

**»Il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt« (Diderot).
- Bilder der Zerstörung -
Hubert Roberts (1733-1808) künstlerische Auseinandersetzung mit
der Stadt Paris**

INAUGURALDISSERTATION

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

in der

FAKULTÄT FÜR GESCHICHTSWISSENSCHAFT

der

RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM

vorgelegt

von

Sabine Weicherding

1. Gutachter: Prof. Dr. Monika Steinhauser

2. Gutachter: HD Dr. Andreas Köstler

Tag der mündlichen Prüfung: *22. November 2001*

Dank

Es ist mir ein Anliegen, all jenen zu danken, die mich bei meinem Forschungsprojekt unterstützt haben.

Die wissenschaftlichen Betreuer der Dissertation Prof. Dr. Monika Steinhauser und HD Dr. Andreas Köstler standen mir als ausgewiesene Frankreichkenner in allen Stadien des Projekts zur Seite.

Mit großer Gastfreundschaft übernahm Prof. Daniel Rabreau die wissenschaftliche Betreuung während meiner Paris-Aufenthalte und unterstützte mich in allen Belangen eines Auslandsaufenthaltes.

Prof. Dr. Thomas W. Gaehtgens vom Deutschen Forum für Kunstgeschichte bot mir die Gelegenheit, meine Dissertation im Rahmen des Forschungsprojektes „Kunst und soziale Norm in Frankreich im 18. Jahrhundert“ mit deutschen und französischen Forschern zu vernetzen.

Während meiner Recherchen in Pariser Museen bin ich stets auf großes Entgegenkommen und kompetente Beratung gestoßen. Besonders danken möchte ich dabei Christophe Leribault, Konservator am Musée Carnavalet, Marie-Catherine Sahut, Konservatorin am Musée du Louvre und Philippe Cousin, Konservator am Musée de l'Opéra, insbesondere für die freundliche Bereitstellung von Dokumentations- und Abbildungsmaterial.

Auch den versierten und geduligen Mitarbeitern in den Graphischen Sammlungen des Musée Carnavalet und in der Bibliothèque nationale sowie den Mitarbeitern der Bibliothèque historique de la ville de Paris gilt mein Dank.

Nicht zuletzt sei darauf hingewiesen, dass die finanzielle Unterstützung durch den DAAD, die Esser-Stiftung, das Cusanuswerk und das Deutsche Forum für Kunstgeschichte meine Studienaufenthalte in Paris erst ermöglicht hat.

Mein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Hubert Burda, der mir Einblick gewährte in seine private Dokumentation zum Oeuvre Roberts, die während seiner Forschungsaufenthalte an russischen, europäischen und amerikanischen Museen entstanden ist.

Dank

Es ist mir ein Anliegen, all jenen zu danken, die mich bei meinem Forschungsprojekt unterstützt haben.

Die wissenschaftlichen Betreuer der Dissertation Prof. Dr. Monika Steinhauser und HD Dr. Andreas Köstler standen mir als ausgewiesene Frankreichkenner in allen Stadien des Projekts zur Seite.

Mit großer Gastfreundschaft übernahm Prof. Daniel Rabreau die wissenschaftliche Betreuung während meiner Paris-Aufenthalte und unterstützte mich in allen Belangen eines Auslandsaufenthaltes.

Prof. Dr. Thomas W. Gaehtgens vom Deutschen Forum für Kunstgeschichte bot mir die Gelegenheit, meine Dissertation im Rahmen des Forschungsprojektes „Kunst und soziale Norm in Frankreich im 18. Jahrhundert“ mit deutschen und französischen Forschern zu vernetzen.

Während meiner Recherchen in Pariser Museen bin ich stets auf großes Entgegenkommen und kompetente Beratung gestoßen. Besonders danken möchte ich dabei Christophe Leribault, Konservator am Musée Carnavalet, Marie-Catherine Sahut, Konservatorin am Musée du Louvre und Philippe Cousin, Konservator am Musée de l'Opéra, insbesondere für die freundliche Bereitstellung von Dokumentations- und Abbildungsmaterial.

Auch den versierten und geduligen Mitarbeitern in den Graphischen Sammlungen des Musée Carnavalet und in der Bibliothèque nationale sowie den Mitarbeitern der Bibliothèque historique de la ville de Paris gilt mein Dank.

Nicht zuletzt sei darauf hingewiesen, dass die finanzielle Unterstützung durch den DAAD, die Esser-Stiftung, das Cusanuswerk und das Deutsche Forum für Kunstgeschichte meine Studienaufenthalte in Paris erst ermöglicht hat.

Mein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Hubert Burda, der mir Einblick gewährte in seine private Dokumentation zum Oeuvre Roberts, die während seiner Forschungsaufenthalte an russischen, europäischen und amerikanischen Museen entstanden ist.

Inhaltsverzeichnis	I
<hr/>	
I. Einleitung	1
II. Werke vor 1789	9
II.1. Brandkatastrophen	9
II.1.1. „L’incendie de l’Hôtel-Dieu en 1772“	14
Gemälde und Graphiken zum Brand des Hôtel-Dieu	14
Übersicht	14
Beschreibung	14
Die Katastrophe des Hôtel-Dieu (29.12.1772-9.1.1773)	22
Zum gesellschaftlichen Bild des Hôtel-Dieu im 18. Jahrhundert und dessen Entstehung	25
Die Katastrophe als Mittel der Schuldzuweisung zwischen Kirche und „Philosophen“	28
Der Brand als ästhetisches Schauspiel	30
Die Katastrophe bei Raguenet, Génillion und Saint-Aubin	32
II.1.2. „L’incendie de l’Opéra en 1781“	35
Gemälde und Graphiken zum Opernbrand	35
Übersicht	35
Beschreibung	36
Der Opernbrand vom 8. Juni 1781	44
»Ce feu me donna la première idée d’un volcan, auquel il ressembloit.« Die Manifestation der Katastrophenästhetik	46
Die Reaktionen der Kunstkritik	49
Der Opernbrand von 1781 als Thema der Druckgraphik	54
II.1.3. Zwischen dokumentarischer Momentaufnahme und künstlerischer Invention: Das serielle Verfahren	55
II.1.4. „L’incendie de Rome“	58

II.2. Die planmäßige Transformierung des Stadtbildes – Roberts Brückenbilder zwischen Tradition und Innovation	60
II.2.1. „La démolition des maisons du Pont Notre-Dame en 1786“	68
Gemälde und Graphiken zum Häuserabriß auf dem Pont Notre-Dame	68
Übersicht	68
Beschreibung	70
Die Bildquellen - Das Vorbild Piranesi	74
Zur Baugeschichte und Architektur des Pont Notre-Dame	76
Der Häuserabriß im Jahre 1786	78
Der Häuserabriß bei Lallemand und DeMachy	80
II.2.2. „La démolition des maisons du Pont au Change en 1787/88“	83
Gemälde und Graphiken zum Häuserabriß auf dem Pont au Change	83
Übersicht	83
Beschreibung	84
Die Kompositionsprinzipien	86
Zur Baugeschichte und Architektur des Pont au Change	88
Der Häuserabriß im Jahre 1787	90
II.2.3. Zur Vorgeschichte der Freilegung der Ponts habités in Paris	91

III. Werke seit 1789	95
III.1. „La Bastille dans les premiers jours de sa démolition“	99
Zur Versionen- und Pendantfrage	99
La Fayette	102
Beschreibung	103
Die Zerstörung der Bastille - Vorgeschichte und historisches Ereignis	106
Palloy und die Démolition de la Bastille	111
Die Bastille im Spiegel der Kunst von 1789	114
III.2. „La violation des caveaux royaux à Saint-Denis“	118
Beschreibung	118
Saint-Denis: Ein Hauptziel des revolutionären Vandalismus	120
Vandalismus versus Denkmalschutz - Alexandre Lenoir und das Musée des Monuments français	127
III.3. „La démolition de l'église Saint-Jean-en-Grève“	135
Beschreibung	135
Die Zerstörung von Saint-Jean-en-Grève	137
Petit-Radel - Von der Konstruktion zur Destruktion	138
Die Zerstörung von Saint-Jean-en-Grève im Werk DeMachys	141
IV. Werke seit 1800	143
IV.1. „La démolition de l'église des Feuillants“	145
Beschreibung	145
Die Kirche der Feuillants - Entstehung und Zerstörung	146
Die Eglise des Feuillants als Ruine	149

V. Die visionäre Ruine	151
V.1. „Projet d’aménagement de la Grande Galerie du Louvre“	
„Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre	
en ruines“	153
Beschreibung	153
Das Musée national des Arts	157
V.2. „La démolition de l’église de la Sorbonne, imaginée	
en ruines“	160
Beschreibung	160
Zur Geschichte der Sorbonne	162
V.3. Von der Utopie zur Uchronie - Die visionäre Ruine	
im 18. Jahrhundert	164
VI. Schlußbetrachtung	167
Quellen- und Literaturverzeichnis	171
Verzeichnis der Abbildungen	193

I. Einleitung



Nach elf Jahren in Italien kehrte Hubert Robert (1733-1808) 1765 in seine Heimatstadt Paris zurück. Dort erwartete man den Ruinenmaler, der schon während seiner Ausbildung viel Lob erfahren hatte, voller Neugier.¹ Mit dem Gemälde „Le Port de Rome“ (Abb. 1) präsentierte sich Robert im folgenden Jahr als *Peintre d'architecture* bei der Académie Royale de peinture et de sculpture.² Die königliche Kunstakademie nahm ihn nicht nur als *agrée*, sondern zugleich auch als *membre* auf, was eine besondere Auszeichnung war. Seitdem zählt Robert - Zeitgenossen nannten ihn auch *Robert des Ruines* - zu den erfolgverwöhnten Malern seiner Zeit.

Doch während in Italien, gemäß den Statuten der Académie de France, Roberts künstlerisches Interesse der antiken Ruine galt, fand in Frankreich das Pariser Großstadtleben zusehends Eingang in sein Schaffen: zu den klassischen Ruinen, mit denen er zeit seines Lebens königliche und aristokratische Sammler bedienen sollte, gesellten sich die zeitgenössischen Ruinen der französischen Hauptstadt. Nirgendwo sonst in der

¹ »Je voudrais que tous fissent des progrès aussi sensibles que le Sr. Robert, protégé de M. le duc de Choiseul, auquel vous avez accordé un logement à l'Académie. C'est un bon sujet qui travaille dans le genre de Jean-Paul Panini. J'ai beau le citer pour exemple, il en a peu qui l'imitent«, schrieb Natoire, *Directeur de l'Académie de France à Rome*, am 28. Februar 1759 an Marigny. Natoire zitiert nach J. de Cayeux *Hubert Robert*, Paris 1989, S. 37.

² „Le Port de Rome“, Paris Ecole des Beaux-Arts; Öl auf Leinwand, 1,18 x 1,45 m. Siehe Katalog *Diderot & l'art de Boucher à David. Les Salons 1759-1781*, Paris 1984, S. 343ff.

Malerei des 18. Jahrhunderts manifestierte sich die aktualitätsbezogene Ruine so deutlich wie im Werk Hubert Roberts.

»Il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt« lautet, in Anlehnung an Diderot, das ästhetische Diktum dieser Arbeit, in der erstmalig die Pariser Ruinen im malerischen und graphischen Werk Roberts untersucht werden. Die angesichts Roberts o.g. *Morceau de réception* aufgestellte Prämisse, erst in ruinöser Gestalt sei ein Palast interessant und darstellungswürdig, ist bei den Pariser Ruinenbildern mustergültig verwirklicht.³ Als ästhetischer Bildgegenstand vermag die Ruine bei einem empfindsamen Betrachter Gefühle hervorzurufen, die ein unversehrtes Gebäude unmöglich bewirken kann. Und so sind es in den Gemälden Roberts auch die Ruinen Pariser Monumente, die zum wirkungsmächtigen Stimmungsträger avancieren und die figürliche Aktionsschilderung ersetzen.

Doch die Bilder der modernen Parisruinen sind auch in anderer Hinsicht ungewöhnlich. Im Zuge eines sensibilisierten Zeitbewußtseins dokumentiert Robert wie ein moderner Bildreporter den gesellschaftlichen Transformationsprozeß, der ihn umgibt. Er befreit die dargestellten Monumente -

³ »On l'admire, mais on n'en est pas plus ému, il ne fait point rêver, ce n'est qu'une vue rare, où tout est grand, mais symétrique. (...) Il y a plus de poésie, plus d'accidens, je ne dis pas dans une chaumière, mais dans un seul arbre qui a souffert des années et des saisons que dans toute la façade d'un palais. Il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt; tant il est vrai que quel que soit le faire, point de vraie beauté sans l'idéal. La beauté de l'idéal frappe tous les hommes, la beauté du faire n'arrête que le connaisseur; (...) Il y a entre le mérite du faire et le mérite de l'idéal la différence de ce qui attache les yeux et de ce qui attache l'âme«, schrieb Diderot zu Roberts „Port de Rome“ und differenzierte dabei zwischen der „oberflächlichen“ künstlerisch-technischen Leistung und der entscheidenden sensualistischen Leistung. Siehe D. Diderot *Salons*, herausgegeben von J. Sezec und J. Adhémar, Bd. III, Oxford 1963, S. 235f.

»Kristallisationspunkte der kollektiven Stadterinnerung« (Stierle)⁴ - von historischen Wahrnehmungskonventionen, und kann so bislang unbeachtete Aspekte des urbanen Lebens erfassen.⁵ Mit der Adaption der aktuellen Geschichte in der Hohen Kunst der Malerei nobilitiert er ein Themenspektrum, das traditionell dem rangniederen Medium der Graphik vorbehalten war.⁶ Medienspezifische Grenzverläufe sprengt Robert ebenso wie die klassische Gattungshierarchie. Und so kommt in der Aktualisierung des Ruinengenres mit seinen vielfältigen Traditionsbrüchen ein latent sich konstituierender moderner Bildbegriff zum Tragen.

Bezeichnenderweise entstanden die in dieser Arbeit behandelten Werke frei von Auftraggeberzwängen, so daß sich Robert in einem künstlerisch weitgehend autonomen, selbstbestimmten Rahmen entfalten konnte.

Die Kunstgeschichte hat sich jedoch vorrangig mit den, in Thematik und Manier klassischen Werken (oftmals handelt es sich hierbei um Auftragswerke) beschäftigt. Seit der kompilatorischen Monographie von Claude Gabillot (1895) ist Robert der bevorzugte Maler einer am klassischen Ruinengenre orientierten Forschung, die sich vornehmlich auf die antiken Ruinenstücke, Architekturcapricci und Parkbilder konzentriert.⁷

1989 veröffentlichte der Pariser Galerist Jean de Cayeux eine Biographie Roberts, und widmete sich dabei der faktischen

⁴ Siehe K. Stierle *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München/Wien 1993, S. 45.

⁵ Folglich thematisierte Robert nicht nur die historisch bedeutsamsten Ereignisse seiner Zeit, sondern, wie im Falle von Saint-Jean-en-Grève, auch solche, die einen starken ästhetischen Reiz ausübten.

⁶ Die Überführung aktualitätsbezogener Themen in die Malerei erklärt wohl auch den Rückgang der graphischen Produktion Roberts, die in seiner italienischen Zeit bis 1765 sehr ausgeprägt war.

⁷ Siehe C. Gabillot *Hubert Robert et son temps*, Paris 1895.

Rekonstruktion von Leben und Werk.⁸ Auf kunstwissenschaftlicher Ebene maßgeblich war die Dissertation von Hubert Burda (1967).⁹ Burda führte eine erste ausführliche Sichtung und Kontextualisierung des Robertschen Werkes durch, und würdigte die Gemälde Pariser Ruinen als »Architekturschauspiele«. Das Verhältnis Robert-Fragonard ist Gegenstand zweier ausführlicher Studien, wobei Jutta Held in ihrer historisch-soziologisch orientierten Untersuchung (1989) auch die aktuellen Ruinenbilder und den Kontext der Pariser Vedutenmalerei berücksichtigt.¹⁰

Die schwerpunktmäßig zwischen 1754 und 1765 entstandenen Rötelzeichnungen Roberts sind, im Gegensatz zu den Gemälden, in mehreren Untersuchungen bereits umfassend bearbeitet.¹¹ Ein weiterer Forschungsschwerpunkt stellen Roberts Gartenbilder und seine Tätigkeit als entwerfender Landschaftsgärtner dar. Jean de Cayeux (1987), Susan B. Taylor (1990) und Günter Herzog (1989) haben diesen Tätigkeitsbereich untersucht.¹² Herzog beleuchtete auch rezeptionsästhetische Aspekte sowie die Idee des Bildhaften.

Zumeist konzentrierten sich die genannten Untersuchungen auf Auftragswerke, so auch P.R. Radisich (1998).¹³ Die jüngste Publikation dieser Art gilt den Werken

⁸ Siehe J. de Cayeux, 1989.

⁹ Siehe H. Burda *Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts*, München 1967.

¹⁰ Siehe J. Held *Monument und Volk. Vorrevolutionäre Wahrnehmung in Bildern des ausgehenden Ancien Régime*, Köln/Wien 1990. Katalog C. Boulot/ J.-P. Cuzin/ P. Rosenberg *J.H. Fragonard e H. Robert a Roma*, Rom 1990.

¹¹ Siehe M. Beau *La collection des dessins d'Hubert Robert au Musée de Valence*, Lyon 1968. Katalog V. Carlson *Hubert Robert. Drawings and Watercolors*, Washington 1978. Katalog J. de Cayeux *Les Hubert Robert de la Collection Veyrenc au Musée de Valence*, Valence 1985.

¹² Siehe J. de Cayeux *Hubert Robert et les jardins*, Paris 1987. S.B. Taylor „*Ut pictura horti*“. *Hubert Robert and the 'Bains d'Apollon' at Versailles*, Diss. Philadelphia University of Pennsylvania 1990. G. Herzog *Hubert Robert und das Bild im Garten*, Worms 1989.

¹³ Siehe P.R. Radisich *Hubert Robert. Painted spaces of the Enlightenment*, Cambridge 1998.

Roberts in den Sammlungen des russischen Herrscherhauses (1999).¹⁴

Die aktuellen Ruinenbilder von Paris wurden erstmals in Zeitschriftenartikeln untersucht, und zwar im Hinblick auf ihren stadthistorischen und topographischen Quellenwert. In diesem Zusammenhang sind die Artikel von René Farge (1908), Marcel Aubert (1910), Claude Gabillot (1913), Louis Réau (1927) und Bernard de Montgolfier (1964) zu nennen.¹⁵

Zu den neueren Publikationen zählen drei Ausstellungskataloge. 1979 erschien eine kompilatorische Untersuchung zu Roberts Ansichten des Louvre, darunter auch die visionäre Louvre-Ruine.¹⁶ Anlässlich des Bicentenaire folgte ein Katalog zu Roberts Leben und Werk während der Französischen Revolution.¹⁷ In Dietmar Lüdkes vorzüglich bearbeitetem Katalog zu den Brückenbildern (1991) werden auch themenspezifische Darstellungstraditionen untersucht.¹⁸

¹⁴ Siehe Katalog *Hubert Robert (1733-1808) et Saint-Pétersbourg. Les commandes de la famille Impériale et des Princes russes entre 1773 et 1802*, Valence 1999.

¹⁵ Siehe R. Farge *L'incendie de l'Opéra en 1781*, in: *Société d'iconographie parisienne*, 1908, S. 9-26. M. Aubert *L'Hôtel-Dieu et l'incendie de 1772*, in: *Société d'iconographie parisienne*, 1910, S. 13-24. C. Gabillot *L'incendie de l'Opéra en 1781 et les tableaux de Hubert Robert*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 55/1, 1913, S. 26-36. L. Réau *Hubert Robert peintre de Paris*, in: *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, 1927, S. 207-227. B. de Montgolfier *Hubert Robert. Peintre de Paris au Musée Carnavalet*, in: *Bulletin du Musée Carnavalet* 17/1+2, 1964, S. S. 2-35.

¹⁶ Siehe Katalog M.-C. Sahut/N. Garnier *Le Louvre d'Hubert Robert*, Paris 1979.

