéologie d'un mythe révolutionnaire*, Paris 1989; Héloïse Bocher: *Démolir la Bastille. L'édification d'un lieu de mémoire*, Paris 2012; Wolfgang Kruse: »Die Bastille. Ein Erinnerungsort revolutionärer Demokratie«, in: Alexandra Przyrembel/Claudia Scheel (Hg.): *Europa und Erinnerung*, Bielefeld 2019, S. 47–61.
- 1102 *Encyclopédie du siècle* 1900, Bd. 2, S. 22; s. außerdem Paul Combes: *Les Merveilles de l'Exposition. Paris en 1400. La Cour des Miracles*, Paris: Montgredien, 1899; *Exposition de 1900. Paris en 1400. Reconstitution de la Cour des Miracles*, Paris: La Glypto, 1900; *Encyclopédie du siècle* 1900, Bd. 1, S. 161 f., sowie Bd. 2, S. 22–26, 39 f. und 47 f. – Emery/Morowitz 2003, S. 172–175.
- 1103 Ed. Carrier: *PARIS EN 1400. La Cour des Miracles*, in: *Encyclopédie du siècle* 1900, Bd. 2, Taf. nach S. 32, Maß der Doppelseite: 370 × 560 mm. – Zu Praktiken und Erscheinungsformen der *Living History* vgl. allgemein Scott Magelssen: *Living History Museums. Undoing History through Performance*, Lanham/Toronto 2007; Jan Carstensen/Uwe Meiners u. a. (Hg.): *Living History im Museum*, Münster/München u. a. 2008; Judith Schlehe/Michiko Uike-Bormann u. a. (Hg.): *Staging the Past. Themed Environments in Transcultural Perspectives*, Bielefeld 2010; Wolfgang Hochbruck: *Geschichtstheater. Formen der »Living History«*, Bielefeld 2013; Miriam Sénécheau/Stefanie Samida: *Living History als Gegenstand Historischen Lernens*, Stuttgart 2015; zu einem vergleichbaren Phänomen der Totalvision s. Alexander Gall/Helmuth Trischler (Hg.): *Szenerien und Illusion. Geschichte, Varianten und Potenziale von Museumsdioramen*, Göttingen 2016.

sich den nächtlichen Blicken »à vol de hibou« als eine von Schrecknissen erfüllte Wildnis inmitten der Hauptstadt darbot.¹¹⁰⁴ Als »hideuse verrue à la face de Paris« hatte Victor Hugo die *Cour des Miracles* literarisch imaginiert und in der Tradition der Schwarzen Romantik mit allen Attributen des Phantasmagorischen und des Grotesken versehen,¹¹⁰⁵ bevor sie der Architekt Eugène Colibert – jener Schüler Viollet-le-Ducs, der 1889 schon die Bastille wiedererrichtet hatte – mit dem Geld einer in Brüssel registrierten Aktiengesellschaft auch monumental zur Anschauung brachte.

Auch Robidas Strategie des nostalgischen Effekts galt nicht den Monumenten selbst, sondern zuvörderst den Stimmungen und Assoziationen, die deren Vergegenwärtigung heraufbeschwor. Für die Konzeptualisierung des historischen Materials hatte dies zur Folge, dass sie nicht den von der Mittelalterarchäologie und Stadtgeschichte vorgezeichneten Weg bauhistorisch nüchterner Rekonstruktionen einschlug, dem wirkmächtiger als jedes andere Werk die Lieferungen zu *Paris à travers les âges* (1875–1882) des Architekten Fédor Hoffbauer gefolgt waren (Abb. 277),¹¹⁰⁶ sondern sich am epistemischen Stil und den Leitmotiven evozierender Geschichtsdeutung orientierte. Bereits in Robidas fundamentalstem Anliegen, keine »froide

1104 Diese Perspektive, unter der die politisch-sozialen Gegenwelten des Mittelalters ins Gesichtsfeld des schauernden Publikums traten, war im Hinblick auf die Metropole des 19. Jahrhunderts bereits literarisch eingeübt; s. Victor Hugo: *Les Misérables*, Teil 4, Buch 13, Kap. II: »Paris à vol de hibou« [zuerst 1862], in: *Ceuvres complètes de Victor Hugo*, Bd. VIII/4, Paris: J. Hetzel, 1891, S. 518–521; Eugène Sue: *Les Mystères de Paris*, 10 Bde., Paris: C. Gosselin, 1842–1843. – Grundlegend zu einem frühneuzeitlichen Vorläufer s. Michail M. Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* [zuerst russ. 1940/1965], Frankfurt a. M. 1987.

1105 Hugo 1831, Bd. 1, S. 145–179. – Klassisch zur Schwarzen Romantik ist Mario Praz: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik* [zuerst it. 1930], München 1960; s. außerdem Jürgen Klein: *Schwarze Romantik. Studien zur englischen Literatur im europäischen Kontext*, Frankfurt a. M./Berlin u. a. 2005; Felix Krämer (Hg.): *Schwarze Romantik. Von Goya bis Max Ernst*, Ostfildern 2012; Simone Stölzel: *Nachtmeerfahrten. Die dunkle Seite der Romantik*, Berlin 2013; Nora-Leonie Mai: *Romantische Subversionen. Schwarze Romantik bei E. T. A. Hoffmann und in Jules Barbiers »Les Contes d'Hoffmann«*, Baden-Baden 2022.

1106 Eugène Cicéri nach Fédor Hoffbauer: *LOUVRE SOUS CHARLES V (1380)*, in: Fédor Hoffbauer (Hg.): *Paris à travers les âges. Aspects successifs des monuments et quartiers historiques de Paris depuis le XIII^e siècle jusqu'à nos jours fidèlement restitués d'après les documents authentiques*, 14 Tle., Paris: Firmin-Didot et C^{ie}, 1875–1882, Tl. 3: *Le Louvre et ses environs*, Taf. 3, Seitenmaß: 315 × 440 mm; zur überwältigenden Wirkung trug auch das von Hoffbauer entworfene Diorama bei: *Livret explicatif du diorama de Paris à travers les âges. Promenades historiques et archéologiques dans les différents quartiers de l'ancien Paris*, Paris: Firmin-Didot et C^{ie}, 1885. – Maria Deurbergue: »Feodor Hoffbauer (1839–1922), metteur en scène du Paris ancien«, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France* 139 (2012), S. 152–161. Zur Baugeschichte des Louvre wie zu deren Befunden, Text- und Bildquellen s. die Literatur oben in Anm. 567 und 653.

archéologie« zu betreiben, sondern »tout le mouvement de la vie« zur Anschauung zu bringen,¹¹⁰⁷ kehren unverkennbar die Paradigmen der »école narrative« wieder, während sich mit dem mittelalterlichen ›Volk‹ ein Kardinalthema der bürgerlich-liberalen »histoire de la civilisation« unter der Julimonarchie erneuert zeigt.¹¹⁰⁸ Zur Evokation des unreduzierten Kulturganzen trugen die überwiegend in bildhaft-pittoresken Ausschnitten vergegenwärtigten Monumente ebenso bei wie deren vorgeblich authentische lebensweltliche Einbettung, die von folkloristischen Maskeraden und Marketenderei, Theateraufführungen und musikalischen Darbietungen multisensorisch historisierend fingiert wurde.