¹⁷ Siehe Katalog C. Boulot/J. de Cayeux/H. Moulin *Hubert Robert et la Révolution*, Valence 1989.

¹⁸ Siehe Katalog D. Lüdke *Hubert Robert, 1733-1808, und die Brücken von Paris*, Karlsruhe 1991. Desweiteren: J.G. Prinz von Hohenzollern *Hubert Robert, Abbruch der Häuser auf dem Pont au Change*, in: *Pantheon* 27, 1969, S. 227-236. P.R. Radisch *Hubert Robert's Paris, truth, artifice, and spectacle*, in: *Studies on Voltaire and the Eighteenth century* 245, 1986, S. 501-518.

Da bis heute weder ein Werkverzeichnis noch eine Einzeldarstellung der Pariser Schaffensepoche existieren, erwies es sich in der vorliegenden Arbeit als notwendig, auf die einzelnen Werke und Werkserien ausführlich einzugehen; viele sind bisher noch gar nicht oder nur lückenhaft bearbeitet.¹⁹ Die Arbeit gliedert sich in fünf thematische und zugleich chronologisch aufeinanderfolgende Bereiche, und analysiert systematisch die komplexe Entwicklung des Robertschen Œuvres.

An erster Stelle stehen die mehrteiligen Serien der Brandkatastrophen des Hôtel-Dieu 1772 und der Opéra 1781. Sie sind in einem quasi vor-filmischen Verfahren als Momentaufnahmen von tendenziell selbstreferenzieller Zeitstruktur konzipiert.

Der zweite Bereich umfaßt die Brückenbilder des Pont Notre-Dame 1786 und des Pont au Change 1787/88. In ihnen tritt erstmals eine „archäologische Perspektive“ zutage: Auf assoziativer Ebene gestaltet sich der urbane Transformationsprozeß als Wiederentdeckung einer imaginären Antike.

Der Revolutionszeitraum beginnt mit der Zerstörung der Bastille 1789, gefolgt von der Zerstörung der Königsgräber in Saint-Denis 1793 und der Zerstörung der gotischen Kirche Saint-Jean-en-Grève 1797. Dem revolutionären Kulturverständnis zwischen Denkmalkult und Vandalismus wird hier ebenso nachgegangen wie der Entstehung des Denkmalschutzes und der beginnenden Musealisierung.

Der vierte Bereich thematisiert mit der Zerstörung der Feuillants-Kirche (ab 1804) die napoleonische Stadtplanung vor dem Hintergrund der letzten Lebens- und Schaffensjahre Roberts.

¹⁹ George Isarlo veröffentlichte 1953 eine thematisch gegliederte Zusammenstellung von Roberts Werken, die bei weitem nicht vollständig ist und auch kaum Abbildungsmaterial aufweist. Siehe G. Isarlo *Hubert Robert*, in: *Connaissance des Arts*, 15 août 1953, S. 28-33.

Abschließend wird das Phänomen der visionären Ruine im Werk Roberts behandelt, unter besonderer Berücksichtigung der Louvregalerie (1796) und der Sorbonne (ab 1801). Von speziellem Interesse erweisen sich in diesem Zusammenhang die Einflußnahme der Archäologie sowie das beschleunigte Zeitempfinden im ausgehenden 18. Jahrhundert.

Das Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es, anhand der Analyse des dokumentarisch-deskriptiven Aussagewertes der Bilder in Verbindung mit einer vergleichenden, Darstellungstraditionen verfolgenden Kunstbetrachtung, thematische, mediale und gattungsspezifische Traditionsbrüche aufzuzeigen. Das Auftreten eines neuartigen Themenspektrums urbaner Lebenswirklichkeit in der Malerei der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts wird hinterfragt, und die aktuellen Ereignisse in ihrer zeitgenössischen Wahrnehmung rekonstruiert, wobei sowohl die journalistische als auch die literarische Rezeption herangezogen werden.

Besondere Beachtung findet auch das Verhältnis Roberts zu seinen großen Vorbildern des Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) und Giovanni Paolo Panini (ca. 1691-1765), aber auch zu Malern und Graphikern des Pariser Kunstmilieus, die sich mit vergleichbaren Sujets beschäftigt haben. Besonders auf Roberts Konkurrenten Pierre Antoine DeMachy (1723-1807) werden wir häufiger zu sprechen kommen. »Je ne crois pas qu'il ait été bien content des ouvrages de Robert, cet homme est venu d'Italie pour dépouiller Machy de tous ses lauriers«, mutmaßte Diderot nach Roberts erstmaliger Salonteilnahme 1767, und er sollte damit recht haben.²⁰

²⁰ Diderot spielte hierbei auch auf die Tatsache an, daß DeMachy nie in Italien war. Für Diderot gehörte ein Italienaufenthalt zum notwendigen Rüstzeug eines jeden Ruinenmalers. Siehe D. Diderot *Salons*, Bd. III, Oxford 1963, S. 175.

(Die Schreibweise der originalsprachlichen Zitate wurde dem Original folgend belassen.

Die Lebensdaten der Künstler sind, sofern bekannt, bei der erstmaligen Erwähnung angegeben.)

II. Werke vor 1789

II.1. Brandkatastrophen

»(...) on vit en même temps le spectacle le plus magnifique & le plus épouvantable«. ²¹

Die mehrteiligen Serien „L’incendie de l’Hôtel-Dieu en 1772“ und „L’incendie de l’Opéra en 1781“ thematisieren aufsehenerregende Katastrophen des Pariser Großstadtlebens, und markieren innerhalb des Œuvres Hubert Roberts den Beginn seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit der Stadt Paris im Spiegel der reportageartigen Ruinenmalerei. So häufig Brandkatastrophen im privaten und öffentlichen Raum zu verzeichnen waren, nahmen sie doch selten ein so verheerendes Ausmaß an wie in den von Robert geschilderten Fällen. Noch heute vermitteln uns die stadthistorischen Chroniken und Dictionnaire einen lebhaften Eindruck dieser „Schwarzen Stunden“ des urbanen Lebens, in denen unzählige Menschen ihr Leben einbüßten.

Der Brandschutz fiel in die Zuständigkeit des Königs. Dieser stellte eine, höchste Maßstäbe erfüllende und jederzeit einsatzbereite Brandbekämpfungsmaschinerie bereit, die über permanente Kontrollposten und moderne Wasserpumpen verfügte.²² Als *Pompier* durfte man unter keinen Umständen Belohnungen annehmen, denn der Löscheinsatz sollte unabhängig von der Wichtigkeit des Gebäudes bzw. des Standes seiner Bewohner erfolgen. So verwundert es kaum, daß die Löschtrupps im Ancien Régime ein hohes Ansehen genossen, und für ihre disziplinierten und effektiven Einsätze stets Lob

²¹ Siehe den anonymen Bericht in der *Gazette de France*, 25 janvier 1773, S. 32.

²² Siehe P.N. Hurtaut/Magny *Pompes du Roi pour les incendies*, in: *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs*, Bd. III, Paris 1779, S. 80ff. (Reprint Genève 1973)

ernteten.²³ Es soll nicht unerwähnt bleiben, daß sich neben der staatlich organisierten Feuerwehr auch die Magistrate, der Polizeileutnant, der Vogt der Händler, der Gouverneur, die religiösen Orden sowie die verschiedenen Garden an den Löschaktionen beteiligten, und zwar ehrenamtlich. Ihr kollektiver Einsatz sollte den entstehenden Schaden und die daraus resultierenden Unkosten für Königtum, Kirche und Stadtverwaltung begrenzen helfen.

Bedeutende Lokalitäten des öffentlichen Lebens verfügten über einen speziellen Sicherheitsstandard. Beispielsweise hatte man in der Opéra ein System von Wasserreservoirs installiert²⁴, um im Brandfalle schnell eingreifen zu können.²⁵ Versäumnisse, wie nicht vorschriftsgemäß gefüllte Becken wurden scharf kritisiert,²⁶ und wenn sie ursächlich mit einer Katastrophe in Zusammenhang standen, nahmen Vertreter aus Kirche und Politik die gesellschaftliche Empörung oftmals als willkommenen Vorwand für moralisch aufgeladene Auseinandersetzungen. Dabei

²³ Siehe z.B. *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1790*, Nouvelle Édition, Bd. VIII, Paris 1830, S. 121.

²⁴ So berichten Hurtaut und Magny über die Opéra: »La sûreté est encore une des choses à laquelle on a apporté l'attention la plus scrupuleuse. Trois réservoirs, qui contiennent ensemble environ 200 muids d'eau, sont disposés dans les endroits où ils seroient les plus utiles, en cas d'incendie. (...) M. Moreau a bien senti que le plaisir que l'on va chercher dans un Spectacle, ne peut être goûté qu'autant qu'il est exempt d'inquiétude & de gêne«. Siehe P.N. Hurtaut/Magny *Academie de Musique*, in: *Dictionnaire historique de la ville de Paris (...)*, Bd. I, Paris 1779, S. 184f.

²⁵ Die mit dem Theaterbau verbundene Brandgefahr beschreibt Mercier folgendermaßen: »Les salles de spectacles paraissent toutes inévitablement destinées à finir par les flammes. Rome, Amsterdam, Milan, Saragosse, Paris en ont renouvelé les tristes exemples«. Siehe L.S. Mercier *Nouvel incendie*, in: *Tableau de Paris*, Bd. II, Amsterdam 1783 (zuerst 1781), S. 300. (Reprint Paris 1994)

Und: »Toutes les salles de spectacles semblent devoir, tôt ou tard, appartenir aux flammes. Point d'années qu'il n'en brûle deux ou trois en Europe: des dangers aussi fréquents ne ralentissent pas l'amour du théâtre; il est porté à l'excès dans toutes les conditions«. Siehe L.S. Mercier *Hôtel des menus plaisirs*, in: *Tableau de Paris*, Bd. X, Amsterdam 1789, S. 815.

²⁶ Zum Opernbrand siehe J.-F. de La Harpe *Correspondance littéraire*, Bd. II, Paris 1820, S. 396 (Lettre CL). (Reprint Genève 1968) Und L.S. Mercier *Nouvel incendie*, in: *Tableau de Paris*, Bd. II, Amsterdam 1783, S. 298.

wurden mitunter Jansenisten oder „Philosophen“ der Brandstiftung im wörtlichen und übertragenen Sinne beschuldigt. Gelegenheiten für solche Verleumdungen boten sich genügend, denn allen Schutzmaßnahmen zum Trotz blieben Brände unvermeidbar. Es gab zu viele leicht entzündbare Konstruktionen aus Holz, und das Pariser Stadtbild war sehr dicht, verwinkelt und unplanmäßig - ein Zustand, welchen die Zeitgenossen verächtlich als *gothique* bezeichneten.²⁷

Innerhalb der mehr als tausendjährigen Geschichte der Brandthematik in der bildenden Kunst stellten aktuelle städtische Brandkatastrophen in Frankreich kein der Malerei würdiges Sujet dar. Wenn überhaupt erfolgte eine künstlerische Umsetzung durch *Petits maîtres* des populären Kunstmilieus. Im allgemeinen blieben Branddarstellungen einer religiösen oder mythologischen Thematik allegorisch beigeordnet.²⁸ So stand Feuer im theologischen Kontext sinnbildlich für eine Strafe oder einen Racheakt²⁹, die Brände von Troja, Karthago und Rom gehörten zum Repertoire der Historienmalerei. Während niederländische Maler die urbane Katastrophe bereits im 16. und 17. Jahrhundert

²⁷ *Gothique* implizierte hierbei die Negativkriterien Regel- und Geschmacklosigkeit; es diente nicht als präzise Epochenbezeichnung.

²⁸ Siehe V. Stoichita *Lochi di Foci. La ville en flammes dans la peinture du XVI^e et du XVII^e siècle*, in: D. Daphinoff/E. Marsch (Hg.) *Das Feuer. Beiträge zu einem interdisziplinären Gespräch*, Freiburg (Schweiz) 1998, S. 91-116. Zu den bekanntesten Branddarstellungen der Malerei zählt der Borgobrand von Raffael (1483-1520).

²⁹ Siehe W. Kirchschräger *Das Feuer im biblischen Verständnis und in der Liturgie*, in: D. Daphinoff/E. Marsch (Hg.), *Das Feuer. Beiträge zu einem interdisziplinären Gespräch*, Freiburg (Schweiz) 1998, S. 1-20.

Den Brand des Chambre des comptes im Jahre 1737 interpretierten die Jansenisten als eine Strafe des Himmels. Siehe E.J.F. Barbier *Journal historique et anecdotique du règne de Louis XV*, herausgegeben von A. de la Villegille, Bd. II, Paris 1849, S. 172.

entdeckten³⁰, entwickelte sich diese in Frankreich erst im ausgehenden 18. Jahrhundert zum autonomen Thema der Malerei, und zwar bei Robert und DeMachy. Damit wurde die allmähliche Ablösung der Romruine eingeleitet, welche bis dato als Ruine par excellence galt.

Nur wenige etablierte Künstler haben sich vor diesen beiden *Peintres de ruines* der urbanen Katastrophenthematik angenommen, und dabei freilich auf eine Präsentation im Salon und prinzipielle Verankerung in ihrem Œuvre verzichtet. Reportageartige Themen wie Brandkatastrophen waren traditionell den *Arts mineurs* vorbehalten. Reproduktionsverfahren erlaubten, als frühe Form der Bildberichterstattung, eine informative und allgemeinverständliche Verbreitung des sensationellen Ereignisses, gleichzeitig konnte durch die hohe Auflage der druckgraphischen Blätter ein lukratives Geschäft getätigt werden. Diese Faktoren für sich nutzend, fertigte Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780), der für seine Graphiken über das Leben der vornehmen Gesellschaft und des Bürgertums bekannt ist, sechs unterschiedliche Ansichten des „L’incendie de la foire Saint-Germain en 1762“ (Abb. 2).³¹ Sie illustrieren einzelne Episoden des Katastrophenverlaufs, vom eigentlichen Marktplatzbrand bis hin zu den Überresten an der Brandstätte. Übrigens hat Robert dieses Verfahren der Kombination unterschiedlicher Momentaufnahmen eines Tathergangs von der Ereignisgraphik auf die Malerei übertragen.

³⁰ Als Beispiel sei auf Gerrit Lundens (1622-ca. 1683) Ansicht des Amsterdamer Rathausbrandes am 7. Juni 1652 verwiesen.

³¹ „L’incendie de la foire Saint-Germain en 1762“, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes (Ef 37a).

Siehe É. Dacier *L’Œuvre gravé de Gabriel de Saint-Aubin, Notice historique et catalogue raisonné*, Paris 1914, Pl. XXVI.

Saint-Aubin hat eine der Darstellungen, die „Ruines de la foire, vue prise dans la partie avoisinant Saint-Sulpice“, mit dem Kommentar »an de J.C. 3000. ruines de S^t Sulpice« versehen.

Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) fertigte anlässlich des „L’incendie du Petit-Pont en 1718“ ein kleinformatiges Ölgemälde mit zwei Repliken, das singulär neben seinen berühmten Tierbildern und Stilleben steht (Abb. 3).³² In der Wahl des Ausführungsmediums, nämlich der Malerei, eilt dieses Werk der Kunstentwicklung weit voraus. Oudry lenkt den Blick über die Seine zu der verwüsteten, noch qualmenden Brücke, hinter der das Hôtel-Dieu und Notre-Dame zu erkennen sind. Trotz seiner bescheidenen künstlerischen Ausführung kann das Gemälde als Grundstein des aktualitätsbezogenen, reportageartigen Ruinenbildes in der Hohen Kunst bezeichnet werden.³³

³² „L’incendie du Petit-Pont en 1718“, Musée Carnavalet (P. 249); Öl auf Leinwand, 0,52 x 0,64 m. Vermerk »Peint d’après nature J. B. Oudry 1718«. Eine Replik befindet sich im Musée Carnavalet, eine weitere im Besitz von Karl Lagerfeld. Letzteres wurde mir freundlicherweise von Christophe Leribault, Konservator im Musée Carnavalet, mitgeteilt.

Zu Oudry siehe H.N. Opperman *Jean-Baptiste Oudry*, N.Y./London 1977. (Thesis University of Chicago 1972) Und K. von Berswordt-Wallrabe (Hg.) *J.-B. Oudry J.-A. Houdon. Vermächtnis der Aufklärung*, bearbeitet von Claudia Schönfeld und Kristina Hegner, Schwerin 2000.

³³ Viel konventioneller ist dagegen eine anonyme Zeichnung gleichen Themas konzipiert, die den thematischen Ursprung der reportageartigen Ruinenthematik in der stadthistorischen Graphik belegt. Der Zeichner hat den Petit-Pont aus einer ganz ähnlichen Perspektive festgehalten, sich aber gemäß der Vedutentradition auf den topographischen Informationsgehalt der Darstellung konzentriert. Durch die Beifügung der Gebäudenamen erzielte er eine, die Ereignisschilderung ergänzende, kartographische Lesbarkeit. Siehe „L’incendie du Petit-Pont“, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes (Abb. 4).

II.1.1. „L'incendie de l'Hôtel-Dieu en 1772“

Gemälde und Graphiken zum Brand des Hôtel-Dieu

Übersicht

Anlässlich der Zerstörung des ältesten Hospitals von Paris hat Robert eine mehrteilige Werkserie geschaffen. In einem Gemälde und drei Graphiken veranschaulicht er die Brandkatastrophe und gewährt Einblick in einzelne Räume des verwüsteten Gebäudekomplexes.³⁴ Das in Stockholm befindliche Gemälde, wozu in der Collection Destailleur eine Studie existiert, zeigt eine nächtliche Ansicht des in Flammen stehenden Hôtel-Dieu. Drei Zeichnungen zeigen verwüstete Innenräume, wobei zwei, laut Vermerk, einen präzisen Zeitpunkt wiedergeben, nämlich acht bzw. fünfzehn Tage nach Beginn der Katastrophe.

Beschreibung

Das Stockholmer Gemälde „L'incendie de l'Hôtel-Dieu“ stellt hinsichtlich Qualität und Themenwahl das Hauptwerk dieser Folge einzelner Momentaufnahmen dar (Abb. 5).³⁵ In der nächtlichen Ansicht des lichterloh brennenden Hospitals erscheint die

³⁴ Die mangelhafte Quellenlage läßt es nicht zu, die Zahl der Werke zum Hôtel-Dieu-Brand genau zu bestimmen, zumal die quellenkundlich erwähnten Darstellungen nicht eindeutig zu identifizieren sind. Eine Zeichnung befand sich in der am 10.12.1787 verkauften Sammlung des Duc de Chabost. Siehe Anonymus *Catalogue d'une précieuse collection de tableaux et d'objets rares (...) du Cabinet de M. le Duc de Ch***, Paris 1787, n° 208. Beim Verkauf von Roberts Nachlaß 1809 wurden eine Studie und ein Gemälde aufgeführt. Siehe A. Paillet *Catalogue des tableaux, dessins (...) de la vente après décès du Cabinet d'Hubert Robert faite le 5 avril 1809*, Paris 1809, n^{os} 80, 82.

Eine Abschrift des Kataloges findet sich bei C. Gabillot, 1895, S. 256-271.
³⁵ „L'incendie de l'Hôtel-Dieu“, Schwedisches Nationalmuseum Stockholm (NM 6765); Öl auf Leinwand, 1,45 x 1,09 m.

Katastrophe als ästhetisiertes Inferno, das den historischen Stadtkern von Paris verwüstet. Massiv gestaltete Brücken und gewaltige, den Seinearm eng einkesselnde Häuser mit kolossalen Bögen verleihen dem kulissenhaften Stadtbild ein altertümliches Gepräge, und das glühende Flammenmeer erweckt das gotische Krankenhausportal und die alles überragende Fassade von Notre-Dame zu neuem Leben.

Es ist offensichtlich, daß Robert für die komposite Raumkonstruktion Anleihen bei der Bühnenbildkunst gemacht hat. Denn der Bildaufbau wirkt wie ein perspektivisches Konstrukt aus bildparallelen und in die Bildtiefe führenden Versatzstücken. Die Häuserfassaden beiderseits des Flusses lenken den Blick unausweichlich auf das Flammenmeer des ebenfalls in die Bildtiefe zulaufenden Hôtel-Dieu; als bildparallele Elemente fungieren die hintereinander gestaffelten Brücken sowie die Fassade von Notre-Dame. Die Zuschauer auf dem Balkon des rechten Hauses betonen den schauspielhaften Charakter der Katastrophe, die sich ihnen in der durch das Hochformat reduzierten Stadtsilhouette übersichtlich präsentiert.

Die narrative Struktur der Ereignisreportage erscheint hier nur im Bildvordergrund, in dem die Seine und, entgegen der realen Topographie, ein Stück der Uferzone zu erkennen sind. In verschiedenen Einzelszenen zeigt Robert die Errettung von Personen jedweden Alters, vom Säugling bis zum Erwachsenen.³⁶ Erschöpfte Menschen werden gerade in die Rettungsboote gezogen, andernorts geht die Suche nach Opfern bei Fackellicht weiter. Die an Land verbliebenen Helfer laufen aufgebracht umher. Von staatlich organisierter Hilfe ist hier keine Spur, statt dessen werden die notdürftigen Rettungsversuche der einfachen Bevölkerung hervorgehoben. Bei dem Motiv der Flucht übers

³⁶ Jean-Baptiste François Génillion zeigt ebenfalls eine Rettungsszene auf dem Fluß, wenngleich mit gänzlich anderer Intention. Siehe das Kapitel „Die Katastrophe bei Raguenet, Génillion und Saint-Aubin“.

Wasser hat sich Robert der seit dem 16. Jahrhundert existierenden Darstellungstradition der „Stadt in Flammen“ bedient.³⁷ Dennoch stellt sich die Frage, ob er hier nicht auch reportageartige Genauigkeit beweist. Obwohl in keinem Bericht von diesen Rettungsmaßnahmen die Rede ist - sie schildern zumeist das Eingreifen offizieller Helfer bei den Lösch- und Bergungsarbeiten - so sind sie doch keinesfalls unwahrscheinlich.

Unter Vernachlässigung einer topographisch akkuraten Detailgenauigkeit verwandelt Robert die Katastrophe in ein regelrechtes Brandspektakel. Die in den grellen Gelb- und Rottönen des Hôtel-Dieu kulminierende Farbgestaltung spiegelt sich allenthalben in den changierenden Beigetönen der umgebenden Häuser und des Flusses. Die Feuersbrunst, die mit Gewalt aus dem skelettartigen Gebäude herausschlägt, ist in reine Farbigkeit umgewandelt. Ihre Farbenpracht geht nach oben hin in die dunklen Rauchwolkenformationen über, welche das gesamte Firmament unheilvoll verfinstern. Unterstützt durch die nach hinten abnehmende Konturenschärfe verwandelt sich das Bildzentrum in eine erdrückend dichte, amorphe Atmosphäre. Mit der „leeren“, respektive ungegenständlichen Bildmitte in reiner Farbigkeit ist Robert weit über die Gestaltungsmöglichkeiten seiner Zeit hinausgegangen. Die hell erleuchtete Kathedrale, deren visionäre Erscheinung den bizarren Charakter des nächtlichen Brandes noch verstärkt, dient der Verräumlichung des aufgelösten Bildmittelpunktes.

Zieht man die dazugehörige Studie vergleichend heran, so zeigt sich, daß der stellenweise ins Ungegenständliche gehenden

³⁷ In dem 1595 entstandenen Gemälde „Brennendes Troja“ von Jan Brueghel d.Ä. (1568-1625) findet sich eine vergleichbare Szenerie mit Rettungsbooten und Suchaktionen. Als ein Beispiel des 18. Jahrhunderts sei Pierre-Jacques Volaires (1729-1802) Gemälde „Brennender Palast in Rom“ von 1769 angeführt. Siehe Katalog *Die Nacht*, herausgegeben von Haus der Kunst München, Redaktion S. Rosenthal, Bern 1998, S. 240-257 (mit weiteren Beispielen).

Bildkonzeption ein detailgenaues Studium der topographischen Situation vorausging (Abb. 6).³⁸ Denn die Architektur des im Gemälde formal aufgelösten Mittelpunktes ist hier ganz genau erfaßt, der eigentliche Brand dagegen stark reduziert. Nur die unzähligen, auf der Brücke versammelten Figuren und das unruhig gestaltete Firmament lassen erahnen, daß es sich nicht um eine beliebige Vedute, sondern um ein Ereignisbild handelt. Das Gemälde hat einen viel stärkeren Stimmungsgehalt als die relativ nüchterne Studie, zum einen durch die ausdrucksvolle, nächtlich inszenierte Brandkatastrophe (der Robert viel an topographischer Genauigkeit geopfert hat), zum andern durch die lebhaft agierenden Figuren in der Vordergrundzone. Mehrfache Übermalungen, die mit bloßem Auge zu erkennen sind, verraten Roberts Interesse an der Ausgestaltung der figurativen Staffage.³⁹

Zur malerischen Umsetzung der Brandkatastrophe, für die noch keine Darstellungstradition in der französischen Malerei existierte, entwarf Robert eigens ein neues Bildschema. Unter Einbeziehung von Gestaltungsprinzipien der Vedute, der Ruinenmalerei und der Ereignisgraphik gestaltete er einen Bildtyp, der die unterschiedlichen Bildgattungen in gattungsuntypischen Konstellationen kombinierte. So konnte Robert das zentrale Thema, die Katastrophenreportage, mit der Ansicht des mittelalterlichen Stadtkerns sowie dem sublimen Erlebnis einer zerstörerischen Elementargewalt bereichern. Durch die dynamische Perspektive, die entgegen der Vedutentradition von unten nach oben verläuft, der Lichtregie und dem Farbenspiel wird der Brand jedoch kompositionell und ästhetisch zum Blickfang erhoben.

³⁸ Siehe Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes (Collection Destailleur, T. IV. Ve53f. 699).

³⁹ Eine Röntgenaufnahme hat ergeben, daß Robert die Komposition mehrfach überarbeitet hat. Siehe Katalog P. Grate *French Paintings*, Bd. II: *Eighteenth Century*, Stockholm 1994, S. 302f.

Die Möglichkeit der Zuordnung zu einer einzelnen Bildgattung entfällt bei dieser Bildschöpfung. Treffend hat H. Burda im Hinblick auf die konzeptuelle Neuartigkeit der Pariser Stadtansichten Roberts den Begriff des „Architekturschauspiels“ eingeführt, Bezug nehmend auf die effektvolle Inszenierung der Architektur, die eindeutig Vorrang vor den Personen und deren Handlungen genießt.⁴⁰ Wie die dezidierte Charakterisierung Architektur-„Schauspiel“ anzeigt, ist die Architektur hier zugleich als Stimmungs- und Handlungsträger angelegt.

Eine in großflächigen Ocker- und Brauntönen gehaltene Federzeichnung Roberts, »dessiné dans les ruines de l'Hôtel-Dieu de Paris 8 jours après l'incendie«, wird in der Fachliteratur fälschlicherweise als „La cour de la boucherie“ bezeichnet (Abb. 7).⁴¹ Sie zeigt das Innere eines bis auf das Mauerwerk und ein kellerartiges Gewölbe zerstörten Gebäudeabschnitts. Antikisch gewandete Figuren besichtigen die Ruine, eine kleine Personengruppe verweilt unterhalb eines kolossalen Bogens. Wahllos verstreute Relikte, darunter Türen und Leitern, kennzeichnen das Anfangsstadium der Aufräumarbeiten.

Die Architekturszenerie wird überfangen von dem, fast die gesamte obere Bildhälfte einnehmenden Himmel, dessen Großflächigkeit der Vedutenmalerei entstammt. Während er aber dort aus dem weitläufigen Ausblick auf eine Stadtlandschaft resultiert, deren immense Tiefenerstreckung an eine niedrige Horizontlinie gekoppelt ist, entwickelt er sich hier über der eng begrenzten Gebäudepartie in die Höhe. Auch bei der kompositorischen Einbindung von Saint-Germain le Vieux als topographischem Versatzstück, hat Robert Geschick bewiesen. Er

⁴⁰ Siehe H. Burda, 1967, S. 83ff.

⁴¹ „La cour de la boucherie“(?), Musée Carnavalet, Cabinet des Arts Graphiques (I.E.D. 5314); Feder, mit Bister laviert, mit Gouache gehöht, 0,355 x 0,245 m. Inschrift auf Montageblatt »Dessiné dans les ruines de l'Hôtel-Dieu de Paris 8 jours après l'incendie arrivé à la fin de 1772. H. Robert d.«

rückte den außerhalb des realen Sichtfeldes liegenden Glockenturm ins Bild hinein und verlieh seiner Erscheinung einen eigenständigen, entrückt wirkenden Realitätscharakter. Insgesamt weist die Darstellung durch die stellenweise über die dünnen Vorzeichnungen hinauslaufende Farbgebung, die stark schematisierten Staffagefiguren sowie die fehlerhafte perspektivische Fortführung der linken Seitenwand einen spontanen, etwas nachlässigen Charakter auf. Die Partie oberhalb des Gewölbes ist in ihrer strukturellen Gestaltung besonders interessant: Sie scheint sich geradezu aufzulösen und strömt in Wellenlinien seitlich herab.

Die dargestellte Raumsituation wird generell folgendermaßen gedeutet: Der Betrachter befindet sich im Cour de la boucherie und schaut in Richtung der Giebelwand der Salle du Légit, deren Mittelsenkrechte durch einen Treppenturm mit gotischem Maßwerk akzentuiert ist.⁴² Der Durchlaß, welchen gerade eine Rinderherde passiert, soll in das Brühhaus für das Schlachtvieh führen. Rechts davon schließen sich die Überreste des Bâtiment des religieux mit seinen freigelegten Substruktionen an. Auf der linken Seite, hinter der Wand mit Rundbogenfenstern und Lukarnen, liegt der auf die Salle jaune folgende Salle de l'infirmerie. Die topographischen Gegebenheiten spiegeln, mit Ausnahme des Brühhauses, zwar den realen, in situ vorgefundenen Zustand wider, jedoch befanden sich der titelgebende Cour de la boucherie und das Bâtiment des religieux an anderer Stelle innerhalb des Gebäudekomplexes.⁴³

⁴² Siehe B. de Montgolfier, 1964, S. 4f.

⁴³ Siehe *Plan des diverses salles de l'Hôtel-Dieu*, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes (Topographie, V^E 91). Diese falsche Lokalisierung dürfte der Grund dafür gewesen sein, daß Radisich den Titel in „La Salle jaune“ abänderte, was der tatsächlichen Raumsituation allerdings ebensowenig entspricht. Siehe P.R. Radisich, 1986, S. 513.

Mit „La salle du Légat“ gewährt Robert Einblick in einen der sechs großen Krankensäle des Hospitals, laut Beischrift fünfzehn Tage nach Ausbruch des Brandes (Abb. 8).⁴⁴ Der in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts erbaute Saal verlief parallel zur Salle jaune, mit welcher er durch die Arkaden rechts im Bild verbunden ist. Die Giebelwand ist uns schon von der als „La cour de la boucherie“ titulierten Zeichnung her bekannt, allerdings von der gegenüberliegenden Seite aus. In ihrer Fensteröffnung ist, idealtypisch in Szene gesetzt, der Glockenturm des Kreuzgangs oder aber der Kapelle auszumachen. Auf die Darstellung der Tür zum Brühhaus hat Robert hier, entsprechend der realen Topographie, verzichtet.

Die hohen Mauern der Salle du Légat schießen über die Bildgrenzen hinaus und ziehen den Betrachter in den ausgebrannten Innenraum hinein, wo die Aufräumarbeiten deutliche Fortschritte gemacht haben: Steine und Balken wurden zwischenzeitlich sortiert und aufgetürmt. Die Ruinenkulisse wird von Szenen des alltäglichen Lebens einfacher Leute begleitet; es handelt sich überwiegend um Staffagefiguren aus Roberts Standardrepertoire. Im Hintergrund erscheint in buchstäblicher „Erhabenheit“ die in ihrer filigranen, gotischen Struktur betonte Kathedrale, deren würdevolle Erscheinung mit den kläglichen Überresten des Hospitals kontrastiert.

⁴⁴ „La salle du Légat“, Musée Carnavalet, Cabinet des Arts Graphiques (I.E.D. 5313); Feder, mit Bister laviert und mit Gouache gehöht, 0,35 x 0,246 m. Inschrift auf Montageblatt »Vue de la salle du légat dessinée d'après nature 15 jours après l'incendie de l'Hôtel-Dieu de Paris à la fin de 1772.«

Hier muß A. Bonnardot widersprochen werden, der 1859 schrieb »de n'avoir jamais rencontré la moindre estampe qui représentât soit l'incendie, soit les traces de ses ravages«. Siehe A. Bonnardot *Iconographie du vieux Paris*, in: *Revue universelle des arts* 10, 1859, S. 24.

Roberts Federzeichnung diente als Vorlage für eine Radierung von Jean-François Janinet (1752-1814) aus dem Jahre 1780. Ein Exemplar dieser Radierung befindet sich im Cabinet des Arts Graphiques des Musée Carnavalet (G. 3792).

Die Rötelseichnung „Ruines de l'échaudoir“ zeigt Roberts spielerischen Umgang mit dem Fundus der Kunstgeschichte (Abb. 9).⁴⁵ Die zeitgenössische Ruine ist in eine antike Ruinenkulisse verwandelt. Robert zitiert hier - wenngleich en miniature - die labyrinthartige Raumkonstruktion der um 1745 erschienenen, und in den frühen sechziger Jahren in überarbeiteter Fassung veröffentlichten „Carceri“ Piranesis (1720-1778). So läßt die solide, jahrhundertealte Architektur unwillkürlich an die kolossalen Überreste römischer Substruktionsbauten, an die übereinandergestellten Säulenreihen von Thermen oder Aquädukten denken. Die herumstehenden Leitern verstärken den Eindruck einer unerschließbaren und fragmentarischen Raumsituation. Das ins Alltägliche übertragene Zwangsmotiv wird durch die unbekümmerten Besucher, welche den Schauplatz der Katastrophe neugierig erkunden, zusätzlich verharmlost. In dieser Zeichnung hat Robert die stilistische Überformung und den Capriccio-Charakter am weitesten vorangetrieben, so daß der Aussage Cayeux' »Les dessins (...) sont d'une précision absolue« widersprochen werden muß.⁴⁶ In Anbetracht des stilisierten Charakters der Darstellung ist eine präzise Lokalisierung der Räumlichkeiten wohl auszuschließen. Und nimmt man das gotische Portal, welches im Hintergrund zu erkennen ist, als räumlichen Ansatzpunkt - obwohl dessen Fassade in der Realität viel zu weit entfernt war, als daß sie hätte sichtbar sein können - bemerkt man, daß die Giebelwand der Salle du Légat fehlt.

⁴⁵ „Ruines de l'échaudoir“, Musée Carnavalet, Cabinet des Arts Graphiques (I.E.D. 5324); Abklatsch einer Zeichnung, mit Federstrichen, Aquarell und Rötel gehöht, 0,288 x 0,365 m. Vermerk auf Montageblatt »dessin de Hubert Robert cité dans la biographie des peintres par Barbier au mot Robert«.

Ein Exemplar (Original oder Abklatsch?) befand sich in der Sammlung der Goncourts. Siehe *Œuvres complètes d'Edmond et Jules de Goncourt*, Bd. XXXIV: *La maison d'un artiste*, Genève/Paris 1968, S. 130. (Réimpression des éditions de Paris 1854-1934)

Ein Exemplar war 1859 im Besitz von A. Bonnardot. Siehe A. Bonnardot, 1859, S. 21ff.

⁴⁶ Das Zitat bezieht sich auf alle drei Graphiken Roberts zum Hôtel-Dieu-Brand. Siehe J. de Cayeux, 1989, S. 207.

Robert hat offensichtlich architektonische Bestandteile des Hôtel-Dieu mit einem kunsthistorischen Zitatenschatz collageartig zusammengefügt, und dabei ein artifizielles Raumkonstrukt geschaffen.

Die Katastrophe des Hôtel-Dieu (29.12.1772-9.1.1773)

Inmitten der Nacht vom 29. auf den 30. Dezember 1772 brach im ältesten Hospital von Paris, im Herzen der Cité, ein verheerender Brand aus, der bis zum 9. Januar andauerte.⁴⁷ Trotz widersprüchlicher Angaben über die Zahl der Opfer handelte es sich zweifellos um die gravierendste und aufsehenerregendste Katastrophe am Ende der Regentschaft von Louis XV und in der mehr als tausendjährigen Geschichte des Pariser Hôtel-Dieu. An diesem bitterkalten Dezembertag entwickelte sich in der Kerzenherstellung ein Brand, dessen genaue Ursache nicht rekonstruiert werden konnte.⁴⁸ Die Arbeiter hatten den Raum schon verlassen, und in den Gewölben unterhalb der Krankensäle konzentriert, blieb die Gefahr vorerst unbemerkt. Gegen zwei Uhr

⁴⁷ Die folgenden Angaben sind im wesentlichen dem Protokoll von J.-B. Dorival, *Commissaire au Châtelet*, entnommen. Siehe Archives nationales (Y 12465). Auszüge davon bei A. Husson *Étude sur les hopitaux considérés sous le rapport de leur construction, de la distribution de leurs bâtiments, de l'ameublement, de l'hygiène & du service des salles de malade*, Paris 1862, S. 501f.

Am 3. Januar 1773 berichtet Robert in einem an Hennin gerichteten Brief Folgendes über die Katastrophe: »Nous avons ici une tres mauvaise nouvelle a vous donner. Un incendie affreux qui dure depuis 5 jours qui a brulé 4 Sales de L'hotel dieu ou le nombre des malades brulés est encore indecis mais ou Les pompiers Et autres travailleurs perissent au point qu'on laisse aller le feu qui est aujourd'hui dans les sousterrains de L'hotel. Le desastre a Eté fort grand. Le vray danger est parti noyes En les grands secours continuels qu'on y apporte nuit Et jour«. Siehe Bibliothèque de l'Institut de France, Papiers et correspondance de Pierre-Michel Hennin (1728-1807) (LVI 1275).

⁴⁸ Dem Pariser Buchhändler Hardy zufolge entstand der Brand durch überlaufenden und sich entflammenden Talg. Siehe S.-P. Hardy *Mes loisirs: Journal d'événements tels qu'ils parviennent à ma connaissance (1764-1789)*, publié par M. Tourneux et M. Vitrac, Bd. I: 1764-1773, Paris 1912, S. 372.

P.A. DeMachy fertigte eine Gouache der „Fondrie de l'Hôtel-Dieu où le feu a pris en 1773“.

nachts griff die Feuersbrunst explosionsartig auf mehrere Krankensäle, darunter die Salle du Légat, Salle jaune und Salle Saint-Jean, sowie auf das Gebäude der Communauté des religieux über (Abb. 10). In kürzester Zeit wurden diese ein Raub der Flammen. Vielen der 5000 im Hospital untergebrachten Pflegebedürftigen gelang es, sich ins Freie zu retten. Sie wurden von der Nachbarschaft aufgenommen oder fanden in der Kathedrale Einlaß, wo wegen der großen Kälte erst geheizt werden mußte.

Über die genaue Zahl der Opfer sollten sich staatstreue und kritische Berichterstatter in der Folgezeit noch lange und heftig streiten. Zentrale Bedeutung erlangte dabei folgende Episode: Da der Schlüssel für die Pforte der Salle jaune, welche auf die Rue du Marché-Palu mündete, nicht gefunden werden konnte, mußten die Kranken lange Zeit warten, bis die mit Eisen beschlagene Tür aufgebrochen wurde.⁴⁹ Augenzeugen zufolge geschah dies frühestens nach einer Stunde, während der man die verzweifelten Schreie der hilflos Eingeschlossenen hören konnte. In der „Gazette de France“, dem offiziellen Mitteilungsorgan der Regierung, wehrte man sich emphatisch gegen angebliche Lügenberichte, wonach »de 500 malades qui étoient dans les Salles entieres, aucun n'avoit été sauvé, que tous avoient été écrasés«.⁵⁰ Der Autor, Marin, benannte die Zahl der Opfer dagegen mit vierzehn. F.M.F. von Grimm stellte die Bilanz Marins als Lüge dar und vertrat seinerseits die These, es habe in Wahrheit mehrere Hundert Tote gegeben.⁵¹ Auch L.-S. Mercier war der Meinung, die „Gazette de France“ habe das Desaster bewußt beschönigt; tatsächlich seien zwischen 1200 und 1500

⁴⁹ Robert zeigt im Stockholmer Gemälde die Pforte in verschlossenem Zustand.