Der epistemische Stil solcher Inszenierungen wurzelte tief in der Tradition romantisch geprägter Epochenimaginationen, denn ihn bezog *Le Vieux Paris* nicht aus den Handbüchern der Kunstgeschichte, sondern aus literarischen und bildkünstlerischen Quellen. An erster Stelle steht Victor Hugos Roman *Notre-Dame de Paris*, der namentlich mit dem Kapitel »Paris à vol d’oiseau« und dem darin entfalteten Panorama der spätmittelalterlichen Stadt auf das am *Quai de Billy* realisierte Bild hoch aufragender Türme und Giebel inmitten labyrinthisch verwinkelter Gassen eingewirkt hat.¹¹⁰⁹ Hinzu kommen ikonische Traditionen, die mit den Illustrationen Gustave Dorés zu Rabelais und Balzac¹¹¹⁰ sowie mit zahllosen Visualisierungen der noch erhaltenen oder bereits imaginativ rekonstruierten Altstadt ein Bildgedächtnis geformt haben, zu dem auch Robida selbst mit buchkünstlerischen Arbeiten beigetragen hat.¹¹¹¹ Schließlich standen, um der folkloristisch inszenierten »vie d’autrefois« Gestalt zu verleihen, auch Werke wie die *Voyages pittoresques et romantiques dans l’ancienne France* mit ihren Schilderungen ortsspezifischer Bauformen und Trachten, Sitten und Gebräuche Pate. Unmittelbar zu greifen ist deren prägendes Vorbild schon in der vierbändigen Buchreihe *La Vieille France*,¹¹¹² mit der Robida in den Jahren 1890–1893 auch die Bildtechnik der Kreidelithographie und die Bildsprache

1107 Albert Robida: »Le Vieux Paris à l’Exposition de 1900«, in: *Encyclopédie du siècle 1900*, Bd. 1, S. 65 f.

1108 Zu diesen historiographischen Referenzen Robidas s. oben in Kap. 2 die Abschnitte »Neujustierung der Geschichtsschreibung unter dem Ansturm der ›sources originales‹« und »Im ›musée imaginaire‹ des Buches: Die ›école narrative‹ und ihre Bilder«.

1109 Wie oben Anm. 570. – Zur Konjunktur eines solchen Imaginariums des Gotischen s. Jean-Marie Bruson/Cécilie Champy-Vinas u. a.: »Notre-Dame de Paris«, in: Bruson 2019, S. 197–231.

1110 *Œuvres de François Rabelais contenant la vie de Gargantua et celle de Pantagruel*, Paris: J. Bry aîné, 1854 [in erweiterter Prachtausgabe auch Paris: Niort, 1873]; Honoré de Balzac: *Les Contes drôlatiques [...]*, Paris: Société générale de librairie, 1855.

1111 Zum stadtgeschichtlich geprägten Bildgedächtnis s. oben Anm. 1044; unter den Werken Robidas vgl. besonders *Paris de siècle en siècle*, Paris: Librairie illustrée, 1895; *Le Cœur de Paris. Splendeurs & Souvenirs*, Paris: Librairie illustrée, 1896.

1112 Albert Robida: *La Vieille France*, 4 Bde. [*Normandie, Bretagne, La Touraine und Provence*], Paris: Librairie illustrée, 1890–1893. – Zum gattungsgeschichtlichen Kontext s. oben Anm. 89, 975

atmosphärischer Verdichtung ebenso anachronistisch wie zitathaft aktualisiert hatte, um noch vor der jeweiligen historischen Provinz die dort in Überresten gegenwärtige mittelalterliche Vergangenheit als nostalgischen Sehnsuchtsort schlechthin auszuweisen.¹¹¹³

Konstitutiv für das Imaginarium des *Vieux Paris* waren demnach mediale Interferenzen, durch die sich die Geschichtsinzenierung des Jahres 1900 vielschichtig mit den im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts ersonnenen Bild- und Vorstellungswelten verwoben zeigt. Auch im europaweiten Vergleich sind derartige Rückbezüge namentlich auf das Imaginarium der Romantik vorherrschend. Durch sie wurde, um nur ein besonders signifikantes Beispiel anzuführen, das Stadtbild Nürnbergs als Inbegriff des durerzeitlich Altdeutschen perpetuiert – wobei dort freilich der ehemals nationalpatriotische Impetus mit der Reichsgründung und danach eine zunehmend nationalistische Färbung angenommen hat.¹¹¹⁴

und 977, außerdem Anne-Marie Thiesse: *Écrire la France. Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération*, Paris 1991.

1113 Zu dieser Form der Aneignung von Vergangenheit s. *Forum: Historicizing Nostalgia*, in: *History and Theory* 57/2 (2018), S. 234–285; Tobias Becker: s. v. »Nostalgie«, in: Sabrow/Saupe 2022, S. 320–327.

1114 Zu Nürnberg als einem historischen Sehnsuchtsort seit der Frühromantik s. Ludwig Grote: *Die romantische Entdeckung Nürnbergs*, München 1967; Anne G. Kosfeld, s. v. »Nürnberg«, in: Etienne François/Hagen Schulze (Hg.): *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. 1, München 2001, S. 68–85; Matthias Henkel/Thomas Schauerte (Hg.): *Sehnsucht Nürnberg. Die Entdeckung der Stadt als Reiseziel der Frühromantik*, Nürnberg 2011; Karl Möseneder (Hg.): *Nürnberg als romantische Stadt*, Petersberg 2013; Charlotte Bühl-Gramer: »Die romantische ›Erfindung‹ des mittelalterlichen Nürnberg im 19. Jahrhundert«, in: *Informationen zur modernen Stadtgeschichte* 2 (2016), S. 66–78; dies.: »Nürnberg als Erinnerungsort. Eine ›romantische Stadt‹«, in: Gisela Mettele/Sandra Kerschbaumer (Hg.): *Romantische Urbanität*, Wien/Köln u. a. 2020, S. 33–57; zur Aktualisierung dieser Vorstellung im Nationalsozialismus s. Alexander Schmidt: »Nürnberg – die ›deutsche aller deutschen Städte? Das Bild des spätmittelalterlichen Nürnberg in der nationalsozialistischen Propaganda«, in: Steinkamp/Reudenbach 2013, S. 137–151; zu Dürer als Zentralgestirn des Nürnberg-Imaginariums s. Gerd-Helge Vogel (Hg.): *VIII. Greifswalder Romantikkonferenz: Wirklichkeit und Wunschbild. Aus Anlass des 525. Geburtstags von Albrecht Dürer (1471–1528)* [= *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseum* 1998]; Pierre Vaïsse: *Reître ou chevalier? Dürer et l'idéologie allemande*, Paris 2006; Karoline Feulner: *Auseinandersetzung mit der Tradition – Die Rezeption des Werkes von Albrecht Dürer nach 1945*, Hamburg 2013, bes. S. 19–47; Michael Thimann/Christine Hübner (Hg.): *Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik*, Petersberg 2015; Peter Vignau-Wilberg: *Dürer und Raffael als künstlerische Ideale des Lukasbundes*, Regensburg 2018; Sigrun Galter: *Literarische Dürer-Mythen zwischen Frühromantik und Dürerjubiläum 1828*, Heidelberg 2022; zum ideologischen Konstrukt des Altdeutschen s. Sigrun Brunsiek: *Auf dem Weg der alten Kunst. Der »altdeutsche Stil« in der Buchillustration des 19. Jahrhunderts*, Marburg 1994; Stefan Muthesius: »Old English, altdeutsch. Some Nineteenth-Century Appropriations of a ›Homely‹ Past«, in: *Rocznik Historii Sztuki* 30 (2005), S. 259–284.