⁵⁰ Siehe den anonymen Bericht in der *Gazette de France*, 25 janvier 1773, S. 33.

⁵¹ Siehe *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot (...)*, Bd. VIII, Paris 1830, S. 117.

Opfer zu beklagen.⁵² Offenkundig bediente sich die „Gazette de France“ gezielt einer Verschleierungstaktik, um von dem traurigen Resultat der Katastrophe abzulenken, und etwaiger Kritik am Führungsstil und Zustand dieser traditionsreichen Institution jegliche Grundlage zu entziehen.⁵³

Durch den mehrere Tage wütenden Brand wurden nicht nur große Partien der Hospitalanlage in Mitleidenschaft gezogen; man mußte auch Gebäudeteile abtragen, um ein Übergreifen des Feuers auf den angrenzenden mittelalterlich-verwinkelten Stadtkern zu verhindern.⁵⁴ Wissenschaftler, Architekten, Philanthropen, Philosophen, Sozialreformer und Journalisten erhoben nach dem Unglück ihre Stimme, und riefen zu einer grundlegenden Veränderung von Lage, Verwaltung und Organisation des Hôtel-Dieu auf. Diese Vorschläge waren nicht neu, denn dem Brand von 1772 waren schon andere Katastrophen vorausgegangen.⁵⁵ Die Forderung nach einer Transferierung der molochartigen Hospitalanlage, die sich seit

⁵² Siehe L.S. Mercier *Incendies. Pompes*, in: *Tableau de Paris*, Bd. I, Amsterdam 1783, S. 172.

⁵³ So beeilte sich die Gazette de France bereits am 1. Januar 1773 zu berichten, »qu'il n'a péri que très-peu de personnes«. Siehe den anonymen Bericht in der *Gazette de France*, 1 janvier 1773, S. 3.

⁵⁴ Die enge und verschachtelte Bauweise des Hôtel-Dieu reflektiert in sich die urbanistische Situation der Cité-Insel. Wie immer treffend und mit kritischem Unterton, schreibt Mercier hierzu: »Paris n'a pas été fait en un jour, dit le proverbe. On le voit dans la Cité; on y est convaincu par ses propres yeux, que cette ville s'est formée au hasard, et de la réunion imprévue d'un grand nombre de maisons. (...) on n'a jamais songé à l'alignement des rues, c'est-à-dire, à l'agrandissement futur de la ville: de là les places resserrées, les angles, les détours, l'étranglement des issues; et voilà pourquoi cet ancien quartier offre un aspect désagréable de maisons petites, écrasées«. Siehe L.S. Mercier *Quartier de la Cité*, in: *Tableau de Paris*, Bd. II, Amsterdam 1783, S. 456.

⁵⁵ In den Annalen des Hôtel-Dieu wird besonders über den Brand von 1737 berichtet, der drei Tage andauerte, glücklicherweise aber nur geringen Schaden verursachte: »mais l'incendie arrivé la nuit du 29 au 30 décembre 1772, a été plus funeste par le grand nombre de malades qui ont péri sous les ruines de plusieurs salles; désastre qui n'a pu être oublié jusqu'à présent«. Siehe P.N. Hurtaut/Magny *Hôtel-Dieu*, in: *Dictionnaire historique de la ville de Paris (...)*, Bd. III, Paris 1779, S. 219.

dem Mittelalter an diesem zentralen Platz befand, war bereits anlässlich der Brandkatastrophe von 1737 erhoben worden, die gewünschte Krankenhausreform aber ausgeblieben.⁵⁶ Auch nach der Katastrophe von 1772 wurde das Hospital an seiner alten Stelle belassen.

Zum gesellschaftlichen Bild des Hôtel-Dieu im 18. Jahrhundert und dessen Entstehung

Es ist bemerkenswert, daß das Hôtel-Dieu bei Gelehrten genauso schlecht angesehen war wie in der breiten Bevölkerung. Dieses Einvernehmen resultiert wesentlich aus der katastrophalen Mortalitätsrate, die mit rund 25% an der Spitze aller europäischen Hospitäler lag, sowie einer bekanntermaßen unzulänglichen Betreuung der Patienten.⁵⁷ Für die Pflegebedürftigen und Kranken aus den unteren sozialen Schichten gab es jedoch keine Alternative zum Hôtel-Dieu. »J'irai à l'hôpital (...); mon père y est mort, j'y mourrai aussi«⁵⁸, zitiert Mercier einen jener schicksalsergebenen, elenden Pariser, die ihr Lebensende unausweichlich in dieser unheilvollen Stätte würden zubringen müssen.

Die Ursachen der außergewöhnlich hohen Sterblichkeitsrate waren hinlänglich bekannt, existierten doch unzählige Studien von Wissenschaftlern, die auf der Suche nach

⁵⁶ So mußte J. Frank nach seiner Frankreichreise 1803 Folgendes berichten: »Das Hôtel-Dieu ist so beschaffen, dass es sich kaum bessern lässt, wenn man es nicht von Grund aus neu bauen will. Man kann sich nemlich nichts Unregelmässigeres denken, als dieses Gebäude«. Siehe J. Frank *Reise nach Paris, London, und einem grossen Theile des übrigen Englands und Schottlands in Beziehung auf Spitäler, Versorgungshäuser, übrige Armen-Institute, Medizinische Lehranstalten, und Gefängnisse*, Bd. I, Wien ²1816 (zuerst 1804), S. 22.

Zur weiteren Geschichte des Hôtel-Dieu siehe A. Chevalier *L'Hôtel-Dieu de Paris et les soeurs augustines (650 à 1810)*, Paris 1901, S. 481ff.

⁵⁷ Siehe J.R. Tenon *Mémoires sur les hôpitaux de Paris*, Paris 1788, S. 278.

⁵⁸ Siehe L.S. Mercier *L'Hôtel-Dieu*, in: *Tableau de Paris*, Bd. III, Amsterdam 1783, S. 679.

Reformmaßnahmen für Hospitäler, Gefängnisse und Armenhäuser Besichtigungsreisen durch ganz Europa unternommen hatten. Ihre Publikationen beinhalteten stets Analysen der verheerenden hygienischen und pflegerischen Zustände im ältesten Hospital der Hauptstadt nebst Verbesserungsvorschlägen.⁵⁹ Aus ihrer Bestürzung über das berüchtigte Hôtel-Dieu machten die Autoren keinen Hehl. So schrieb der englische Kriminologe und Reformers des Strafvollzugs J. Howard in seinem 1788 ins Französische übersetzten Bericht über Hospitäler und Zuchthäuser Folgendes: »L'hôpital de S. Louis et de l'Hôtel-Dieu, destinés aux malades, sont les deux plus mauvais hôpitaux qu'on ait jamais visités. Ils sont si remplis, que dernièrement on y voyoit cinq ou six malades dans un seul lit, et quelques-uns d'eux y étoient mourans«.⁶⁰ Auch in der „Encyclopédie“ von Diderot und D'Alembert widmete man der „altehrwürdigen“ Institution einen überaus kritischen Artikel.⁶¹ Und

⁵⁹ Zu den bekanntesten Schriften zählen J. Hunczovsky *Medicinisch-Chirurgische Beobachtungen auf seinen Reisen durch England und Frankreich, besonders ueber die Spitäler*, Wien 1783. Und J.G. Langemann (Hg.) *Dr. August Friedrich Schweigger, Über Kranken- und Armenanstalten zu Paris*, Bayreuth 1809.

Es gilt zu bedenken, daß im Hôtel-Dieu Kranke, Alte und Gebrechliche, Schwangere, Waisenkinder und Geisteskranke gemeinsam untergebracht waren. Die Konstruktion funktional getrennter Gebäude (Krankenhaus, Waisenhaus...) setzte erst in der Folgezeit ein.

⁶⁰ Siehe J. Howard *Etat des prisons, des hôpitaux et des maisons de force*, Paris 1788 (zuerst 1777), S. 386.

⁶¹ «(...) c'est (...) le plus riche & le plus effrayant de tous nos hôpitaux. Qu'on se représente une longue enfilade de salles contiguës, où l'on rassemble des malades de toute espece, & où l'on en entasse souvent trois, quatre, cinq & six dans un même lit; les vivans à côté des moribonds & des morts; l'air infecté des exhalaisons de cette multitude de corps mal-sains, portant des uns aux autres les germes pestilentiels de leurs infirmités; & le spectacle de la douleur & de l'agonie de tous côtés offert & reçu. Voilà l'hôtel-Dieu. Aussi de ces misérables les uns sortent avec des maux qu'ils n'avoient point apportés dans cet hôpital, & que souvent ils vont communiquer au-dehors à ceux avec lesquels ils vivent. (...) On a proposé en différens tems des projets de réforme qui n'ont jamais pû s'exécuter, & il est resté comme un goufre toujours ouvert, où les vies des hommes avec les aumônes des particuliers vont se perdre.» Siehe *Hôtel-Dieu*, in: D. Diderot/J.L. D'Alembert: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Nouvelle impression de la première édition de 1751-1780, Bd. VIII, Neufchastel 1765, S. 319f. (Reprint Stuttgart-Bad Cannstatt 1967) (Hervorhebung im Text)

so entbrannte eine kontrovers geführte Debatte, deren wichtigste Forderung die Auslagerung der verschachtelten, beengten Anlage war. »Le peu d'étendue du terrain, la corruption de l'air, celle de l'eau, le tort que cette maison cause par son infection à tout ce qui l'environne, le danger du feu et mille autres inconvénients«⁶², so lauten einige der Argumente, bei denen die „Geruchsrevolution“ der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle spielte. Üble Gerüche, insbesondere wenn sie von Menschenansammlungen ausgingen, galten bis zu den Entdeckungen von Pasteur und Koch als Krankheitsverursacher.⁶³ Aus Furcht vor den Ausdünstungen von Menschenansammlungen herrschte in der Bevölkerung ein tief verwurzelter Argwohn gegenüber Hospitälern und Gefängnissen.⁶⁴ Im Zeitalter der Aufklärung schätzte man als optimalen Standort für ein Hospital die ländliche Umgebung „extra muros“, wo frische Luft und ausreichend Platz für das Wohlergehen der Kranken sorgen, und Bazillen keine Gefahr für die Umgebung darstellen konnten. Die Lage des Hôtel-Dieu im Herzen der Stadt und in unmittelbarer Nähe der zentralen Wasser- und Sauerstoffversorgung war denkbar schlecht.⁶⁵

⁶² Siehe L. Brièle (Hg.) *Collection de documents pour servir à l'histoire des hôpitaux de Paris*, commencée sous les auspices de Michel Moering, continuée par Charles Quentin, Bd. II: *Délibérations de l'ancien Bureau de l'Hôtel-Dieu (1768-1791)*, Paris 1883, S. 22.

⁶³ Siehe A. Corbin *Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs*, Frankfurt a.M. 1993, S. 86ff.

⁶⁴ So schrieb der russische Adelige N. Karamzine nach seinem Besuch im Hôtel-Dieu: »Je m'en vais bien vite au théâtre, afin de dissiper ma mélancolie et un commencement de fièvre«. Siehe N. Karamzine *Voyage en France 1789-1790*, Paris 1885, S. 202.

⁶⁵ Diese Vorstellung spiegelt sich auch in einem Brief DuPonts an den Erbprinzen Carl Ludwig von Baden wider: »(...) de toutes les places qu'on pouvait choisir pour un grand hôpital, la plus mauvaise incontestablement était au milieu de la ville, dans un quartier privé d'air où les maisons sont hautes et serrées, et où les immondices de l'hôpital même empoisonnent les eaux dont s'abreuve au moins le tiers des habitants«. Siehe Badische Historische Commission (Hg.) *Carl Friedrichs von Baden Brieflicher Verkehr mit Mirabeau und Du Pont*, Bearbeitet und eingeleitet von Carl Knies, Bd. II, Heidelberg 1892, S. 33.

DuPont schlug als einer der ersten vor, die Krankenpflege zuhause durchzuführen, um den Patienten in seiner gewohnten familiären Umgebung zu belassen. Siehe L.S. Greenbaum *Health-care and hospital-building in eighteenth-century France: reform proposals of Du Pont de Nemours and*

Die Katastrophe als Mittel der Schuldzuweisung zwischen Kirche und „Philosophen“

Keine andere Katastrophe des 18. Jahrhunderts löste eine vergleichbare Bestürzung und Hilfsbereitschaft, aber auch moralisierende Schuldzuweisung aus. V.a. in den Kontroversen zwischen der Kirche und den sogenannten *Philosophes* wurde der Hôtel-Dieu-Brand zu einem regelrechten Politikum hochgespielt. Namentlich für den Erzbischof Christophe de Beaumont stellten die Philosophen, die zwischen 1760 und 1770 die Académie française eroberten, das politisch-gesellschaftliche Feindbild par excellence dar.

Beaumont verfaßte, wie bei solch traurigen Anlässen üblich, einen Hirtenbrief, um Spenden für die Leidtragenden zu sammeln.⁶⁶ Der ständige Sekretär der Académie française Jean le Rond D'Alembert bemerkt hierzu:

»dans le Mandement que l'archevêque de Paris vient de donner au sujet de l'incendie de l'Hôtel-Dieu, il n'y a pas un mot contre les philosophes. Le prélat dit seulement que ce sont nos crimes qui sont cause de ce malheur«.⁶⁷

Trotz oder gerade wegen dieser Beschuldigung beschlossen die Académie-Mitglieder auf Vorschlag D'Alemberts, dem allgemeinen Spendenauf Ruf Folge zu leisten:

»et j'avais [D'Alembert] recommandé à mon commissionnaire, (...) d'aller trouver monsieur l'archevêque dans la sacristie de Saint-Roch, (...) et de lui donner, dans

Condorcet, in: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 152, 1976, S. 895-930.

⁶⁶ Siehe E.P. Regnault *Christophe de Beaumont, archevêque de Paris*, Bd. II, Paris 1882, S. 207ff.

⁶⁷ Siehe *Œuvres complètes de D'Alembert*, Bd. V/1, o.O. 1822, S. 215 (Lettre 9 janvier 1773). (Reprint Genève 1967)

cette sacristie même, l'argent des philosophes pour les pauvres, dans le temps où il s'habillait pour les exorciser«. ⁶⁸

Beaumont wird diese Unterstützung wohl angenommen haben, doch eine andere Spendenaktion zugunsten der bettelarmen Opfer der Hôtel-Dieu-Katastrophe wollte er gänzlich vereiteln. Jean-François Marmontel, ein weiteres Mitglied der Académie française, verfaßte eine an den König gerichtete Petition, „La voix des pauvres“, deren Verkaufserlös den Betroffenen zugute kommen sollte. ⁶⁹ Darin beschrieb er den Brand als eine Befreiung der Armen und Kranken aus einem »*prison funèbre*«. Es nimmt nicht wunder, daß die um ihre angestammten Pfründe bangende Hospitalverwaltung der Publikation des Schreibens entgegenzuwirken versuchte, womit sie letztlich aber scheiterte.

Das sabotierende Verhalten des Erzbischofs interpretierte Friedrich Melchior Freiherr von Grimm in seiner, an die Monarchen und Prinzen Europas gerichteten „*Correspondance littéraire (...)*“ als bewußte gesellschaftliche Ächtung der Person Marmontels:

»Il se peut que monseigneur l'archevêque, l'un des principaux administrateurs, n'ait pas vu de bon oeil qu'un académicien censuré par la Sorbonne, et affublé d'un mandement de sa grandeur, se fasse avocat des pauvres. On aimerait beaucoup mieux, pour la plus grande gloire de Dieu, que de telles gens ne fissent aucune action honnête«. ⁷⁰

Dieser Zensurversuch traf Grimm um so mehr, als er um die verheerenden Zustände im Hôtel-Dieu wußte, die in offensichtlicher Diskrepanz zu den vorhandenen finanziellen Mitteln standen; tatsächlich belief sich das Renteneinkommen dieser Institution auf die beträchtliche Summe von mehr als drei

⁶⁸ Siehe ebda, S. 216 (Lettre 12 janvier 1773).

⁶⁹ Siehe *Les pauvres de Paris au roi*, in: *Œuvres complètes de Marmontel*, Bd. VII/1, Paris 1819, S. 170.

⁷⁰ Siehe *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot (...)*, Bd. VIII, Paris 1830, S. 119.

Millionen Livres.⁷¹ Daß Habgier und Eigennützigkeit zu den häufigsten Kritikpunkten der Philosophen im Kampf gegen die Hospitalverwaltung zählten, war mehr als berechtigt.

Der Brand als ästhetisches Schauspiel

Grimm verfolgte nicht nur die Katastrophe selbst äußerst aufmerksam, sondern auch ihre Berichterstattung. Die „Gazette de France“ beschreibt den Brand als formvollendetes, ohrenbetäubendes Schauspiel:

«Lorsque le feu eut percé les planchers & fait son explosion, on vit en même temps le spectacle le plus magnifique & le plus épouvantable. Qu'on se représente une étendue de 943 toises de bâtimens embrasés, des torrens de flammes sortant, avec rapidité, de toutes les fenêtres placées sur la même ligne, le comble, la charpente tombant avec fracas, une masse énorme de feu s'élevant dans les airs & entraînant, avec elle, les couvertures, les draps & d'autres matieres enflamées. Elle produisit, pendant quelques heures, une si grande clarté, qu'on en fut éclairé aux extrémités de Paris«.⁷²

Auf die Übermächtigkeit der Feuersbrunst und ihrer durch die Dunkelheit verstärkten Lichtwirkung reagiert der Autor widersprüchlich. Er schwankt zwischen dem ästhetischen Reiz des gigantischen Brandes und schierem Entsetzen, und charakterisiert die nächtliche Katastrophe als »[spectacle] le plus magnifique & le plus épouvantable«, worin sich eine Prägung durch die Kategorie des Sublimen zu erkennen gibt.

Auf diesen Artikel in der regierungsoffiziösen „Gazette de France“ antwortet Grimm mit Empörung und unverhohlenem Sarkasmus:

⁷¹ Siehe ebda.

⁷² Siehe den anonymen Bericht in der *Gazette de France*, 25 janvier 1773, S. 32.

»L'incendie (...) nous a valu une pompeuse et magnifique description dans laquelle le sieur Marin, rédacteur de la Gazette de France, s'est surpassé lui-même. (...) on lit une demi-colonne tout entière où l'on croirait qu'il n'a voulu peindre qu'un feu d'artifice préparé pour quelque fête. Il dit que lorsque tout l'édifice était embrasé, et que le feu sortait par toutes les fenêtres, c'était un magnifique et superbe spectacle qui éclairait tout Paris; et il cherche avec complaisance à y attacher les yeux du lecteur«.⁷³

In Anbetracht des verheerenden Ereignisses lehnt Grimm die Ästhetisierung als moralisch unzulässig ab. Er verwirft sie als deplacierte Verharmlosung und gezieltes Ablenkungsmanöver. Die Pietätlosigkeit der Beschreibung Marins gipfelt seiner Meinung nach darin, daß er die Schönheit eines festlichen Feuerwerks suggeriert, anstatt dem Leser die Wahrheit über das schreckliche Geschehen mitzuteilen.

Der Polizeikommissar Dorival machte sich in seinem, üblicherweise sachlich-nüchternen Zustands- und Arbeitsbericht eine Assoziation zunutze, die auch Robert anlässlich des Opernbrandes 1781 instrumentalisieren sollte: Er beschrieb den Brand in Form einer elementaren Naturgewalt, nämlich eines Vulkanausbruchs. Die plötzliche Explosion dreier Brandherde am 7. Januar faßt er folgendermaßen zusammen:

»trois foyers se sont découverts avec une si grande vivacité que lorsque les pompiers les ont voulu éteindre par le jet de leurs pompes, il s'est fait un grand bruit avec fusée et effusion de matière comme d'un volcan«.⁷⁴

Diese Assoziation ist in Verbindung mit der 1770 beginnenden Serie spektakulärer Vesuvausbrüche zu sehen, die sich rasch als Thema der Vedutenmalerei etablierten und durch die von der Académie de France à Rome zurückkehrenden Künstler in Frankreich eingeführt wurden.

⁷³ Siehe *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot (...)*, Bd. VIII, Paris 1830, S. 116f.

⁷⁴ Dorival zitiert nach A. Husson, 1862, S. 502.

Die Katastrophe bei Raguenet, Génillion und Saint-Aubin

Nur zwei weitere Gemälde haben die Brandkatastrophe von 1772 zum Gegenstand.⁷⁵ Nicolas Raguenet (1715-1793), ein Mitglied der Académie de Saint-Luc, hat bei der Umsetzung des neuartigen Themas auf Gestaltungsprinzipien der Vedutenmalerei zurückgegriffen (Abb. 11).⁷⁶ Hierzu zählen der „klassische“ Blick auf die Seine aus der Vogelperspektive gekoppelt, mit einem weiträumig erfassten urbanistischen Kontext sowie die Wahl des Querformats. Gezielte Hell-Dunkel-Kontraste lenken die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das, durch die angrenzende Bebauung teilweise verdeckte Hospital. Die farbenprächtige Feuersbrunst, welche durch die offene Dachzone und die leeren Fensteröffnungen herauslodert, könnte man in einem anderen Zusammenhang als eine festliche Illumination oder ein Feuerwerk interpretieren - so unspezifisch ist die stilistische Gestaltung. Überhaupt wirkt sich das Desaster kaum auf die Bildkonzeption aus. Die Seine fließt ruhig, ihre spiegelglatte Oberfläche reflektiert nur schwach die Lichtflut. Selbst die zahlreichen Staffagefiguren in den Häusern, auf der Brücke und dem Fluß erscheinen temperamentlos, wengleich neugierig. Es bleibt dem Gemälde anzumerken, daß Raguenet eine typische Flußansicht der Vedutenmalerei mit der Katastrophenthematik kombiniert hat, ohne das Sujet inhaltlich und kompositionell zu durchdringen.

Überzeugend ist dagegen die Umsetzung des Vernet-Schülers Jean-Baptiste François Génillion (1750-1829) (Abb. 12).⁷⁷ Sein

⁷⁵ Weder die Werke Roberts noch die in diesem Kapitel behandelten Werke waren im Salon von 1773 ausgestellt.

⁷⁶ „L’incendie de l’Hôtel-Dieu“, Musée Carnavalet (P. 274); Öl auf Leinwand, 0,46 x 0,832 m.

⁷⁷ „L’incendie de l’Hôtel-Dieu“, Musée Carnavalet (P. 175); Öl auf Leinwand, 0,50 x 0,70 m.

von einer düsteren Atmosphäre erfülltes Gemälde führt dem Betrachter die Unbarmherzigkeit der Katastrophe unmittelbar vor Augen. Den die Bildfläche zerteilenden Petit-Pont hat sich Génillion bei der inhaltlichen Gestaltung geschickt zunutze gemacht. Oberhalb der Brücke erstreckt sich das in Flammen stehende, bis auf die Grundmauern verwüstete Hôtel-Dieu in die Bildtiefe, während an exponierter Stelle im Vordergrund das Motiv der Beweinung Christi in eine profane Szenerie transferiert wurde: Die Opferbeklagung erscheint als eine realistische Episode der Rettungsarbeiten. Der graublau Himmel, die vibrierende Wasseroberfläche der Seine sowie die dunklen Türme von Notre-Dame unterstützen den dramatischen Bildcharakter.

Gabriel de Saint-Aubin hat die Katastrophe von 1772 in mehreren graphischen Ansichten festgehalten.⁷⁸ An einem Beispiel sollen die wesentlichen Merkmale seiner Umsetzungsform benannt werden (Abb. 13). „L’incendie de l’Hôtel-Dieu“ zeigt das koloristisch effektiv inszenierte, zerstörte Eingangsportal aus unmittelbarer Nähe, so daß die dahinterliegenden Innenräume zu erkennen sind.⁷⁹ Unterschiedliche Einzelszenen, die das Ereignis wie in einem Zeitraffer verdichten und zugleich dramatisieren, ergänzen die detailfreudige Architekturwiedergabe.⁸⁰ Eine

⁷⁸ Im *Catalogue raisonné* werden sieben verschiedene graphische Darstellungen dieses Ereignisses aufgeführt. Siehe É. Dacier *Gabriel de Saint-Aubin. Peintre, dessinateur et graveur (1724-1780)*, Bd. 2: *Catalogue raisonné*, Paris/Bruxelles 1931, S. 78.

Die anonyme Zeichnung aus der *Collection Destailleur*, die gelegentlich Hubert Robert zugeschrieben wird, stammt meiner Meinung nach von der Hand Saint-Aubins. Sie zeigt das brennende gotische Portal des Hôtel-Dieu. Siehe *Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes (Collection Destailleur, T. IV. Ve53f. 700)*.

⁷⁹ „L’incendie de l’Hôtel-Dieu“, Musée Carnavalet (D. 7902); Schwarze Kreide und Feder, aquarelliert und mit Gouache gehöht, 0,181x 0,240 m.

⁸⁰ M. Aubert vertritt die These, Saint-Aubin habe die Darstellung unter Zuhilfenahme schriftlicher Notizen entworfen, die er während der Katastrophe anfertigte. Diese Vorgehensweise soll es ihm ermöglicht haben, einen präzisen Zeitpunkt, nämlich drei Uhr morgens, sachlich genau wiederzugeben. Solche Interpretationen sind kennzeichnend für den Umgang mit stadthistorischer Graphik, der häufig unterstellt wird, sie würde, gleichsam als Vorläufer der Fotografie, tatsächengetreue Abbildungen liefern. Aubert hat dabei allerdings übersehen, daß jedes Kunstwerk den

thematische Besonderheit ist die Visite offizieller Würdenträger vor Ort, die in den Presseberichten stets hervorgehoben wurde, in der Malerei jedoch unbeachtet blieb.

Gestaltungsprinzipien seiner jeweiligen Epoche unterliegt; in diesem Falle handelt es sich um die simultane Veranschaulichung zeitlich versetzter Ereignisse. Eine Ursache für die programmatische Suche Auberts nach einem naturalistischen Augenblicksportrait darf wohl in seiner durch den Impressionismus geschulten Kunstwahrnehmung gesehen werden. Siehe M. Aubert, 1910, S. 18f.

II.1.2. „L’incendie de l’Opéra en 1781“

Gemälde und Graphiken zum Opernbrand

Übersicht

In einer umfangreichen Serie von Gemälden und Graphiken hat Robert den Opernbrand festgehalten.⁸¹ Die beiden Gemälde „L’incendie vu d’une croisée de l’Académie de peinture, Place du Louvre“ und „L’intérieur de la Salle le lendemain de l’incendie“ waren 1781 im Salon zu sehen.⁸² Es ist ein besonderer Glücksfall für die Robert-Forschung, daß ihr Käufer bekannt ist: Es handelt sich um den Bankier Girardot de Marigny, der sie für je 100 Louis erworben hatte.⁸³ Knapp sechs Wochen standen Robert für die Anfertigung der Ölgemälde und der dazugehörigen Skizzen zur Verfügung, vom 8. Juni bis zum 25. August. Es war der Namenstag des Königs, an dem traditionell der Salon eröffnet wurde.⁸⁴

⁸¹ Zu diesem Werkkomplex erscheint ein Artikel der Autorin im Jahrbuch des Deutschen Forums für Kunstgeschichte (Paris). Dieser im Rahmen eines Forschungsaufenthaltes entstandene Aufsatz untersucht schwerpunktmäßig die ästhetische Stilisierung des Opernbrandes.

⁸² Nachdem sich diese Werke 1913 noch in der Sammlung MM. de B*** befanden, gilt „L’incendie vu d’une croisée de l’Académie de peinture, Place du Louvre“ heute als verschollen. Siehe C. Gabillot, 1913, S. 34 (mit Abbildungen beider Gemälde).

⁸³ Siehe den Reprint des Salonkataloges von 1781 bei J.-J. Guiffrey (Hg.) *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu’en 1800*, Bd. V, Nogent le Roi 1990, S. 25.

Zum Kaufpreis siehe L.P. de Bachaumont *Mémoires secrets pour servir à l’histoire de la République des lettres en France (...)*, Bd. XIX, London 1783, S. 312 (Fortgeführt von Mouffle d’Angerville). (Reprint Farnborough 1970)

⁸⁴ Robert war für seine Schnelligkeit bekannt. So schreibt Diderot zu Roberts Werken im Salon 1771 kritisch: »Il veut gagner ses dix louis dans la matinée; il est fastueux, sa femme est une élégante, il faut faire vite, mais on perd son talent, et né pour être grand, on reste médiocre«. Siehe D. Diderot *Salons*, Bd. IV, Oxford 1967, S. 189.

Madame Lebrun war von Roberts Schnelligkeit angetan: »Il peignait un tableau aussi vite qu’il écrivait une lettre«. Zitiert nach C. Gabillot, 1895, S. 218.

Ein weiteres Gemälde, „L’incendie vu des jardins du Palais-Royal“, zeigt das im Qualm versunkene Palais-Royal von der Gartenseite aus. Daneben existieren eine Graphik und eine Ölstudie, in denen Robert das Thema der Lösch- und Aufräumarbeiten im Innenraum variiert hat.

Beschreibung

Die Werkserie beginnt mit dem Gemälde „L’incendie vu d’une croisée de l’Académie de peinture, Place du Louvre“ (Abb. 14).⁸⁵ Eine Fensteröffnung der Louvregalerie dient als Aussichtspunkt für eine kleine Gruppe italienisch gekleideter Personen⁸⁶, die den nächtlichen Opernbrand beobachten.⁸⁷ Weit entfernt vom Ort des Geschehens, können die Anwesenden in aller Ruhe einen höchst ästhetischen Anblick genießen: Die in lodernden Flammen stehende Opéra erscheint als mächtige, das Firmament eruptiv erhellende Feuersbrunst, deren intensive Lichtfülle sich noch auf der Louvrefassade widerspiegelt. Kolossale Rauchschwaden und Wolken krönen den Brandherd und forcieren den dramatischen Effekt der nächtlichen Szenerie.

Gerahmt durch einen kolossalen, antikisch wirkenden Proszeniumbogen, der motivisch auf Piranesi rekurriert⁸⁸, fällt der Blick auf den Vorplatz des Louvre, und gleitet anschließend über

⁸⁵ Da das Gemälde verschollen ist, wird im folgenden die Studie beschrieben: „L’incendie vu d’une croisée de l’Académie de peinture, Place du Louvre“, Musée de l’Opéra (Mus.182(1)); Öl auf Holz, 0,30 x 0,22 m.

⁸⁶ In den Salonkritiken ist wiederholt von italienisch gekleideten Figuren die Rede.

⁸⁷ Robert besaß seit 1778 eine Unterkunft im Louvre.

⁸⁸ Auf die imaginäre Form der Fensteröffnung hat M.-C. Sahut hingewiesen. Siehe Katalog M.-C. Sahut/N. Garnier, 1979, S. 51. Zum Einfluß Piranesis auf Robert siehe J. Langner *La vue par dessous le pont, fonctions d’un motif Piranésien dans l’art français de la seconde moitié du XVIII^e siècle*, in: Actes du Colloque *Piranèse et les Français*, Etudes réunies par Georges Brunel, Rom 1978, S. 293-302.

die Stadt hinweg zur brennenden Opéra.⁸⁹ Die Entfernung zwischen dem Louvre und der am Horizont plazierten Opéra ist, entgegen der realen Topographie, extrem übersteigert und um der vermeintlichen *Vérité* willen mit einem großteils fiktiven Häusermeer gefüllt.⁹⁰ Gleich in doppeltem Sinne ist hier Distanz aufgebaut: zum einen durch die topographische Entfernung, zum andern durch die innerbildliche Rahmung der Aussicht, die eine Aufteilung des Bildraums in zwei verschiedene Realitätsebenen bewirkt. Wie im Theater sind der Erlebnisraum des Betrachters und der Ereignisraum in verschiedene, heterogene Realitätsbereiche eingeteilt, um vermittels dieser Distanz ein „Bild im Bild“ zu schaffen.⁹¹ Robert präsentiert die Katastrophe wie ein *Tableau*, das zur genußvollen Betrachtung, nicht aber zur Aktion oder affektiven Anteilnahme anregt; entsprechend unbeeindruckt wirken die Zuschauer in der Louvregalerie. Die Augenzeugen verfolgen das Ereignis ebenso unbeteiligt wie ein Theaterstück, sie sind Zuschauer, nicht Aktionsfiguren; ihre affektive Zurückhaltung verdeutlicht, daß sie als distanzierte Betrachter eines Bildes fungieren.

Zur Umsetzung der Brandkatastrophe hat Robert eine bildnerische Kunstform verwendet, die von dem sublimen Faszinosum der Naturgewalt eines Vulkanausbruches geprägt ist, welche zerstörerisch in das wohlgeordnete Stadtbild von Paris

⁸⁹ Zwischen Louvre und Palais-Royal befand sich im 18. Jahrhundert eine dichte Bebauung. Diesen Zustand kritisierte Jaillot in seinen „Lettres sur les embellissements de Paris“ und erhob die Forderung nach einer freien Sichtachse auf die Fassade des Palais-Royal: »La façade du Palais-Royal n'est pas assez découverte; on ne l'aperçoit que lorsqu'on est au bout des rues Froid-Manteau & S. Thomas du Louvre«. Siehe J.B.M. Jaillot *Lettres sur les embellissements de Paris*, in: *Recherches critiques, historiques et topographiques sur la ville de Paris*, accompagnées des Lettres de Jaillot (1778 et 1779), avec une notice sur la vie et l'œuvre de l'auteur par Michel Fleury, Bd. I, Paris 1775, S. 22f. (Reprint Paris 1977)

⁹⁰ Nur die Ausblendung der ästhetischen und kompositionellen Gestaltungsprinzipien kann die Aussage R. Farges erklären, »Le panorama, ainsi que l'aspect de la flamme, paraît scrupuleusement reproduit«. Siehe R. Farge, 1908, S. 28.

⁹¹ Siehe G. Herzog, 1989, S. 190.

eingreift.⁹² Die infernalisches und betont ästhetische Inszenierung ähnelt zeitgleichen Bildern von Jakob Philipp Hackert (1737-1807) (Abb. 15), Pierre Jacques Volaire (1729-1802), Joseph Wright of Derby (1734-1797) und Jean-Louis Desprez (1743-1804), welche die wiederholten Vesuvausbrüche der siebziger Jahre verewigt haben.⁹³ In all diesen Beispielen ist der Kontrast des extremen Farbrausches mit der nächtlichen Dunkelheit sowie die Distanzierung von Katastrophe und Betrachter anzutreffen.

In der ästhetischen Entrückung des gefährvollen, sublimen Ereignisses kommt Roberts Darstellung der Ruinenkonzeption Diderots nahe. Bezugnehmend auf die Kunst Vernets, analysiert der Enzyklopädist im Salon von 1767 die aus der künstlerischen Transformierung resultierende, ästhetische Anziehungskraft bedrohlicher Ereignisse:

»Le spectacle de Paris en feu vous ferait horreur; au bout de quelque temps vous aimeriez à vous promener sur les cendres. (...) Il y a encore une autre distinction, c'est l'objet dans la nature, et le même objet dans l'art ou l'imitation. Ce terrible incendie, au milieu duquel (...) tout périt, vous plonge dans la consternation, vous fuyez, vous détournez vos regards, vous fermez vos oreilles aux cris (...). Qu'on vous montre sur la toile les incidents de cette calamité et vos yeux s'y arrêteront avec joie«.⁹⁴

⁹² Der letzte Ausbruch des Vesuv lag zwei Jahre zurück. Für Saint-Non's Publikation der „Voyage pittoresque de Naples et de Sicile“ fertigte Robert eine Ansicht des Vesuvausbruchs von 1779, ohne je einen Vulkanausbruch miterlebt zu haben. Siehe N. MacGregor *Le Voyage pittoresque de Naples et de Sicile*, in: *The Connoisseur* 196/788, October 1977, S. 133.

⁹³ Siehe Katalog A.R. Murphy *Visions of Vesuvius*, Boston 1978.

⁹⁴ Siehe D. Diderot *Salons*, Bd. III, Oxford 1963, S. 142.



Doch obwohl sich Diderot zur Ausführung seiner *Poétique des ruines* im Salon von 1767 ausgerechnet der Werke Roberts bedient hatte, machte er es ihm zum Vorwurf, eben jene Poetik schmäählich zu vernachlässigen.⁹⁵ Es waren die erhabenen Ruinen der Antike, deren Anblick Diderot an Roberts Bildern faszinierte und ihn über die Vergänglichkeit sinnieren ließ, aber ihre Inszenierung bemängelte er. Denn Robert unterminierte die historische

Wirkungsmächtigkeit seiner Ruinen, indem er sie in ein Kontrastverhältnis zur alltäglichen Staffage stellte. Diderot proklamierte dagegen stets die Beachtung der Aristotelischen Einheit, und somit die affektive Übereinstimmung von Bildpersonal und Architekturszenerie. Im Idealfalle verkörperte eine einzige nachdenklich-melancholische Bildfigur den Stimmungsgehalt der, alle Sinne stimulierenden Szene:

»Vous êtes un habile homme, vous excellerez, vous excellez dans votre genre; mais étudiez Vernet (...); et puisque vous vous êtes voué à la peinture des ruines, sachez que ce genre a sa poétique; vous l'ignorez absolument; cherchez-là. Vous avez le faire, mais l'idéal vous manque. Ne sentez-vous pas qu'il y a trop de figures ici, qu'il en faut effacer les trois quarts? Il n'en faut réserver que celles qui ajouteront à la solitude et au silence. Un seul homme qui aurait erré dans ces ténèbres, les bras croisés sur la poitrine et la tête penchée, m'aurait affecté davantage; l'obscurité seule, la majesté de l'édifice, la grandeur de la fabrique, l'étendue, la tranquillité, le retentissement sourd de l'espace m'aurait fait frémir. (...) Monsieur Robert, vous ne savez pas encore pourquoi les ruines font tant de plaisir, indépendamment de la variété des accidents qu'elles montrent.«⁹⁶

⁹⁵ »Souvenez-vous seulement que toutes ces figures, tous ces groupes insignifiants prouvent évidemment que la poétique des ruines est encore à faire«, äußerte sich Diderot kritisch über Roberts „Grand escalier qui conduit à un ancien portique“ im Salon von 1767. Siehe ebda, S. 233.

⁹⁶ Das Zitat stammt aus Diderots Kritik an Roberts „Grande Galerie éclairée du fond“ im Salon von 1767. Siehe ebda, S. 228.
Ebenso: »Monsieur Robert, soignez vos figures, faites-en moins, faites-les mieux.; surtout étudiez l'esprit de ce genre de figures, car elles en ont un

Das Originalgemälde des „L’incendie vu d’une croisée de l’Académie de peinture, Place du Louvre“ ist nur in einer Abbildung von 1913 überliefert, und unterscheidet sich nur unwesentlich von der Studie.⁹⁷

In dem hochformatigen Ölgemälde „L’intérieur de la Salle le lendemain de l’incendie“ vereinen sich Ereignisreportage und Ruinenmalerei in bisher unbekannter Weise (Abb. 16).⁹⁸ Vor der Kulisse der ausgebrannten, noch qualmenden Opéra, deren bildparallel angeordnete Bühnenrückwand den Betrachter geradezu mit dem Ort des Geschehens „konfrontiert“, beschreibt Robert die dramatischen Lösch- und Bergungsarbeiten des Folgetages. Scheinbar schwerelos erhebt sich die unreal durchlichtete Ruine, deren Basis auf pittoreske Weise im Dunst aufsteigender Rauchwolken untergeht, in die Höhe. In ihrer ästhetisch entrückten Erscheinung bildet sie einen starken Kontrast zu der anschaulich beschriebenen Realität der Katastrophe. Der Betrachter wird von den steilen, skelettartigen Mauern regelrecht eingekesselt, sein Blick landet unweigerlich im Gebäudeinneren, wo an der Stelle des Zuschauerraumes nur

qui leur est propre: une figure de ruines n’est pas la figure d’un autre site.«
Siehe ebda, S. 227 („Ruine d’un arc de triomphe, et autres monumens“).