Die romantisch geprägte Vorstellung eines Kulturganzen, das historische Monumente wie geschichtlich geformte Lebenswelten umfasst, wurde zu einem zentralen Bestandteil jenes Authentizitätsversprechens, das der in den Dezennien um 1900 vielerorts in Europa intensiver denn je betriebene Geschichtstourismus merkantil zu nutzen verstand.¹¹¹⁵ So spezifisch die jeweiligen Konstellationen auch gewesen sein mochten – in Paris die massiven Verlust Erfahrungen der Haussmann-Ära und das daraus erwachsene Bedürfnis nach Wiedergewinnung der verklärten ›Ursprünglichkeit‹ vormoderner Urbanität oder in Nürnberg die wirkmächtigen Imaginarien von Reichsstadt, Dürerkult und Meistersang –, so typisch waren die eingeschlagenen Wege der visuellen Aneignung von Vergangenheit: Sie führten nicht *ad fontes* zu den Überresten selbst zurück, sondern zielten auf deren bildliche Repräsentationen. Vielfach geschah dies aus schierer Not, weil die heraufbeschworenen Monumente etwa in Paris längst verloren waren und daher das Bildgedächtnis zum Hort vermeintlicher Augenzeugenschaft und Authentizität geworden war, mitunter jedoch auch, weil die den Monumenten einst zugeschriebenen ästhetischen Qualitäten nichts von ihrer Aktualität eingebüßt hatten und etwa die Merkmale des pittoresk Altdeutschen im Nürnberger Stadtbild noch um die Jahrhundertwende jenen hohen Geltungsrang besaßen, dem schon die denkmalpflegerischen Anstrengungen König Ludwigs I. galten.¹¹¹⁶

Die aus dem Bildgedächtnis schöpfende historische Imagination, welche die Bilder von einst mit den Bildern von jetzt überblendet, ist eine bis heute geübte Praxis visueller Vergegenwärtigung, die sich immer neuer bildtechnischer Möglichkeiten bedient. Im Bemühen um gesteigerte bildliche Eindringlichkeit und Überzeugungskraft macht man sich mittlerweile bevorzugt das suggestive Potential computergenerierter Sichtbarkeit zunutze. Daher kann der seit 1661 in seinen aufgehenden Teilen vollständig verlorene mittelalterliche Louvre, den Fédor Hoffbauer noch aus einer idealtypischen Synthese der Bildquellen zeichnerisch erstehen ließ (Abb. 277), in der virtuellen Realität der Computergraphik in Augenschein genommen werden – wobei freilich die der 3D-Simulation zugrunde liegenden Rekonstruktionen die

1115 Groebner 2013 und 2018; Axel Drecol/Thomas Schaarschmidt u. a. (Hg.): *Authentizität als Kapital historischer Orte? Die Sehnsucht nach dem unmittelbaren Erleben von Geschichte*, Göttingen 2019; Schwarz/Mysliwicz-Fleiß 2019; Hanno Hochmuth: s. v. »Geschichtstourismus«, in: Sabrow/Saupe 2022, S. 178–185.

1116 Johannes Erichsen/Claus Grimm u. a. (Hg.): »Vorwärts, vorwärts sollst du schauen ...«. *Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I.*, 3 Bde., Regensburg 1986; Martina Bauernfeind: *Bürgermeister Georg Ritter von Schuh. Stadtentwicklung in Erlangen und Nürnberg im Zeichen der Hochindustrialisierung 1878–1913*, Nürnberg 2000; Charlotte Bühl-Gramer: *Nürnberg 1850 bis 1892. Stadtentwicklung, Kommunalpolitik und Stadtverwaltung im Zeichen von Industrialisierung und Urbanisierung*, Nürnberg 2003; Silke Colditz-Heusl: *Paul Ritter und das kulturhistorische Stadtbild Nürnbergs im späten 19. Jahrhundert*, Neustadt a. d. Aisch/Nürnberg 2013.



Abb. 277 Eugène Cicéri nach Fédor Hoffbauer, *LOUVRE SOUS CHARLES V (1380)*, in: Fédor Hoffbauer (Hg.), *Paris à travers les âges, 1875-82*, Tl. 3: »Le Louvre et ses environs«, Taf. 3



Abb. 278 *Le Louvre de Charles V*, in: Didier Busson, *Paris. La ville à remonter le temps*, 2012, S. 86



Abb. 279 Laurent Antoine gen. LeMog, *Saint-Julien-des-Ménéstriers*, in: ders., *Le Vieux Paris d'Albert Robida restitué en 3D*, Film, 2009, Screenshot bei 6:54 min.

aus dem 19. Jahrhundert überkommenen geblieben sind (Abb. 278).¹¹¹⁷ Lediglich das Erscheinungsbild hat durch das neuartige Repräsentationsmedium an scheinbarer Plausibilität gewonnen, weil nun nicht mehr die Federlithographie vergangene Wirklichkeit evozieren muss, sondern digital extrapolierte Texturen die an der Gegenwart genommenen Materialproben als authentische Vergangenheit ausgeben.

Nicht weniger komplexen medialen Brechungen unterliegt die zerstörte Kapelle der *Confrérie de Saint-Julien*, die Aubin-Louis Millin noch im städtebaulichen und lebensweltlichen Kontext für die *Antiquités nationales* dokumentieren konnte (Abb. 221),¹¹¹⁸ während sie Albert Robida aus der bildlichen Überlieferung rekonstruieren musste (Abb. 273).¹¹¹⁹ Auch sie steht dem Betrachter heute als computer-generierte Simulation vor Augen (Abb. 279),¹¹²⁰ die allerdings nicht das Bauwerk

1117 *Le Louvre de Charles V*, in: Didier Busson: *Paris. La ville à remonter le temps*, Paris: Flammarion, 2012, S. 86, Bildmaß: 124 × 216 mm. – Zu digitalen Ausprägungen und Erscheinungsformen der Repräsentation von Vergangenheit s. unten Anm. 1133.

1118 Wie oben Anm. 944.

1119 Wie oben Anm. 1090.

1120 Laurent Antoine gen. LeMog: *Le Vieux Paris d'Albert Robida restitué en 3D. Extrait du projet de reconstitution de l'Exposition universelle de 1900*, Film présenté dans le cadre de l'exposition *De jadis à demain, l'imaginaire du dessinateur Albert Robida*, Compiègne 2009, Screenshot bei 6:54 min. – Zu dieser digitalen Rekonstruktion s. ders.: »À la découverte du Vieux Paris reconstitué en images de synthèse 3d«, in: Doré 2009, S. 194–203; ders.: »Le Vieux Paris

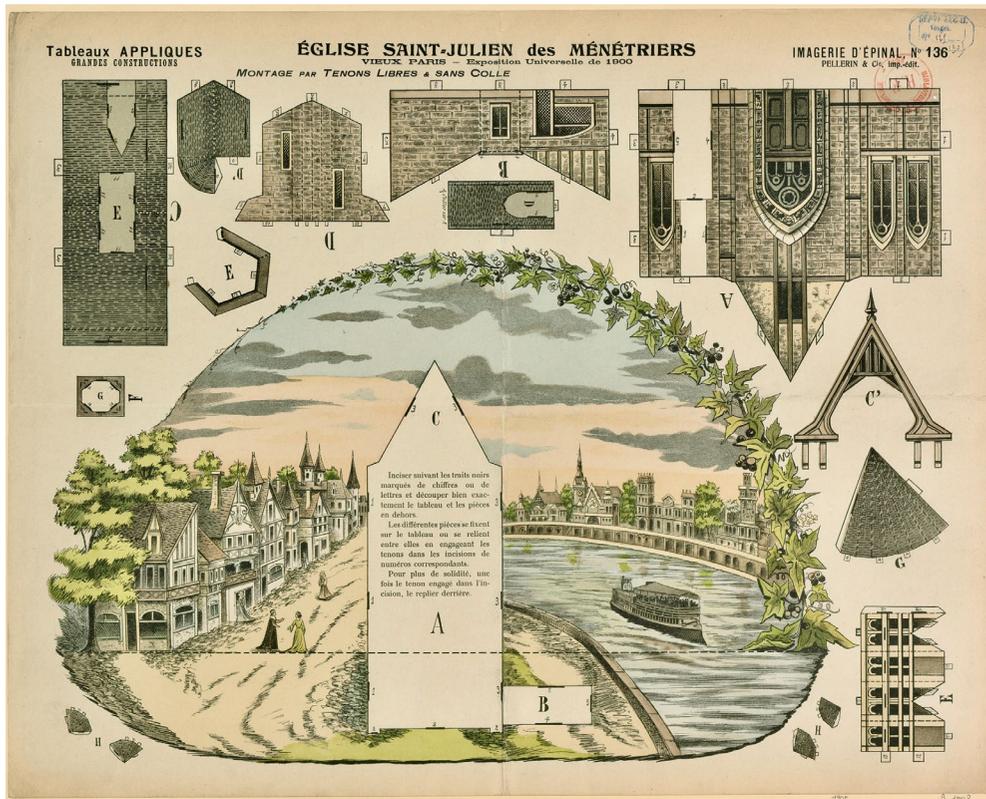


Abb. 280 *Imagerie d'Épinal*, N° 136: *ÉGLISE SAINT-JULIEN DES MÉNÉTRIERS. VIEUX PARIS – EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900, 1900*

selbst, sondern eben jene Gestalt rekonstruiert, die ihm Robida anno 1900 für *Le Vieux Paris* verliehen hatte. Dieses eigentümliche ikonische Abhängigkeitsverhältnis von Rekonstruktionen erster und zweiter Ordnung findet sich bereits im Jahr der Weltausstellung kommerziell vorweggenommen durch einen von der *Imagerie d'Épinal* verlegten Bastelbogen, mit dem sich ein Papiermodell der von Robida imaginierten Kapelle bauen ließ (Abb. 280).¹¹²¹

Ähnliche Überlagerungen und Verkettungen der Bilder untereinander prägen auch die Neue Frankfurter Altstadt zwischen Dom und Römerberg, wo man sie

d'Albert Robida à l'exposition universelle de 1900. Restitution en 3D, patrimoine éphémère et expositions universelles», in: Carré/Corcy 2012, S. 447–459.

¹¹²¹ *Imagerie d'Épinal*, N° 136: *ÉGLISE SAINT-JULIEN DES MÉNÉTRIERS. VIEUX PARIS – EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900*, Épinal: Pellerin & C^{ie}, 1900, Blattmaß: 400 × 500 mm.

in den Jahren 2012–2018 bis in die gebaute Wirklichkeit hinein verlängert hat, um anstelle des brutalistischen Technischen Rathauses von 1972–1974 das im März 1944 kriegszerstörte Altstadtquartier wiederaufzubauen.¹¹²² Von den 35 in diesem Zusammenhang neu errichteten Gebäuden wurden 15 als »schöpferische Nachbauten« ausgeführt, die auf der Grundlage aller verfügbaren Bild- und Textquellen sowie unter Verwendung sporadischer entstehungszeitlicher Überreste den Anspruch erheben, die Baugestalt des einst spätmittelalterlich und frühneuzeitlich geprägten Stadtviertels weitgehend originalgetreu zu rekonstruieren. Da jedoch meist nur partielle, bevorzugt auf die straßenseitigen Fassaden konzentrierte Darstellungen überkommen sind, die kaum je die Binnenstrukturen der Parzellen, geschweige denn die Innenräume der Gebäude zu erkennen geben, bedurfte es vielfach der idealtypischen Vervollständigung und Extrapolation oder einer zumindest historisch plausiblen Hypothesenbildung, um sich ein umfassenderes Bild der Bauten zu machen. Leitend waren dabei die visuellen Überlieferungsträger von den bildkünstlerischen und photographischen Ansichten über Denkmalinventare bis hin zu einem Altstadtmodell, das die Brüder Treuner in den Jahren 1926–1961 anhand ebensolcher Vorlagen und eigener Aufmaße angefertigt haben.¹¹²³ Da diese Bilder unterschiedlicher Medialität und Machart je spezifische Zeitstellungen, Darstellungsabsichten und Aussagegehalte aufweisen, trugen wechselseitige Korrekturen und Ergänzungen unausweichlich zur Hybridität der erzielten Ergebnisse bei, die keine faktische, sondern – wie schon bei Viollet-le-Duc¹¹²⁴ – eine ahistorisch perfektionierte Vergangenheit zur Anschauung bringen.

1122 Astrid Hansen: »Die Frankfurter Altstadtdebatte. Zur Rekonstruktion eines ›gefühlten Denkmals«, in: *Die Denkmalpflege* 66 (2008), S. 5–17; Marianne Rodenstein: »Vergessen und Erinnern der im Zweiten Weltkrieg zerstörten Frankfurter Altstadt«, in: *Die alte Stadt* 36 (2009), S. 45–58; Gerhard Vinken: »Unstillbarer Hunger nach Echem. Frankfurts neue Altstadt zwischen Rekonstruktion und Themenarchitektur«, in: *Forum Stadt* 40 (2013), S. 119–136; Matthias Alexander (Hg.): *Die Neue Altstadt in Frankfurt am Main*, 2 Bde., Frankfurt a. M. 2018; Philipp Sturm/Peter Cachola Schmal (Hg.): *Die immer neue Altstadt. Bauen zwischen Dom und Römer seit 1900*, Frankfurt a. M./Berlin 2018; Anne Christin Scheiblauber: *Frankfurt am Main. Die historische Altstadt*, Petersberg 2018; Freddy Langer: *Frankfurts neue Altstadt*, Berlin 2019; zum Kontext auch Gerhard Vinken: *Zone Heimat. Altstadt im modernen Städtebau*, Berlin/München 2010; ders.: *Zones of Tradition – Places of Identity. Cities and Their Heritage*, Bielefeld 2021; Carmen M. Enss/ders. (Hg.): *Produkt Altstadt. Historische Stadtzentren in Städtebau und Denkmalpflege*, Bielefeld 2016; Leonie Köhren: *Ein neues Gesicht für Frankfurt*, Heidelberg 2019.