⁹⁷ „L’incendie vu d’une croisée de l’Académie de peinture, Place du Louvre“, verschollen; Öl auf Leinwand, Dimensionen vermutlich wie Pendant 1,71 x 1,26 m. 1781 in der Sammlung des Bankiers Girardot de Marigny.

Die einzige Abbildung des Gemäldes, eine qualitativ sehr schlechte Schwarzweißaufnahme, findet sich bei C. Gabillot, 1913, S. 29. Auffälligster Unterschied ist die Leiter, die an der rechten Fensterlaibung lehnt.

⁹⁸ „L’intérieur de la Salle le lendemain de l’incendie“, Musée du Louvre (M.N.R. 95); Öl auf Leinwand, 1,71 x 1,26 m. 1781 in der Sammlung des Bankiers Girardot de Marigny.

Die lückenhafte Sammlungsgeschichte sorgte bis in die jüngste Vergangenheit für Verwirrung. Noch 1989 findet sich fälschlicherweise die Angabe, dieses Gemälde sei ein anderes als jenes aus der Sammlung von MM. de B***. Siehe *Drouot* 29.6.1989.

Chénon zufolge begannen die Rettungsarbeiten am frühen Morgen des folgenden Tages. Siehe É. Campardon *L’Académie Royale de Musique au XVIII^e siècle. Documents inédits découverts aux Archives nationales*, Bd. II, Paris 1884, S. 368. (Reprint Genève 1970)

noch ein riesiger Abgrund existiert.⁹⁹ In diesem tummeln sich unzählige, kaum auszumachende Personen, darunter Feuerwehrleute und andere Helfer, die auf der Suche nach Verschütteten die Trümmer durchwühlen. Neben den Aktionsfiguren finden sich auch bloße Zuschauer. Diese stammen aus den oberen Ständen, und sind entsprechend ihrer gesellschaftlichen Stellung in gebührender Distanz, nämlich in den de facto unerreichbaren, da zerstörten Logenzugängen, plaziert. So wird die Ruine gleichsam zum Spiegel gesellschaftlicher Verhältnisse. Die auf der verschatteten Vordergrundzone dargestellten Szenen konfrontieren den Betrachter ganz direkt mit der dramatischen Realität des Unglücks. Am auffälligsten ist die, von weißen Staubwolken hinterfangene, Rettungsszene rechts, die in der Figurenanordnung auf Raffaels (1483-1520) Grablegung rekurriert.¹⁰⁰

Neben der neuartigen Kombination von Ruinenmalerei und wirklichkeitsnaher Ereignisreportage, die bei den Salonbesuchern für Verwirrung, wenn nicht gar Ablehnung sorgte, weist das Gemälde noch weitere Irritationsmomente auf, so etwa die polyphokale Perspektive: Der Blick „fällt“ in den tiefen Abgrund und erhebt sich zu der hoch aufragenden Architektur. Das ausgedehnte, zartblaue Rokokofirmament kontrastiert mit dem von der Außenwelt abgeriegelten Innenraum, ist aber über ein unregelmäßiges Konturband mit der Ruinenoberkante regelrecht „verzahnt“. Die Hufeisenform der Dachlinie spiegelt sich nicht nur in der Wolkenformation wider, sondern klingt auch in der dunklen Vordergrundzone an. Dort leitet sie zu den, in den Logen plazierten Zuschauern über, so daß die amphitheatralische Gestalt des Zuschauerraumes zu neuem Leben erwacht.

⁹⁹ Durch die leeren Fensteröffnungen an der Bühnenrückwand sind Teile des Palais-Royal zu erkennen.

¹⁰⁰ Diesen Hinweis verdanke ich Prof. Monika Steinhauser.

Die Studie unterscheidet sich nur geringfügig von dem fertigen Gemälde: Der Betrachter ist näher an die Vordergrundzone herangerückt, die figürliche Staffage etwas modifiziert (Abb. 17).¹⁰¹ Die Trägergruppe verläßt das Bild nach rechts außen, wodurch sie einen Großteil ihrer kompositorischen Relevanz einbüßt.

Das querformatige Ölgemälde „L’incendie vu des jardins du Palais-Royal“ besitzt von allen drei Gemälden den stärksten transitorischen Charakter (Abb. 18).¹⁰² Es zeigt die Schaulustigen, die im Garten des Palais-Royal zusammengelaufen sind, um den Opernbrand zu beobachten.¹⁰³ Die hier Versammelten entstammen der aristokratischen Gesellschaft, für die Opernbesuche einen obligatorischen Bestandteil des kulturellen Lebens darstellten. In der Parkanlage haben sie zwar keine direkte Sicht auf das brennende Gebäude, doch die dunklen Rauchwolken sprechen Bände: Vor ihren Augen formieren sich die aufsteigenden Rauchschwaden zu einem riesigen, unheilvollen Gebilde, das sich über zwei Drittel der Bildhöhe erstreckt. In diesem kulminiert die zwischen Hellgrau und lastendem Schwarzgrau variierende Farbgestaltung; ansonsten finden sich, von einigen roten und blauen Akzenten bei den

¹⁰¹ Musée de l’Opéra (MUS. 182 (2)); Öl auf Holz, 0,30 x 0,22 m.

¹⁰² „L’incendie vu des jardins du Palais-Royal“, Musée Carnavalet (P. 1081); Öl auf Leinwand, 0,845 x 1,03 m.

R. Farge unternahm den Versuch, anhand der Analyse der Werke von Robert und anderen Künstlern, den vermeintlichen Zeitpunkt des Feuersausbruchs zu rekonstruieren. Unter Zuhilfenahme schriftlicher und bildnerischer Quellen zog er anschließend Rückschlüsse auf die Genauigkeit der Bilder Roberts. Er kommt zu dem Ergebnis, Robert sei zwischen viertel nach acht und halb neun im Garten des Palais-Royal angekommen und hätte genau diesen Zeitpunkt im Bild wiedergegeben. Siehe R. Farge, 1908, S. 18. »Mieux que les textes, les images nous donnent souvent l’illusion de la vie. (...) Mais l’on ne prévoyait guère que des artistes, qu’un Hubert Robert se montreraient ici moins inventifs, plus soucieux de vérité que bien des narrateurs, dont ils nous aideraient, même, à dénoncer les infidélités.« Siehe ebda, S. 26.

Es zeigt sich auch hier, daß die Rezeption der Robertschen Werke zu Unrecht von der Vorstellung einer exakten Ereigniswiedergabe geprägt ist.

¹⁰³ Es vergingen mehrere Tage, ehe der Brand vollständig gelöscht war. So zeigt das Gemälde wahrscheinlich einen der folgenden Tage.

Staffagefiguren abgesehen, nur verhaltene, „staubige“ Grau-, Schwarz- und Beigetöne.

Durch die Verschiebung des Blickwinkels aus der repräsentativen Frontalansicht in die Seitenansicht ist die achsensymmetrische Palais-Royal-Anlage in ihrer topographischen Gestalt fragmentiert, der Brand aber ins Zentrum gerückt.¹⁰⁴ Vom Bildrand überschnittene Figuren mit fliehenden Konturen, eine schemenhafte Andeutung von Architektur und Garten, die stellenweise bis zur Unkenntlichkeit vorangetriebene Auflösung der Raumsituation durch Rauch- oder Staubwolken, all dies erzeugt den Eindruck einer spontanen, mit schnellem, flüchtigem Pinselstrich festgehaltenen Momentaufnahme.

Den ausgebrannten Opersaal hat Robert auch in einer Kreidezeichnung festgehalten (Abb. 19).¹⁰⁵ Im Vordergrund promeniert ein elegant gekleidetes Paar, das auch einem Werk Jean-Honoré Fragonards (1732-1806) entstammen könnte. Aufmerksam betrachten die beiden Spaziergänger die aufsteigenden Staub- oder Rauchwolken, welche der Ruine einen pittoresken Reiz verleihen; von den Löscharbeiten nehmen sie keine Notiz. Auf das bei Robert häufig anzutreffende Prinzip der regelwidrigen Kombination unterschiedlicher Modi, in diesem Falle der galanten Staffage mit einer kolossalen Ruinenkulisse, hat H. Burda hingewiesen.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Auf die Darstellung der Arkadenverbindung zwischen den Flügeln des Palais-Royal hat Robert zugunsten einer besseren Übersichtlichkeit der Szenerie verzichtet.

¹⁰⁵ Privatsammlung Paris; Steinkreidezeichnung, 0,463 x 0,363 m.

¹⁰⁶ Siehe H. Burda *Vom Galanten und Sublimen. Überlegungen zu einigen Bildern Hubert Roberts*, in: K. Möseneder/A. Prater (Hg.) *Aufsätze zur Kunstgeschichte. Festschrift für Hermann Bauer zum 60. Geburtstag*, Hildesheim/Zürich/New York 1991, S. 284-290.

Eine Ölstudie zeigt eine Innenraumansicht mit variiertem Vordergrundszenario (Abb. 20).¹⁰⁷ Mehrere Arbeitertrupps sind dabei, verkohlte Holzbalken aus den Schuttbergen herauszuziehen. Dieses Motiv findet sich, in etwas abgewandelter Form und stark verkleinert, in dem Gemälde „L'intérieur de la Salle le lendemain de l'incendie“ wieder.

Der Opernbrand vom 8. Juni 1781

Am 8. Juni 1781, abends um halb neun, brach in der Vorbühne der Opéra Feuer aus. Ein Versuch, den brennenden Schnürboden zu kappen, mißlang, und die Wasserreservoirs vor Ort waren leer. So entwickelte sich eine gewaltige Feuersbrunst von mehr als 300 Fuß Höhe, die den Saal innerhalb einer halben Stunde bis auf das bloße Mauerwerk verwüstete. Auch das Foyer erlitt beträchtlichen Schaden. Da glücklicherweise ein leichter Regen fiel und Windstille herrschte, entging das Palais-Royal knapp der Katastrophe.¹⁰⁸ Die Aufführungen waren um diese späte Stunde bereits beendet, und es hielten sich nur noch einige wenige Schauspieler und Arbeiter in dem Gebäude auf; gleichwohl wurden etwa zwanzig Personen getötet.¹⁰⁹

Das Bewußtsein, wie schnell eine Massenkatastrophe hätte entstehen können, prägte die unzähligen Berichte in Zeitungen, Romanen und Memoiren, die uns das tragische

¹⁰⁷ Öl auf Leinwand, 0,725 x 0,60 m. Siehe *Drouot* 29.6.1989. Und *Drouot 1989. L'art et les enchères en France*, Paris 1989, S. 37.

¹⁰⁸ Einige Zeitgenossen machten sich die Katastrophe auf groteske Weise zunutze und kreierten »des étoffes couleur de feu d'Opéra«. Siehe J.A. Dulaure *Nouvelle description des curiosités de Paris (...)*, Paris 1785f., S. 449.

¹⁰⁹ Siehe J.-F. de La Harpe *Correspondance littéraire*, Bd. II, Paris 1820, S. 396 (Lettre CL).

Unglück *en détail* überliefern.¹¹⁰ Aus Erfahrung wußte man, daß Brände an öffentlichen Veranstaltungsorten wie der Opéra ein besonderes Risiko für die Bevölkerung darstellten. Außerdem lag die Einweihung des von Pierre-Louis Moreau (1727/36-1793) erbauten Saales kaum mehr als zehn Jahre zurück (26.1.1770), und der Vorgängerbau war ebenfalls abgebrannt (6. April 1763).¹¹¹ »Les détails de cet embrasement font frémir par l'idée du danger (...) qui menace sans cesse les édifices publics par des accidens qui déconcertent les mesures les mieux prises pour prévenir de tels malheurs«¹¹², lautete das fatalistische Résumé im „Journal historique et littéraire“. Eine weitere Ursache für das große Aufsehen, das die Opéra-Katastrophe erregte, bestand in der Lokalität selbst. Die Opéra - das ranghöchste Theater der Nation mit Protektion von Marie-Antoinette¹¹³ - war Teil des, in unmittelbarer Nachbarschaft von Louvre und Tuileries gelegenen, Palais-Royal und somit ein gesellschaftlicher Treffpunkt par excellence (Abb. 21).¹¹⁴ Der mit einem riesigen Garten versehene Wohnsitz des Herzogs Philippe d'Orléans beherbergte auch die

¹¹⁰ Siehe die anonym erschienenen Berichte in *Mercure de France*, Journal Politique de Bruxelles, 16 juin 1781, S. 134-137, *Journal historique et littéraire*, 1 juillet 1781, S. 377f., *Affiches, Annonces et Avis divers*, 13 juin 1781, S. 96, *Journal de Paris*, 10 juin 1781, S. 651, *Gazette de France* 15 juin 1781, S. 215f. Und *Rokoko und Revolution. Lebenserinnerungen des Johann Christian v. Mannlich 1741-1822*, Stuttgart 1966, S. 53.

¹¹¹ D. Rabreau konstatierte die zunehmende Sensibilität gegenüber urbanen Katastrophen: »Il est indéniable que le premier incendie de l'Opéra en 1763 eut un retentissement moindre que le second [1781]«. Siehe D. Rabreau *L'Opéra au centre de l'urbanisme parisien*, in: Actes du Colloque *L'Opéra au XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence 1983, S. 346.

¹¹² Siehe anonymen Bericht in *Journal historique et littéraire*, 1 juillet 1781, S. 377f.

¹¹³ Siehe M. Steinhauser *Das Theater bei Ledoux und Boullée. Bemerkungen zur sozialen Funktion einer Bauaufgabe*, in: *Bollettino del centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio XVII*, 1975, S. 340.

¹¹⁴ Die Theater zählten zu den unerläßlichen Attraktionen eines jeden Touristen: »When a foreigner arrives at a town, his curiosity naturally leads him in the first place to visit the theatre. Here he receives his first impressions of the state of the arts, of the genius and the manners of the people«. Siehe G. Saunders *Treatise on Theatres*, London 1790, vii. (Reprint New York 1968)

Académie royale de musique und war für die spektakulären Aufführungen von Gluck und Piccini bekannt.¹¹⁵ »La fermeture de l'Opéra causerait donc un *vide* dans la capitale«¹¹⁶, beschrieb Mercier den durch die Katastrophe hervorgerufenen kulturellen Notstand.¹¹⁷ Doch der außergewöhnlichen Resonanz des Opérabrandes von 1781 lag noch etwas anderes zugrunde, nämlich ein ästhetisches Interesse.¹¹⁸

»Ce feu me donna la première idée d'un volcan, auquel il ressemblait.« Die Manifestation der Katastrophenästhetik

Die Zerstörung der Opéra, eines gesellschaftlichen Glanzpunktes des Ancien Régime, war für alle Zeitgenossen ein bemerkenswertes Ereignis. Doch für Louis-Sébastien Mercier (1740 -1814) und Rétif de la Bretonne (1734-1806), die in der literaturwissenschaftlichen Typologie den modernen *Observateur*, einen der frühesten Vertreter des urbanen Spaziergängers verkörpern, und auf der Suche nach neuen, außergewöhnlichen und disparaten Wahrnehmungsmomenten unaufhörlich die Hauptstadt durchstreiften, bedeutete die Katastrophe mehr als nur eine Schreckensnachricht: Sie bot ihnen ein Schauspiel von höchster ästhetischer Eindringlichkeit, gekoppelt mit dem Gefühl der Bedrohung durch eine elementare,

¹¹⁵ Siehe D. Rabreau, 1983, S. 346f.

¹¹⁶ Siehe L.-S. Mercier *Nouvel incendie*, in: *Tableau de Paris*, Bd. II, Amsterdam 1783, S. 299. (Hervorhebung im Text)

¹¹⁷ Aus diesem Grund entstand in wenigen Monaten ein provisorischer Ersatzsaal an der Porte Saint-Martin. Siehe D. Rabreau *Le Théâtre de la Réunion des Arts: les enjeux d'une conquête révolutionnaire*, in: D. Rabreau/B. Tollon (Hg.) *Actes du Colloque Le Progrès des Arts réunis 1763-1815, mythe culturel, des origines de la révolution à la fin de l'empire*, Talence 1992, S. 211f.

¹¹⁸ Selbst im folgenden Jahrhundert war die Faszination der Katastrophe noch so groß, daß manche Autoren sie mit erfindungsreichen Details ergänzten. So wurde verschiedentlich berichtet, die berühmte Tänzerin Guimard sei, notdürftig mit einer Decke verhüllt, in letzter Minute von einem Maschinisten gerettet worden, wofür aber jegliche Beweise fehlen. Siehe z.B. A. de Lasalle *Les treize salles de l'Opéra*, Paris 1875, S. 126.

zerstörerische Gewalt.¹¹⁹ Unter bewußter Vernachlässigung der tatsächengetreuen Ereignisschilderung transformierten sie das verheerende Desaster in eine ästhetisch überhöhte Kunstform, ein *Tableau*, d.h. in ein Objekt der genußvollen ästhetischen Anschauung, Roberts Konzeption des „L’incendie vu d’une croisée de l’Académie de peinture, Place du Louvre“ vergleichbar.

Im Vorwort seines Bestsellers „Tableau de Paris“ (1782-1788)¹²⁰



erläutert Mercier seine Intention, durch den Zusammenschluß fragmentarischer Eindrücke des Großstadtlebens eine neue Art der Stadtbeschreibung zu entwickeln.¹²¹ Sein mehr als 1000 Kapitel umfassendes Kaleidoskop der modernen Universalstadt Paris spiegelt als strukturelles Äquivalent den Facettenreichtum der Metropole wider, und vereint dabei selbst

Gegensätzliches. Dem Opernbrand von 1781 hat Mercier ein eigenes Kapitel gewidmet. Seine Wahrnehmung der Katastrophe gestaltet sich ambivalent, und schwankt zwischen Entsetzen und Faszination:

¹¹⁹ Zu Mercier und Rétif de la Bretonne siehe K. Stierle, 1993. Und K. Stierle *Der Tod der großen Stadt. Paris als neues Rom und neues Karthago*, in: M. Smuda (Hg.) *Die Großstadt als <Text>*, München 1992, S. 101-129.

¹²⁰ Siehe R. Darnton *The forbidden Best-Sellers of pre-revolutionary France*, London 1997.

¹²¹ »Je vais parler de Paris, non de ses édifices, de ses temples, de ses monuments, de ses curiosités, etc. assez d'autres ont écrit là-dessus. Je parlerai des mœurs publiques et particulières, des idées régnantes, de la situation actuelle des esprits, de tout ce qui m'a frappé dans ces amas bizarres de coutumes folles ou raisonnables, mais toujours changeantes«. Siehe L.-S. Mercier *Préface*, in: *Tableau de Paris*, Bd. 1, Amsterdam 1783, S. 13.

Üblicherweise befasste sich die antiquarische Stadtliteratur (Thiery, Jaillot, Brice...) mit der Inventarisierung von Straßen, Monumenten, Sehenswürdigkeiten und Institutionen in alphabetischer Abfolge oder nach Quartiers geordnet.