1123 Fried Lübbecke: *Treuner's Alt-Frankfurt. Das Altstadtmodell im Historischen Museum*, Frankfurt a. M. 1955; Jan Gerchow/Petra Spona (Hg.): *Das Frankfurter Altstadtmodell der Brüder Treuner*, Frankfurt a. M. 2011.

1124 Zu dessen komplementären Konzepten der idealen Kathedrale und der perfektionierenden Restaurierung s. oben Anm. 63 und 113.

Durchbrochen wird die mit Hilfe solcher bildlichen Vermittlungsinstanzen erzielte Fiktion historischer Authentizität durch die 20 Neubauten des Ensembles, welche die epistemologisch unüberwindliche Distanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart architektonisch sinnfällig werden lassen, indem sie ausgewählte Materialien, Bauformen oder Strukturmerkmale der Vorgängerbauten aufgreifen und sie allusorisch einer genuin modernen Gestaltung anverwandeln. Dadurch bleiben die Aporien jeder ›originalgetreuen‹ Rekonstruktion, auf die eine kritische Debatte der betreffenden Phänomene mit allem Nachdruck hingewiesen hat,¹¹²⁵ an den Bauten selbst ablesbar und werden nicht zugunsten einer Totalvision vorgeblich wiedergewonnener Vergangenheit zum Verschwinden gebracht.

Um den in der Neuen Frankfurter Altstadt oder im *Vieux Paris* visuell ausschlaggebenden Grad der Abhängigkeit dreidimensionaler Bauten von bildlich wie bildhaft vermittelter Sichtbarkeit zu ermessen und den Interferenzen der betreffenden Bilder untereinander auf die Spur zu kommen, müssen die Überlieferungswege des Bildgedächtnisses nachvollzogen und jene Transformationen identifiziert werden, denen die Überreste auf diesen Wegen unterliegen. Denn in den Filiationen, Kopierbeziehungen und Wanderungsbewegungen der unter gedächtnisgeschichtlichen Gesichtspunkten vergleichend betrachteten Bilder zeichnen sich die vielgestaltigen Sinnzuschreibungen ab, die eine in ihren Überresten erfasste Vergangenheit im Lauf der Jahrzehnte und Jahrhunderte erfahren hat. Eine visuelle Gedächtnisgeschichte,

1125 Zur Geschichte rekonstruktiver Strategien und Verfahren sowie zu grundlegenden Positionsbestimmungen in dieser Debatte s. Hartwig Schmidt: *Wiederaufbau*, Stuttgart 1993; Jan Friedrich Hanselmann (Hg.): *Rekonstruktion in der Denkmalpflege. Texte aus Geschichte und Gegenwart*, Stuttgart 2009; Michael Braum/Ursula Baus (Hg.): *Rekonstruktion in Deutschland. Positionen zu einem umstrittenen Thema*, Basel/Boston 2009; Winfried Nerdinger (Hg.): *Geschichte der Rekonstruktion – Konstruktion der Geschichte*, München/Berlin 2010; Uta Hassler/ders. (Hg.): *Das Prinzip Rekonstruktion*, Zürich 2010; Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (Hg.): *Positionen zum Wiederaufbau verlorener Bauten und Räume [= Forschungen 143 (2010)]*; Adrian von Buttlar/Gabi Dolff-Bonekämper u. a. (Hg.): *Denkmalpflege statt Attrappenkult. Gegen die Rekonstruktion von Baudenkmalern*, Gütersloh 2010; Christian Welzbacher: *Durchs wilde Rekonstruktistan. Über gebaute Geschichtsbilder*, Berlin 2010; Robert Schediwy: *Rekonstruktion. Wiedergewonnenes Erbe oder nutzloser Kitsch?*, Wien/Berlin u. a. 2011; Tino Mager (Hg.): *Architecture Reperformed. The Politics of Reconstruction*, Farnham/Burlington 2015; ders.: *Schillernde Unschärfe. Der Begriff der Authentizität im architektonischen Erbe*, Berlin/Boston 2016; Christoph Bernhardt/Martin Sabrow u. a. (Hg.): *Gebaute Geschichte. Historische Authentizität im Stadtraum*, Göttingen 2017; Arnold Bartetzky (Hg.): *Geschichte bauen. Architektonische Rekonstruktion und Nationenbildung vom 19. Jahrhundert bis heute*, Köln/Weimar u. a. 2017; ders.: s. v. »Rekonstruktion«, in: Sabrow/Saupe 2022, S. 390–397; *Rechte Räume. Bericht einer Europareise [= Arch+ 235 (2019)]*; Stephan Trüby: *Rechte Räume*, Gütersloh 2020; Sergey Sementsov/Alexander Leontyev u. a. (Hg.): *Reconstruction and Restoration in Architectural Heritage*, Boca Raton/London u. a. 2020; speziell zur digitalen Rekonstruktion s. unten Anm. 1133.



Abb. 281 Marin Dacos, *Incendie de Notre-Dame de Paris*. Digitalphotographie, 15. April 2019

wie sie in diesem Buch anhand von bildlichen Repräsentationen mittelalterlicher Artefakte im Frankreich der Neuzeit und Moderne exemplarisch umrissen wurde, ist schließlich auch geeignet, dem Verlust an historischer Tiefenschärfe entgegenzuwirken, der dem Bildgedächtnis droht, sobald es der medialen Vereinheitlichung digitaler Repräsentationen unterworfen wird. Diesen Effekt konnte beobachten, wer jüngst Augenzeuge einer geradezu eruptiven Bildproduktion wurde, in deren Zentrum nicht, wie anno 1914, die Kathedrale von Reims (Abb. 34),¹¹²⁶ sondern diejenige von Paris in Flammen stand (Abb. 281).¹¹²⁷

1126 Siehe oben im Kapitel »Fronstispiz« den Abschnitt »1914. Bellizistische Semantisierungen«.

1127 Marin Dacos: *Incendie de Notre-Dame de Paris vue depuis le Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche*, 15. April 2019, Digitalphotographie.