»Il était tout à la fois horrible et curieux de voir la flamme large et pyramidale, qui s'élançait du cintre, succesivement nuancée de toutes les couleurs«.¹²²

Letztlich überwiegt jedoch die Anziehungskraft des effektvollen Anblicks:

»cette haute flamme qui, au milieu de la nuit, léchait les cieux, (...) ces nuées d'étincelles de toutes couleurs, ces réverbérations scarlatines, illuminant les tours et les clochers de la ville«.¹²³

In bewußter Abgrenzung zu Mercier und unter anderen



ästhetischen Vorzeichen hat Rétif de la Bretonne die Stadt Paris als *Spectateur-nocturne* auf nächtlichen Promenaden erschlossen. Seine 1788 veröffentlichte Erzählsammlung der „Nuits de Paris“ ist von einer starken fiktionalen Stilisation (Stierle) geprägt.¹²⁴ Zur Beschreibung des Opernbrandes recurriert Rétif unmittelbar auf das Bild einer unkontrollierbaren Eruptivgewalt, genauer gesagt eines

Vulkanausbruchs, und präsentiert so dem Leser ein sublimes Naturereignis inmitten des nächtlich verzauberten Paris:

»Je n'ai jamais vu de plus parfaite image du Vésuve ou de l'Étna. (...) Le spectacle de feu était horrible de près. Quelle puissance a la nature, par ce terrible élément! Comme un volcan enflammé doit être épouvantable! (...) Ce feu me donna la première idée d'un volcan, auquel il ressemblait.

¹²² Siehe L.S. Mercier *Nouvel incendie*, in: *Tableau de Paris*, Bd. II, Amsterdam 1783, S. 298.

¹²³ Siehe L.S. Mercier *Incendie*, in: *Tableau de Paris*, Bd. IX, Amsterdam 1783, S. 663.

¹²⁴ Siehe K. Stierle, 1993, S. 129. Konzeptuell greift Rétif in seinen „Nuits de Paris“ auf die Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht zurück, denn er will 1001 Nächte durch Paris gezogen sein, ehe er seine Abenteuer niederschrieb.

S'il n'avait pas été dans un fond, il aurait éclairé tout Paris«. ¹²⁵

Übrigens war das Assoziationsfeld der Naturmetaphorik nicht auf die intellektuelle Literatenschaft beschränkt. Selbst in dem von Chénon fils verfassten, offiziellen Ereignis- und Schadensprotokoll wurde das Feuer mit einem Vulkanausbruch verglichen. ¹²⁶ Dahingegen reagierte die einfache Bevölkerung, in Unkenntnis der Ursache für die nächtliche Helligkeit, weniger fasziniert als vielmehr verängstigt auf das Vorkommnis. ¹²⁷ Sie fürchtete, von herabfallenden Sternschnuppen oder Kometen getroffen zu werden:

»c'étoit une pluie d'étincelles, pendant plusieurs heures. Dans les premiers momens où le peuple n'étoit pas instruit de la cause, il croyoit que c'étoient les étoiles qui se détachotent du firmament«. ¹²⁸

Die Reaktionen der Kunstkritik

Die im Salon von 1781 ausgestellten Gemälde „L'incendie vu d'une croisée de l'Académie de peinture, Place du Louvre“ und „L'intérieur de la Salle le lendemain de l'incendie“ fanden in der offiziellen Salonkritik, der *Petite critique* und in Zeitungen eine rege, wenngleich divergente Resonanz. Diese Quellen ermöglichen es uns, die kunsttheoretischen Kriterien zu eruieren, welche den Beurteilungen durch die Kunstöffentlichkeit zugrunde lagen.

Der „Mercure de France“ widmete den, im zweijährigen Rhythmus stattfindenden Akademieausstellungen im Salon carré des Louvre

¹²⁵ Siehe N.E. Rétif de la Bretonne *Les Nuits de Paris ou le Spectateur-nocturne*, Édition de Jean Varloot et Michel Delon, Paris ²1987 (zuerst 1788), S. 268ff.

¹²⁶ Auszüge des Protokolls finden sich bei É. Campardon, 1884, S. 368.

¹²⁷ Siehe P.R. Radisich, 1986, S. 502.

¹²⁸ Siehe L.P. de Bachaumont *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres en France (...)*, Bd. XVII, London 1782, S. 245 (Fortgeführt von Mouffle d'Angerville).

stets eine ausführliche Besprechung. Gemäß dem Grundsatz »Rien n'est plus important en Peinture, comme en poésie, que le choix des sujets«¹²⁹, hinterfragt der (anonyme) Autor die Zulässigkeit der Robertschen Themenwahl. Die Kritik der beiden Bilder beginnt vernichtend, belegt aber zugleich die Reputation des Künstlers:

»Les deux [tableaux] dont il est question ici, sont d'une telle médiocrité, qu'on a peine à concevoir qu'ils soient l'ouvrage de M. Robert. Point de vérité dans la couleur, de l'architecture sans netteté, des figures qui n'ont le costume d'aucun pays, tous les moyens mécaniques propres à produire de l'effet, employés sans succès; enfin, des figures placées pour voir ce qu'elles ne peuvent pas voir: voilà le Tableau du jour«.¹³⁰

Neben der Stilistik werden, unter impliziter Anwendung der Aristotelischen Einheit, das inkohärente innerbildliche Gefüge sowie die mangelnde Anpassung von Thema und Staffage kritisiert.¹³¹ Der Autor verdeutlicht, daß akademischen Künstlern ein bestimmtes Themenspektrum, und, entsprechend der gewählten Gattung, bestimmte Darstellungskonventionen gebühren, welche er hier vermißt:

»Les détails de celui du lendemain pouvoient-ils occuper un Artiste distingué? L'intérieur d'une carcasse de bâtiment quarré sans aucune décoration, des figures mal dessinées

¹²⁹ Das Zitat stammt aus der Besprechung des Salons von 1781. Siehe Anonymus *Exposition des Ouvrages de Peinture, Sculpture & Gravure au Sallon du Louvre, année 1781*, in: *Mercur de France*, 6 octobre 1781, S. 22. Und weiter: »On ne peut trop engager les Peintres à choisir des sujets qui n'aient pas été traités; mais il faut apporter dans ce choix du discernement & du gout«. Siehe ebda, S. 23.

¹³⁰ Siehe ebda, S. 29.

¹³¹ So auch Anonymus *Pique-Nique convenable a ceux qui fréquentent le Sallon, préparé par un aveugle*, o.O. 1781, S. 16f. (C.D., t. XII, n° 267) zu „L'incendie vu d'une croisée de l'Académie de peinture, Place du Louvre“. Die italienische Gewandung der Zuschauer wurde dort ironisch überspitzt kommentiert: »Je vous le disois bien que le feu de l'Opéra avoit été vu de trois cents lieues, puisque là des Paysannes d'Italie le découvrent par une croisée de leur Village. Oh!oh! de si loin, il étoit bien petit«. Siehe ebda, S. 16. (Hervorhebung im Text)

qui en occupent quelques parties, & beaucoup de fumée blanche: étoit-ce là de quoi faire un Tableau?«¹³²

Ein Gebäude ohne erkennbare gesellschaftliche Rangabzeichen, skizzenhafte Bildfiguren und eine durch Rauchschwaden verunklärte Raumsituation erfüllten nicht die Erwartungen an ein Gemälde Roberts.

Doch die wenigsten Kunstkritiker reagierten auf Roberts Gemälde derart negativ. Mouffle d'Angerville, der als Nachfolger Bachaumonts die Salonbesprechungen in den „Mémoires secrets“ fortsetzte, lobt die ansprechende Umsetzung der „undankbaren“ Thematik: »Celui-ci [Robert], (...) a l'art de jeter de l'intérêt sur des sujets naturellement ingrats«. ¹³³ Seine Kritik richtete sich dagegen auf die fehlende affektive Übereinstimmung der Staffagefiguren mit dem dramatischen Ereignis:

»Je vous ai prévenu autrefois que cet artiste, entraîné par une fougue rapide, ne se piquoit pas de rendre littéralement ses images, & se contentant de saisir les masses, préféroit plus d'effets pittoresques à plus d'exactitude dans les détails. C'est ce qu'on reconnoit ici, où son génie s'est oublié en ne plaçant que des spectateurs froids dans une scene qui exigeoit par-tout un caractere d'inquiétude, de trouble & d'horreur«. ¹³⁴

Während Mouffle d'Angerville bei der Beurteilung des Bildpersonals die für Historien Gemälde obligatorischen Kriterien anwendet, akzeptiert er die, zugunsten der Ästhetisierung des Ereignisses durchgeführte, Vernachlässigung der Detailgenauigkeit ganz unbefangen; schließlich konnte der Erfolg der Werke nicht geleugnet werden: »Du reste, ces deux morceaux, vendus déjà cent louis chacun, attestent la facilité de

¹³² Siehe Anonymus *Exposition des Ouvrages de Peinture (...)*, in: *Mercure de France*, 6 octobre 1781, S. 29.

¹³³ Siehe L.P. de Bachaumont *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres en France (...)*, Bd. XIX, London 1783, S. 312 (Fortgeführt von Mouffle d'Angerville).

¹³⁴ Siehe ebda.

son pinceau, la vitesse de son exécution, & le goût des curieux pour ses oeuvres«. ¹³⁵

Auch andere Kritiker fanden die aktualitätsbezogene Katastrophenthematik durchaus reizvoll, wenngleich ungewöhnlich:

»l'incendie de l'Opéra, spectacle frappant & terrible, doublement intéressant, parce que cet événement funeste est encore récent«. ¹³⁶ Oder: »Vous trouvez, Monsieur, jusques dans les circonstances, les plus tristes, matière à fournir des Chefs d'oeuvre. Vous nous rendez l'incendie de l'Opéra avec toute l'horreur qu'il a pu inspirer; on tremble, on frémit au seul aspect d'un Tableau si effrayant & si vrai«. ¹³⁷

Der (anonyme) Autor der kunstkritischen Schrift „Panard au Salon“ sah in Roberts Gemälden mehr als nur eine adäquate und „wahre“ Umsetzung des sublimer Sujets; er entdeckt darin einen ästhetischen Kunstgenuß, der das reale Miterleben der Katastrophe weit übertrifft. Zu Beginn seiner Besprechung lobt er die gelungene Mimesis der Darstellungen:

»L'incendie réel m'a inspiré de la terreur, la vue du Tableau l'a renouvelée dans mon coeur. L'effet de la flâme est de la plus grande beauté; & je l'ai assez vu & l'ai assez présent à la mémoire, pour ajouter qu'il ne peut être plus vrai. (...) Le second, est plein de vérité, d'un ton de couleur si chaud, les détails si bien rendus, que je me suis cru ramené sur cette scène triste & lugubre, dont le Tableau est l'image la plus frappante«. ¹³⁸

In dem abschließenden Gedicht, welches ihn als Adepten Diderots zu erkennen gibt, betont er die Überlegenheit des künstlerischen Transformationsprozesses gegenüber dem realen Ereignis:

¹³⁵ Siehe ebda.

¹³⁶ Siehe R.-M. Lesuire *La Muette qui parle au Sallon de 1781*, Amsterdam/Paris 1781, S. 90f. (C.D., t. XII, n° 257)

¹³⁷ Siehe Anonymus *La vérité critique des tableaux exposés au Sallon de Louvre en 1781*, Florence/Paris 1781, S. 28. (C.D., t. XII, n° 260)

¹³⁸ Siehe Anonymus *Panard au Sallon*, La Haye/Paris 1781, S. 12. (C.D., t. XII, n° 259)

»Si j'avais su, quand l'incendie/Dévorait tout notre Opéra,/Qu'il sortirait de ton génie/Ce que j'allais contempler là;/Moins curieux et plus tranquille,/Au lieu d'aller porter de l'eau,/Me renfermant dans mon asyle,/J'aurais attendu ton tableau«. ¹³⁹

Doch nicht alle Kritiker konnten den ästhetischen Genuß, »cette belle horreur« ¹⁴⁰, so ungetrübzt genießen. Denn die anschauliche Beschreibung der Lösch- und Bergungsarbeiten in „L'intérieur de la Salle le lendemain de l'incendie“ überschritt die Grenzen der zulässigen Realitätsschilderung und zerstörte den „schönen Schein“ der Ruinenepiphanie:

»Basile, tu me demandes si j'aimerois ce Tableau du lendemain, comme si c'étoit celui d'une noce: non, non, non, ou l'on ôteroit ce fouillis de ferraille, de monde, de Pompiers, sur-tout ce groupe d'une victime qu'on emporte sur un brancard; le souvenir qu'il donne est trop pénible. aussi-bien, les porteurs tombent en devant; il me faudroit déjà les compter au nombre des malheureux«. ¹⁴¹

Diese divergenten Reaktionen offenbarten die Verunsicherung der Kritiker bei der Beurteilung der Robertschen Gemälde, die sich nicht mehr einer bestimmten Gattung zuordnen ließen. Folgerichtig erwies sich das gattungsgebundene Instrumentarium als ungeeignet, um die Neuartigkeit der Bildkonzeptionen zu erfassen. So blieb den *Salonniers* die Modernität der Werke noch weitgehend verschlossen.

¹³⁹ Siehe ebda, S. 12f.

¹⁴⁰ Siehe Anonymus *Réflexions joyeuses d'un garçon de bonne humeur, sur les tableaux exposés au Sallon en 1781*, Paris 1781, S. 18. (C.D., t. XII, n° 264)

¹⁴¹ Siehe Anonymus *Pique-Nique convenable a ceux qui fréquentent le Sallon (...)*, o.O. 1781, S. 16f.

Der Opernbrand von 1781 als Thema der Druckgraphik

Außer den Gemälden Roberts sind keine weiteren malerischen Umsetzungen des Opernbrandes bekannt. Es existieren aber mehrere Graphiken, insbesondere in reproduzierbaren Verfahren wie Radierung, Lithographie und Holzschnitt. Gemäß der traditionellen Themenhierarchie, welche alltägliche Unglücksfälle als weniger formelle Szenen der Geschichte in das rangniedere Medium der Graphik einordnete, war das Sujet für eine Umsetzung in der populären, stadtgeschichtlichen Graphik geradezu prädestiniert.

Die meisten Graphiken konzentrieren sich auf die spektakuläre Erscheinung des nächtlichen Opernbrandes, so beispielsweise eine Lithographie von Louis Courtin (1769-vor 1850) und Victor Adam (1801-1866) nach einem Aquarell des Architekten Pierre Fontaine (1762-1853).¹⁴² Unzählige Beobachter sind auf dem Vorplatz des Palais-Royal zusammengelaufen und beobachten gespannt die Katastrophe; die gewaltigen, aus dem Grand Foyer hervorlodernden Flammen erhellen die nächtliche Szenerie auf dramatische Weise und reduzieren die Zuschauer auf anonyme Silhouetten.

Der allegorischen Bildsprache bedient sich dagegen eine Radierung, in der die Polizeiverwaltung in Gestalt der Prudentia der trauernden *Ville de Paris* Trost spendet.¹⁴³ Dabei verweist sie auf die verschiedenen Maßnahmen und Gerätschaften, die bei der Brandbekämpfung zum Einsatz kamen.

Veraltet in der Wahl der Ausführungstechnik und der künstlerischen Umsetzung, ist ein deutscher Holzschnitt (Abb.

¹⁴² „L'incendie du théâtre de l'Opéra au Palais-Royal“, Paris Bibliothèque de l'Opéra; Lithographie, 0,32 x 0,21m. Eine Abbildung des Aquarells findet sich bei R. Farge, 1908, Pl. IX.

¹⁴³ „L'incendie de l'Opéra“, Paris Bibliothèque de l'Opéra (Ancien N° cat. Musée 507).

22).¹⁴⁴ Die in naiver Manier dargestellten Rettungsversuche und Löschmaßnahmen sind frei erfunden, die Örtlichkeit ist fiktiv. Der Bezug zum Opernbrand von 1781 wird lediglich durch den Titel hergestellt.

R. Farge führt noch weitere Darstellungen an, die in verschiedenen Quellen erwähnt wurden, von denen heute aber jede Spur fehlt.¹⁴⁵ So fand sich bei der Exposition de la Jeunesse eine (anonyme) kolorierte Zeichnung, im Salon de la Correspondance zeigte die Vernetschülerin P. Duchateau (tätig 2. Hälfte 18. Jhd.) unter ihrem Mädchennamen Destours zwei Gouachen.¹⁴⁶

II.1.3. Zwischen dokumentarischer Momentaufnahme und künstlerischer Invention: Das serielle Verfahren

Roberts Bildsystem beruht auf der Kombination mehrerer zeitlich und räumlich versetzt aufgenommener Bilder, die den Ereignisverlauf von der Ruine „in statu nascendi“ bis zum definitiven Ruinenzustand erfassen. Die einzelnen Handlungsmomente schließen sich zu einem reportageartigen Panorama zusammen: Ein Gemälde und drei Graphiken illustrieren die Hôtel-Dieu-Katastrophe, drei Ölgemälde die Zerstörung der Opéra. Durch die serielle Reihung, die als filmisches Verfahren *avant la lettre* bezeichnet werden kann, wird der Betrachter in die Lage versetzt, sich dem Ort des Geschehens

¹⁴⁴ „L’incendie de la Salle de l’Opéra à Paris“, Paris Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes (Collection Hennin); Holzschnitt, 0,150 x 0,135 m. Siehe R. Farge, 1908, Pl. VII.

¹⁴⁵ Siehe ebda, S. 28.

¹⁴⁶ Die an Fronleichnam auf der Place Dauphin stattfindende Exposition de la Jeunesse war ein Ausstellungsforum für Künstler, die nicht der Akademie angehörten. Der 1779 gegründete Salon de la Correspondance fungierte als wöchentlicher Treffpunkt für Gebildete und Künstler. Er diente auch kommerziellen Zwecken. Siehe G.F. Koch *Die Kunstausstellung*, Berlin 1967, S. 169ff. J. Chatelus *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*, Nîmes 1991, S. 146ff.

sukzessive anzunähern, und verschiedene Stadien des Ereignisablaufes mitverfolgen zu können. Tendenziell spiegeln diese selbstreferenziellen Augenblicksphysiognomien ein, an den konkreten Gegebenheiten eines näher definierten Zeitpunktes orientiertes Realitätsinteresse wider, sie sind aber dennoch von eingeschränkter Genauigkeit; einerseits wegen der künstlerischen Stilisierung in einer autonomen Formensprache (etwa in Anlehnung an Piranesi), andererseits wegen der collageartigen Verschmelzung einzelner topographischer Details mit einer fiktiven Raumkonstruktion.

Roberts Gemälde liefern folglich mehr als nur eine pure Ereignisreportage. Sie sind effektvolle und mitunter höchst ästhetische Ruinen- und Architekturinszenierungen, die zur genußvollen Betrachtung auffordern. Entsprechend differenziert ist die Staffage: Neben aktiv am Geschehen teilnehmenden Figuren gibt es solche, die sich passiv verhalten und die Katastrophe distanziert mitverfolgen. In dieser Vielseitigkeit unterscheiden sich Roberts Werke grundlegend von der stadthistorischen Ereignisgraphik, in der die serielle Abfolge unterschiedlicher Orts- und Momentaufnahmen ihren Ursprung hat.

Denn als Medium des urbanen Bildjournalismus richtete sich die Ereignisgraphik nach den Bedürfnissen eines sensationshungrigen Publikums, und veranschaulichte spektakuläre Ereignisse in einer leicht verständlichen, informativen und unmittelbar an die Gefühle appellierenden Bildsprache. Ein bekanntes Beispiel ist Saint-Aubins Umsetzung des „L'incendie de la foire Saint-Germain en 1762“ in sechs Ansichten (Abb. 2). Allerdings erscheint die eigentliche Brandkatastrophe hier nur in einer der Darstellungen, die übrigen, zumeist genau topographische Ausschnitte, veranschaulichen auf sachliche Weise die gravierenden Auswirkungen der Katastrophe.

Thematische und konzeptuelle Vorläufer finden sich bereits im 17. Jahrhundert, v.a. in der niederländischen Kunst. So entwarf Augustin Coppens (1668-1740) die, zwölf Blätter umfassende Vorlage für eine graphische Bildreportage über den großen Brand in Brüssel im Jahre 1695.¹⁴⁷ Die von Richard Orley (1663-1732) radierten „Perspectives des Ruines de la Ville de Bruxelles designées au Naturel par Augustin Coppens 1695“ hatten einen so beachtlichen Erfolg, daß Pieter Schenck (1660-1718/19) Kopien anfertigte.