Abermals ein Frontispiz

Als noch am Abend des verheerenden Brandes, der am 15. April 2019 den mittelalterlichen Dachstuhl von Notre-Dame nebst seinem von Viollet-le-Duc geschaffenen Dachreiter über der Vierung zerstörte, das präsidiale Wiederaufbauversprechen gegeben war und alsbald auch immense Geldspenden französischer Unternehmen zugesagt wurden, setzten mit beispiellosem Aufwand Aufräumungsarbeiten und Sicherungsmaßnahmen, Restaurierungen und Wiederherstellungen ein.¹¹²⁸ Begleitet werden sie bis heute von regen publizistischen Aktivitäten: Neben den Ereignisrapporten der Tagespresse und den lebhaften Debatten der Feuilletons über die Formensprache des Wiederaufbaus werden vermehrt Anstrengungen unternommen, auch das historische und baugeschichtliche Wissen über die Kathedrale zu bündeln, die Geschichte ihres Gebrauchs und ihrer Wirkung bis in die Gegenwart zu erzählen und aus alledem Ansätze herzuleiten, die gewaltige politisch-gesellschaftliche und kulturelle Resonanz zu erklären, die das Ereignis national wie international hervorgerufen hat.¹¹²⁹

Während sich diese Beiträge überwiegend gängiger Praktiken und eingeführter Medien – namentlich gedruckter und vielförmig illustrierter Texte – bedienen, um ihr Publikum zu erreichen, schlagen zwei Projekte fundamental abweichende Wege ein. Mit *Notre-Dame de Paris, l'Exposition Augmentée*¹¹³⁰ und *Éternelle Notre-Dame*¹¹³¹ haben zwei temporäre Installationen die hergebrachten Strategien objektbasierter Vermittlung¹¹³² beinahe gänzlich aufgegeben und sich stattdessen mit Nachdruck

1128 Diesen Prozess dokumentiert etwa Cour des Comptes (Hg.): *La conservation et la restauration de la cathédrale Notre-Dame de Paris. Premier bilan*, Paris 2020; begleitet wird er neuerdings von *La Fabrique de Notre-Dame. Journal de la restauration* 1 (2021) – 6 (2023).

1129 Aus der Fülle an Publikationen sind hervorzuheben: Sébastien Le Pajolec/Bertrand Tillier: *L'émotion Notre-Dame. Quand la France s'enflamme ...*, Paris 2020; Agnès Poirier: *Notre-Dame. The Soul of France*, London 2020; Thomas W. Gaehgtens: *Notre-Dame. Geschichte einer Kathedrale*, München 2020; Nicolas Reveyron: *Notre-Dame de Paris. Quel avenir pour notre passé?*, Paris 2020; Dany Sandron: *Notre-Dame de Paris. Histoire et archéologie d'une cathédrale (XII^e–XIV^e siècle)*, Paris 2021; Alexandre Gady: *Notre-Dame de Paris. La fabrique d'un chef-d'œuvre*, Paris 2021; Boris Bove/Claude Gauvard (Hg.): *Notre-Dame de Paris. Une cathédrale dans la ville. Des origines à nos jours*, Paris 2022; Philippe Dillmann/Pascal Liévaux u. a. (Hg.): *Notre-Dame de Paris. La science à l'œuvre*, Paris 2022; Jannic Durand/Anne Dion-Tenenbaum u. a. (Hg.): *Le trésor de Notre-Dame de Paris. Des origines à Viollet-le-Duc*, Paris 2023; Bermon/Poirel 2023.

1130 Marie Lepesant: »Notre-Dame de Paris, l'exposition augmentée«, in: *La Fabrique de Notre-Dame. Journal de la restauration* 3 (2022), S. 72–73.

1131 Marie Lepesant: »Plongée en réalité virtuelle au cœur de Notre-Dame«, in: *La Fabrique de Notre-Dame. Journal de la restauration* 3 (2022), S. 74–75.

1132 Siehe oben Anm. 242, 265 und 337.

den digitalen Bildwelten computergestützter Dokumentation und Rekonstruktion¹¹³³ zugewandt. Mit deren Hilfe wurden Ausstellungsformate und Erlebniswelten konzipiert, die wesentlich auf den Prinzipien der *Augmented Reality* beziehungsweise auf denjenigen einer immersiven *Virtual Reality* beruhen.¹¹³⁴

Noch unter dem Titel *Notre-Dame de Paris, l'Expérience* wurde im Oktober 2021 im französischen Pavillon der Weltausstellung in Dubai eine Entwicklung des Unternehmens Histoverly präsentiert, die als *Notre-Dame de Paris, l'Exposition Augmentée* weltweit in bislang 12 Metropolen zu sehen war und bis zur Wiedereröffnung der restaurierten Kathedrale an weiteren Standorten gezeigt werden soll. Gesponsort von der L'Oréal-Gruppe, einem der größten Spender für den Wiederaufbau, wurde in Zusammenarbeit mit dem *Établissement public chargé de la conservation et de la restauration de la cathédrale Notre-Dame de Paris*¹¹³⁵ ein Parcours aus Leuchtkästen geschaffen, die großformatige Transparentbilder zur Anschauung bringen (Abb. 282):¹¹³⁶ Photographien von Notre-Dame vor und nach der Brandkatastrophe,

1133 Zu diesen s. exemplarisch Tony Higgins/Peter Main u. a. (Hg.): *Imaging the Past. Electronic Imaging and Computer Graphics in Museums and Archaeology*, London 1996; David J. Staley: *Computers, Visualization, and History*, Armonk/London 2003; Mark Greengrass/Lorna Hughes (Hg.): *The Virtual Representation of the Past*, Farnham 2008; Steve F. Anderson: *Technologies of History*, Hanover, NH 2011; Massimo Limoncelli: *Il restauro virtuale in archeologia*, Rom 2012; Angeliki Chrysanthi/Patricia Murrieta Flores u. a. (Hg.): *Thinking beyond the Tool. Archaeological Computing and the Interpretive Process*, Oxford 2012; Ralf Dörner/Wolfgang Broll u. a. (Hg.): *Virtual und Augmented Reality (VR/AR). Grundlagen und Methoden der Virtuellen und Augmentierten Realität*, Berlin/Heidelberg 2013; Michael Falser/Monica Juneja (Hg.): *Archaeologizing Heritage?*, Berlin/Heidelberg u. a. 2013; Pieter Martens (Hg.): *Virtual Palaces I: Digitizing and Modelling Palaces*, Leuven 2016; Stephan Hoppe/Stefan Breitling (Hg.): *Virtual Palaces II: Lost Palaces and their Afterlife*, München 2016; Birgit Franz/Gerhard Vinken (Hg.): *Das Digitale und die Denkmalpflege*, Heidelberg 2017; Marinos Ioannides/Eleanor Fink u. a. (Hg.): *Digital Heritage. Progress in Cultural Heritage: Documentation, Preservation, and Protection*, 2 Bde., Cham 2018; Pierre Manuel Pelz: *Techniken und Grenzen interaktiver Architekturvisualisierung bei der digitalen Rekonstruktion verlorener Stadträume*, Kassel 2019; Eva Pasch/Holger Kieburg (Hg.): *Auferstehung der Antike. Archäologische Stätten digital rekonstruiert*, Darmstadt 2019; Aurélie Clemente-Ruiz/Nala Aloudat (Hg.): *Von Mossul nach Palmyra. Eine virtuelle Reise durch das Weltkulturerbe*, München 2019; Messemer 2020; Ilaria Trizio/Emanuel Demetrescu u. a. (Hg.): *Digital Restoration and Virtual Reconstructions*, Cham 2023.

1134 Zu entsprechenden Konzepten im Überblick s. die Reihe *Szenografie in Ausstellungen und Museen*, Bde. 1–8 (2004–2018); Susanne Gesser/Martin Handschin u. a. (Hg.): *Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content*, Bielefeld 2012; Vladimir Geroimenko (Hg.): *Augmented Reality in Tourism, Museums and Heritage*, Cham 2021.

1135 2019 ins Leben gerufen, untersteht diese Einrichtung dem Ministerium für Kultur und hat die Bauherrenschaft über die Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen inne.

1136 Szenographie der Ausstellung *Notre-Dame de Paris, l'Exposition Augmentée*, Paris, Collège des Bernardins, 2022, Digitalphotographie, © Histoverly.



Abb. 282 Szenographie der Ausstellung *Notre-Dame de Paris, l'Exposition Augmentée*. Paris, Collège des Bernardins, 2022

3D-Simulationen der im Bau befindlichen gotischen Kathedrale, einen Ausschnitt aus Jacques Louis Davids monumentalem Historiengemälde *Sacre de Napoléon* von 1806/1807,¹¹³⁷ autographe Manuskriptseiten der Druckvorlage zu Victor Hugos Roman *Notre-Dame de Paris* von 1830/1831,¹¹³⁸ denen man die computergenerierte Gestalt des Quasimodo überblendet hat, einen Restaurierungsentwurf von Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc und Jean-Baptiste Lassus für die Südflanke der Kathedrale aus dem Jahr 1843,¹¹³⁹ Aufnahmen der laufenden Wiederherstellungsarbeiten oder eines Eichenwaldes, aus dessen Stämmen das Baumaterial für den neuen Dachstuhl gewonnen wird.

1137 Jacques Louis David: *Sacre de l'Empereur Napoléon I^{er} et couronnement de l'Impératrice Joséphine dans la cathédrale Notre-Dame de Paris, le 2 décembre 1804*, 1806/1807, Öl auf Leinwand, Bildmaß: 621 × 979 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, Inv.-Nr. 3699.

1138 Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Nouv. acq. fr. 13378.

1139 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc/Jean-Baptiste Lassus: *NOTRE-DAME. FACADE MERIDIONALE*, 28. Januar 1843, Blattmaß: 880 × 1460 mm, Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Inv.-Nr. 04r02102.

Diese physische Szenographie der Bildwände lässt sich virtuell zu einer Abfolge von 21 themenspezifischen Infotainment-Stationen – den »portes du temps« – erweitern, indem über ein von Histoverly entwickeltes Tablet namens *HistoPad* ergänzende Filmsequenzen, Simulationen oder Animationen aufgerufen werden. Während die Bildtechnik der Leuchttransparente die je eigene Materialität und Medialität der Vorlagen gerade noch zu erkennen gibt und auch Zeitstellung oder Zeigeabsicht etwa des Restaurierungsentwurfs von Viollet-le-Duc und Lassus anhand seiner Kontextualisierung erschlossen werden können, gehen solche Unterscheidungsmerkmale der Bildwelt im Übergang zur computergenerierten Sichtbarkeit verloren. Schon auf dem Transparentbild ist die Realitätsebene, der die mittelalterliche Kathedralbaustelle angehört, nicht ohne Weiteres auszumachen. Deren 3D-Modell gewinnt noch an illusionistischer Überzeugungskraft, sobald es auf dem *HistoPad* von einem sich bewegenden Bestrachterstandpunkt aus in den Blick genommen und vom animierten Bildpersonal geschäftiger Handwerker bevölkert wird. Und dass Jacques Louis David keine Dokumentarphotographie des kaiserlichen *Sacre* angefertigt, sondern eine bildkünstlerische Inszenierung zu Propagandazwecken geschaffen hat,¹¹⁴⁰ gerät spätestens dann in Vergessenheit, wenn die aus dem Gemälde generierte 3D-Simulation des Geschehens in Notre-Dame auf dem *HistoPad* auch aus dem Blickwinkel einer Kameradrohne überflogen werden kann. Ihre unverwechselbaren medialen und historischen Signaturen haben die in großer Zahl aufgebotenen Bilder dieser Ausstellung im Stadium ihrer digitalen Aneignung und Verwandlung längst verloren. Dass ausgerechnet jener *Stryge* in Gestalt eines 3D-Drucks noch physisch präsent ist, den Meryon zum Sinnbild einer modernen Großstadt stilisiert hat, welche die Spuren ihrer Geschichte tilgt (Abb. 254),¹¹⁴¹ mutet wie ein – eher unfreiwilliger – Kommentar zu dieser Bildpraxis an.

Vollends auf die Spitze getrieben wird die gezielte Verschleifung der Realitätsebenen im Rahmen der immersiven Expedition *Éternelle Notre-Dame*, die eine dreiviertelstündige Zeitreise durch die Geschichte der Kathedrale von ihrer Erbauung ab 1163 über ihre umfassende Restaurierung im 19. Jahrhundert bis zu den Wiederherstellungsmaßnahmen der Gegenwart verspricht. Produziert von der Orange-Gruppe und Amaclio Productions, basiert die virtuelle Realität, in welche die Besucher über VR-Headsets eintauchen, auf einer von Emissive und Bruno Seiller entwickelten Szenographie, die seit 2022 zunächst in der von Amaclio betriebenen

1140 Stefan Germer: »On marche dans ce tableau. Zur Konstituierung des ›Realistischen‹ in den napoleonischen Darstellungen von Jacques-Louis David«, in: Gudrun Gersmann/Hubertus Kohle (Hg.): *Frankreich 1800. Gesellschaft, Kultur, Mentalitäten*, Stuttgart 1990; S. 81–103; Sylvain Laveissière (Hg.): *Le sacre de Napoléon peint par David*, Paris 2004.

1141 Siehe oben Anm. 1043.



Abb. 283 Besucher der Ausstellung *Éternelle Notre-Dame*. Paris, Grande Arche de la Défense, Cité de l’Histoire, 2022

Cité de l’Histoire unter dem *Grande Arche de la Défense* (Abb. 283),¹¹⁴² seit 2023 außerdem im ehemaligen Parkhaus unter dem *Parvis de Notre-Dame* zu erleben ist. Etwa 60 Besucher pro Stunde sehen sich dort auf einer Fläche von 800 m² in eine digitale Bildwelt hineinversetzt, in der sie – geleitet von einem erläuternden Avatar in Gestalt eines Baumeisters – der Kathedrale und den Schlüsselfiguren ihrer Geschichte von Maurice de Sully bis zu Viollet-le-Duc begegnen. Was ihnen im Rahmen dieses chronologischen Narrativs vor Augen geführt wird, besitzt das einheitliche Gepräge computergenerierter und computeranimierter Visualität: Es begegnen ihnen trotz der fehlenden haptischen Dimension bestechend materialmimetische Texturen höchster Makellosigkeit, außerdem ebenso wirklichkeitsnah wie stringent simulierte Beleuchtungseffekte und Geräuschkulissen, schließlich Animationen, welche die historisierende Genremalerei wiederaufleben lassen,¹¹⁴³ oder realienkundlich plausible Ausstaffierungen, die den alten Authentizitätsanspruch der Historienmalerei¹¹⁴⁴ digital erneuern. Bei alledem stehen jedoch Fakten und Fiktionen suggestiv gleichrangig vor Augen, können historische Hypothesen nicht von

1142 Besucher der Ausstellung *Éternelle Notre-Dame*, Paris, Grande Arche de la Défense, Cité de l’Histoire, 2022, Digitalphotographie, © Amaclio Productions.

1143 Muhr 2006; Stephen Bann: »Historical Genre. Negotiating a Hybrid Concept in and outside of Nineteenth-Century France,« in: Robert Brennan/C. Oliver O’Donnell u. a. (Hg.): *Art History before English. Negotiating a European Lingua Franca from Vasari to the Present*, Rom 2021, S. 141–160.

1144 Siehe oben Anm. 270.

EPILOG

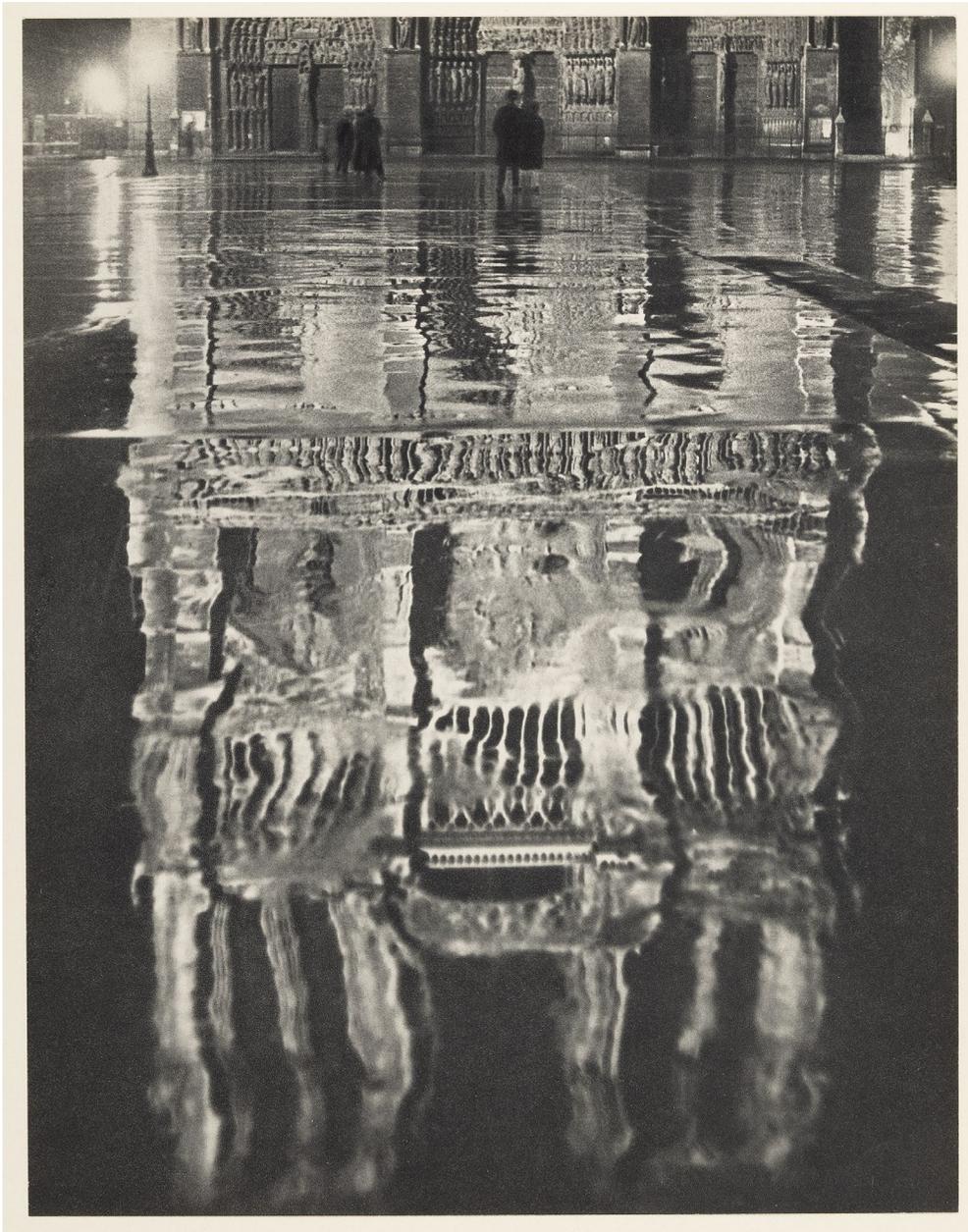


Abb. 284 Herbert William Harris, *Reflection*. Heliogravüre, 1935

gesichertem Wissen, Befunde nicht von Rekonstruktionen unterschieden werden, sind Bildquellen und Textbezüge nirgendwo ausgewiesen.

Dadurch wird zum Verschwinden gebracht, was eine Gedächtnisgeschichte, wie sie dieses Buch erzählt, erst eigentlich offenlegen muss: Dass nämlich Bilder von Überresten in unabschließbarer Vielgestalt begegnen und sich unausweichlich arbiträr zu ihrem Gegenstand verhalten, weil sie auf historisch sich wandelnden Sicht- und Verständnisweisen, auf stets gegenwartsgebundener, notwendig selektiver und perspektivischer Aneignung beruhen. Durch Materialität und Medialität sind sie als fundamental verschieden von ihrem Gegenstand ausgewiesen, zu dem sie gleichwohl in einer ebenso engen Beziehung stehen wie zu den zahlreich ihnen vorausgegangenen Bildern desselben Gegenstandes. Dadurch potenzieren sich die visuellen Transformationen, denen die Überreste unterworfen sind, denn die Tiefenschichten des Bildgedächtnisses – die überkommenen Formen der Aneignung und Repräsentation – zeigen sich neuerlich gebrochen, sobald sie aufgegriffen werden und ihrerseits anstelle der Objekte als Vorlage dienen.

Auch wenn das von Nicolas de Son geschaffene *FRONTISPICE* der Reimser Kathedrale (Abb. 1) deren singuläre, historisch erwachsene Gestalt betont oder *Éternelle Notre-Dame* die nahezu perfekte Illusion unmittelbarer Sichtbarkeit erweckt, sind Überreste in all diesen Bildern bestenfalls schemenhaft gegenwärtig. Sie unterliegen vielförmigen Brechungen und Spiegelungen, wie sie Herbert William Harris zeigt, der die Pariser Kathedrale 1935 in einem photographischen Nachtstück auf dem regennassen *Parvis de Notre-Dame* aufscheinen lässt (Abb. 284).¹¹⁴⁵

1145 Herbert William Harris: *Reflection*, 1935, Heliogravüre, Blattmaß: 230 × 295 mm. – Im Druck veröffentlicht wurde diese Arbeit in *Photo Graphie. Arts et Métiers Graphiques* 5 (1935), S. 7; zur Zeitschrift s. Françoise Denoyelle: »*Arts et métiers graphiques*. Histoire d'images d'une revue de caractère«, in: *La recherche photographique* 3 (1987), S. 7–17; Kristof Van Gansen (Hg.): *Arts et métiers graphiques. Kunst en grafische vormgeving in het interbellum*, Leuven 2015; Yusuke Isotani: *Arts et métiers Photo-Graphiques: The Quest for Identity in French Photography Between the Two World Wars*, New York 2019; Juliette Lavie/Franck Knoery u. a.: *Photo Graphie 1930–1947. Un panorama imprimé de la photographie internationale des années 1930*, Straßburg 2020.