Wesentlich komprimierter ist dagegen die Darstellung eines anderen bedeutenden Stadtbrandes, die Zerstörung Londons im Jahre 1666, die uns durch Wenzel Hollar (1607-1677) überliefert ist (Abb. 23). Der Schüler von Matthäus Merian (1593-1650) ist dabei der Vedutentradition seines Lehrers treu geblieben, ergänzte sie aber um eine zeitliche Komponente. Sein „Double prospect of the City of London, before and after the Great Fire“ zeigt die in panoramaartigem Breitformat erfaßte Stadtsilhouette Londons, einmal als intakten Stadtprospekt, einmal in zerstörtem Zustand.¹⁴⁸ Die angefügte Legende ermöglicht eine Identifizierung der einzelnen Gebäude.

¹⁴⁷ Siehe Katalog D. Lüdke, 1991, S. 57f.

¹⁴⁸ Siehe P. Murray/M.A. Stevens (Hg.) *Living bridges. The inhabited bridge, past, present and future*, München/New York 1996, S. 29.

II.1.4. „L’incendie de Rome“

Schon vor den Katastrophen des Hôtel-Dieu und der Opéra hatte sich Robert mit der Brandthematik auseinandergesetzt. Dabei galt sein Interesse einem historischen Sujet, nämlich dem Brand von Rom.¹⁴⁹ Frühestes Beispiel hierfür ist ein Gemälde aus der Sammlung der Marquise de Langeac, „L’incendie dans les principaux édifices de Rom“, das 1771 im Salon zu sehen war. Andere Werke folgten, vornehmlich für einen russischen Auftraggeberkreis.¹⁵⁰ Es war der Comte du Nord, Paul I. Petrowitsch (1754-1801), der den Auftrag für das kolossalste Gemälde dieser Art erteilte (Abb. 24).¹⁵¹ „L’incendie de Rome“ gehört zu einer Serie von vier *tableaux architecturaux* für einen Salon des Kamennostrovskij Palastes in St. Petersburg. Zwei weitere Säle sollten mit Landschaftsbildern von J.P. Hackert und Seestücken von Joseph Vernet (1714-1789) ausgestattet werden, doch das Vorhaben gelangte nicht zur Ausführung.

Der Auftrag Roberts umfasste neben dem historischen Stadtbrand die Gemälde „Monuments antiques de France“, „Monuments antiques de Rome“ und „Pont triomphal“, allesamt klassische Themen der Ruinen- bzw. Architekturmalerei.¹⁵² Darstellungsmodus und Dimensionierung (2,07 x 2,88 m) entsprachen den Anforderungen einer repräsentativen Raumdekoration in höfischem Kontext. „L’incendie de Rome“ zeigt die Innenansicht eines gigantischen Palastes mit kassettiertem

¹⁴⁹ Während seiner Ausbildung wurde Robert selbst Augenzeuge eines Brandes in Rom. Im Jahre 1763 wütete in den Diokletiansthermen, die er seit den Grabungen und Rekonstruktionsversuchen in Zusammenarbeit mit Charles DeWailly (1729-1798) bestens kannte, mehrere Tage lang ein Feuer. Siehe Katalog *Vom Glück des Lebens. Französische Kunst des 18. Jahrhunderts aus der Staatlichen Eremitage St. Petersburg*, Karlsruhe 1996, S. 113.

¹⁵⁰ Siehe Katalog *Hubert Robert (1733-1808) et Saint-Pétersbourg (...)*, Valence 1999.

¹⁵¹ „L’incendie de Rome“, Museum Pavlovsk (Inv. 1620III); Öl auf Leinwand, 2,07 x 2,88 m. Signaturreste unten links »...ERT«. Siehe ebda, S. 120.

¹⁵² 1785 stellte Robert „L’incendie de Rome“ und „Monuments antiques de France“ im Pariser Salon aus, wo sie allerdings wenig Beachtung fanden.

Gewölbe. Gerahmt durch eine Bogenöffnung, hinter einer nahezu bildparallel angeordneten Kolonnade, erblickt man die brennende Stadt Rom. Das rotglühende Flammenmeer, von dem sich im Dunkel der Nacht nur wenige Bauwerke abheben, bildet einen effektvollen Kontrast zu dem düsteren Innenraum, den es zugleich in ein unheimliches Licht taucht. Das Bildpersonal nimmt, gemäß der Prinzipien der Historienmalerei, in seinen Handlungen und Gesten auf die Dramatik der Situation Bezug; während einige Personen versuchen, den Brand zu löschen, ergreifen andere voller Panik die Flucht. In der klaren Geometrie und überdimensionalen Gestaltung der Bildarchitektur gibt sich der Einfluß Étienne-Louis Boullées (1728-1799) und Claude Nicolas Ledoux' (1736-1806) zu erkennen.¹⁵³

¹⁵³ Siehe H. Burda, 1967, S. 94-98.

II.2. Die planmäßige Transformierung des Stadtbildes - Roberts Brückenbilder zwischen Tradition und Innovation

»Ces vieux ponts sont mesquins, les arches pas assez larges, et la Navigation est obstruée et gênée. Tout est prisonnier, petit, resserré dans cette ville, rien de grand.«¹⁵⁴

Als sich Robert 1786 und 1787 der Häuserzerstörungen auf dem Pont Notre-Dame und dem Pont au Change widmete, ließ seine Karriere kaum noch Wünsche offen. 1778 hatte er den Titel des *Dessinateur des jardins du Roi*, 1784 seine Berufung als *Garde de tableaux* der königlichen Gemäldesammlung erhalten. In seinem Kundenkreis waren alle bedeutenden Auftraggeber und Kunstsammler des vorrevolutionären Paris vertreten, und auch im Ausland genoß er hohes Ansehen. Doch die 1782 ausgesprochene Einladung Katharinas II, nach Rußland zu kommen, schlug er aus. Ungeachtet dieses internationalen Erfolges beschränkte sich sein Schaffen nicht nur auf Auftragswerke für Hof und Aristokratie. Die Gemälde „La démolition des maisons du Pont Notre-Dame en 1786“ und „La démolition des maisons du Pont au Change en 1787/88“ gehören zu Roberts eigenständigen Bildschöpfungen, mit denen er offensichtlich großen Erfolg hatte, denn sie entstanden in mehreren Versionen.

Die Beseitigung der Häuserzeilen von Pont Notre-Dame und Pont au Change bildete den Auftakt einer Serie von Abrißkampagnen, die sich bis 1835 hinzogen und nicht nur fünf Brücken veränderte, sondern das gesamte Stadtbild. Denn keine andere Stadt Europas konnte sich im 18. Jahrhundert hinsichtlich der Zahl überbauter Brücken mit Paris messen, diese jahrhundertealten

¹⁵⁴ Siehe L.-S. Mercier *Ponts de Paris et ponts de Londres*, in: *Parallèle de Paris et de Londres. Un inédit de Louis-Sébastien Mercier*, Introduction et notes par Claude Bruneteau, Paris 1982, S. 154. Der um 1780 verfasste Städtevergleich erschien posthum.

Ponts habités verliehen der Kapitale ihr unverwechselbares Gepräge. So kam den Brücken von Paris seit jeher ein besonderer Stellenwert im kulturellen und wirtschaftlichen Leben zu. Sie dienten als *Via triumphalis* für die repräsentativen Einzüge der Königsfamilie und geleiteten Pilger und Bildungsreisende zum historischen Stadtzentrum mit seinen unzähligen Kirchen und dem Hôtel-Dieu.¹⁵⁵

Ihre markante topographische Situation korrespondierte mit dem Aufwand, den man bei der architektonischen Gestaltung betrieb. So stellte der 1500-1512 neuerrbaute Pont Notre-Dame die erste städtebauliche Leistung der Renaissance in der Hauptstadt dar.¹⁵⁶ In allen Chroniken und Guiden fanden diese *Monuments public* als Bauwerke historischen Ranges Erwähnung.¹⁵⁷

Die Zeitgenossen Roberts brachten dem mittelalterlichen Bautyp der *Pont habité*, der den Kriterien eines modernen Stadtbildes eindeutig zuwiderlief, jedoch wenig Gegenliebe entgegen.¹⁵⁸ Daß die engen Brückenstraßen mit ihren schmalen, gedrängt stehenden Häusern als antiquiert und *gothique* empfunden wurden, ist auf die zunehmende Relevanz der Pariser Flußlandschaft in der Stadtplanung des 18. Jahrhunderts zurückzuführen: »Si l'on exécutait enfin le plan si souvent proposé de débarrasser le pont Saint-Michel, le pont au Change, le pont

¹⁵⁵ Siehe D. Jetter *Das europäische Hospital. Von der Spätantike bis 1800*, Köln ²1987, S. 46ff.

¹⁵⁶ Siehe M. Mislin *Die überbaute Brücke: Pont Notre-Dame. Baugestalt und Sozialstruktur*, Frankfurt a.M. 1982, S. 17.

¹⁵⁷ So z.B. bei C. Malingre: »(...) on pouvoit dire avec verité, que ce pont [Pont Notre-Dame] meritoit avoit le premier lieu entre les plus rares ouvrages de France«. Siehe C. Malingre *Les Annales de la ville de Paris, depuis sa fondation jusqu'en 1640*, Paris 1640, S. 220.

¹⁵⁸ Die Pulteney Bridge in Bath, 1770 nach Entwürfen von Robert Adam (1728-1792) erbaut, ist das letzte Beispiel für die Errichtung einer überbauten Brücke.

Notre-Dame, et le pont Marie, des gothiques bâtiments qui les surchargent désagréablement, l'oeil plongerait avec plaisir d'une extrémité de la ville à l'autre«, resümiert Mercier das allgemein herrschende Stimmungsbild.¹⁵⁹ Es widersprach dem barocken Verlangen nach Übersichtlichkeit und Weiträumigkeit, daß durch die optischen Barrieren der Brückenhäuser der Flußlauf mit seinen repräsentativen Bauten nur in einzelnen Ausschnitten erfasst werden konnte¹⁶⁰, außerdem schadete die schmucklose Fassadengestaltung auf der Flußseite dem eindrucksvollen Stadtprospekt¹⁶¹.

In der erfolgreichen Ingenieurskunst Frankreichs trug man der gewünschten Transparenz in triumphalen Brückenkonzepten Rechnung und ermöglichte obendrein eine freie Sicht von den Brücken aus auf den Fluß.¹⁶² Wie im Falle des Hôtel-Dieu gab es aber auch für die Beseitigung der Brückenhäuser rein praktische Gründe: die Gefährdung der Bewohner durch Treibeis und Feuersbrünste, die mangelhaften hygienischen Verhältnisse in den engen Wohnungen sowie die Behinderung der Luftzirkulation. Obwohl durch die Funktionskoppelung von zentraler Verkehrsachse, Geschäfts- und Wohnstraße für die lukrativen Brückenhäuser ein überdurchschnittlich hoher Mietzins bezahlt werden mußte - allein die Mieteinnahmen des Pont Notre-Dame machten im 17. Jahrhundert mehr als 50% der städtischen

¹⁵⁹ Siehe L.S. Mercier *Pont-Royal*, in: *Tableau de Paris*, Bd. I, Amsterdam 1783, S. 141.

¹⁶⁰ Beim Bau des Pont-Neuf hatte Henri IV bereits auf die Häuserbebauung verzichtet, um eine freie Sicht auf den Louvre zu erhalten.

¹⁶¹ Das im Musée Carnavalet befindliche Gemälde von Nicolas Raguenet „Die Regatta der Flußschiffer vor dem Pont Notre-Dame 1756“ vermittelt einen Eindruck der schmucklosen Flussfassaden (Abb. 25).

¹⁶² Um den Ansprüchen an die Brückenbaukunst gerecht zu werden, war im Jahre 1747 in Paris eigens die Ecole des ponts et chaussées gegründet worden. Seit 1774 gehörte das Thema der Triumphbrücke zu den speziellen Aufgabenstellungen der Architekturstudenten an der Académie Royale d'Architecture. Dieser Brückentypus sollte rein repräsentative Zwecke erfüllen, unabhängig von kommerziellen Belangen (Handel, Vermietung). Siehe P. Murray/M.A. Stevens (Hg.), 1996, S. 76.

Die Triumphbrücke war auch im Werk von Robert ein wichtiges Thema. Zu den imposantesten Beispielen gehört das Gemälde „Pont triomphal“, das für

Einnahmen aus¹⁶³ - wurde ihr Abriß zugunsten des *Embellissement de Paris* besiegelt, allerdings nicht ohne Widerstand und Verzögerungsversuchen von Seiten der Inhaber.

Die künstlerische Auseinandersetzung mit den Brückenbauwerken Frankreichs, Italiens, Englands und Deutschlands weist eine lange Tradition auf.¹⁶⁴ Von wenigen Ausnahmen abgesehen, erfolgte sie bis zur 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts in der topographischen Druckgraphik und in der Vedutenmalerei. Die frühesten Darstellungen identifizierbarer Brücken entstanden Mitte des 16. Jahrhunderts in der Graphik, zumeist als Teil einer realistischen Stadtansicht oder in der Kartographie. Brückenbilder, die in radikaler Ausschnitthaftigkeit nur das einzelne Bauwerk zeigen, erwiesen sich als eine Spezialität niederländischer Künstler.

In der Vedutenmalerei, die im 17. und 18. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichte, gehörten Brücken aufgrund ihrer architektonischen Formvollendung und als verkehrstechnische Meisterleistungen zum Motivschatz ersten Ranges. Es waren Niederländer, die sich auf diesem Gebiet früh ein Renommee als Fachmaler erwarben. Sie thematisierten schwerpunktmäßig die Brücken Italiens und der Niederlande, aber auch Frankreichs. Zu ihren berühmtesten Meistern gehört Charles-Léopold de Grevenbroeck (erwähnt 1732-1743), dessen Seine-Ansichten bis heute unsere Vorstellung von der Pariser Flußlandschaft prägen. Aber auch unter den Franzosen gab es Fachmaler, so beispielsweise Nicolas Raguenet (1715-1793) und Jean-Baptiste

einen Salon des Kamennostrovskij Palastes in St. Petersburg bestimmt war. Siehe das Kapitel „L'incendie de Rome“.

¹⁶³ Siehe M. Mislin, 1982, S. 96.

¹⁶⁴ Siehe den ausführlichen Katalog von D. Lüdke, 1991.

Raguenet (erwähnt 1753). Zu den Meilensteinen der Vedutenmalerei zählen die von Giovanni Antonio Canal (1697-1768)¹⁶⁵ und Bernardo Bellotto (1721-1780) stammenden Gemälde der Brücken Venedigs, die in Konkurrenz zu der etablierten Romvedute traten. Ihre Käuferschicht bestand größtenteils aus Bildungsreisenden (Gelehrte, junge Aristokraten, reiches Bürgertum, Künstler), in deren Sammlungen Veduten als obligatorischer Bestandteil eines klassischen Erinnerungsrepertoires fungierten, das zugleich der gesellschaftlichen Distinktion diente.¹⁶⁶

Aber auch im Medium der Graphik existierte eine rege Produktion von Veduten mit Brückenansichten.¹⁶⁷ In Frankreich waren es hauptsächlich Jacques Callot (1592-1635) (Abb. 26), Israël Silvestre (1621-1691) sowie Adam und Nicolas Perelle (1638-1695 und 1631-1695), die Berühmtheit erlangten. Einen Sonderbereich innerhalb der Pariser Graphik stellen die satirischen Schilderungen des Lebens und Treibens auf den engen Brückenstraßen dar. Besonders amüsant ist Nicolas Guérard fils (tätig ca. 1700-1740) „L'Embarras de Paris“, welche das chaotische Gedränge von Passanten, Händlern, Kutschen und Karren auf dem Pont-Neuf zeigt (Abb. 27).¹⁶⁸

¹⁶⁵ Zu G.A. Canal siehe W.G. Constable *Canaletto. Giovanni Antonio Canal 1697-1768*, 2 Bde., Oxford 1962. Und J.G. Links *A supplement to W.G. Constable's Canaletto. Giovanni Antonio Canal 1697-1768*, London 1998.

¹⁶⁶ Siehe den von A. Wilton und I. Bignamini herausgegebenen Katalog *Grand tour: the lure of Italy in the eighteenth century*, London 1996.

¹⁶⁷ Eine Besonderheit sind die Ansichten der komplizierten und risikoreichen Brückenkonstruktionen. So fertigte der Flame Lieven Cruyl (1640-um 1720) im Jahre 1685/89 Zeichnungen der einzelnen Bauetappen des Pont Royal. Siehe Katalog D. Lüdke, 1991, S. 52f. mit Abbildungen.

In einem Falle hat sich Robert mit einem vergleichbaren Thema auseinandergesetzt. Es handelt sich um das im Musée Carnavalet aufbewahrte Gemälde „Einreißen der Lehrgerüste des Pont de Neuilly“. Robert zeigt die spektakuläre Einweihung des, von dem Ingenieur und Leiter der Ecole des ponts et chaussées Jean-Rodolphe Perronet (1708-1794) errichteten, Pont de Neuilly am 22. September 1772, welcher der König und sein Hofstaat beiwohnten. Es existieren zwei unterschiedliche Ansichten des Ereignisses. Siehe Katalog D. Lüdke, 1991, n° 15.

¹⁶⁸ Siehe ebda, n° 99.

Planmäßige Destruktionen beziehungsweise Umgestaltungen der Topographie und Architektur des Stadtraumes, wie sie Roberts Brückenbilder zeigen, waren in der Malerei der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts ein neuartiges Thema. Nur zwei weitere Künstler haben sich mit ähnlichen Sujets beschäftigt: DeMachy und Bellotto.

Der Maler und Kupferstecher Pierre Antoine DeMachy, ein Schüler Jean-Nicolas Servandonis (1695-1766) und seit 1785 Professor für Perspektive an der Académie, verstand sich, Robert vergleichbar, als Ruinen- und Architekturmaler¹⁶⁹ sowie als Chronist aktuellen Pariser Zeitgeschehens. Mit der im Jahre 1755 begonnenen Freilegung der Louvrekolonnade thematisierte er eine städtische Verschönerungsmaßnahme, die schon unter Louis XIV projektiert worden war.¹⁷⁰ In unterschiedlichen, zwischen 1759 und 1773 im Salon ausgestellten Gemälden verewigte er die mehrjährigen Freilegungsarbeiten.¹⁷¹ Der unter Anleitung von Jacques-Germain Soufflot (1713-1780) und des *Directeur des Bâtiments* Marquis de Marigny (1727-1781) durchgeführte Abbruch eines Wohnviertels, welches den Blick auf den unvollendeten Louvre verstellte, bezweckte die Inthronisation eines klassizistischen Meisterwerkes, nämlich der Kolonnade von Claude Perrault (1613-1688). Demgemäß tritt der ehemals der

¹⁶⁹ In der Besprechung des Salons von 1767 schrieb Bachaumont über das Verhältnis Robert-DeMachy: »Je quitte M. le Price, pour passer à un des hommes les plus étonnans du Sallon, M. Robert. C'est le rival de M. Machy pour les morceaux d'architecture«. Siehe L.P. Bachaumont *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres en France (...)*, Bd. XIII, London 1780, S. 20.

¹⁷⁰ Siehe M. Roland-Michel *Soufflot urbaniste et le dégagement de la colonnade du Louvre*, in: Actes du Colloque *Soufflot et l'Architecture des lumières*, Paris 1980, S. 55-67. Und M. Roland-Michel *The Clearance of the Colonnade of the Louvre: A Study Arising from a Painting by De Machy*, in: *The Burlington Magazine* 120, 1978, i-vi.
Es existieren mehrere Gemälde und Zeichnungen DeMachys zu diesem Sujet. Eine Auswahl befindet sich im Musée Carnavalet.

¹⁷¹ Noch 1786 konnte man im „Journal de Paris“ Folgendes lesen: »Bientôt on pourra circuler librement autour du Louvre. Ce monument se dégage peu à peu de cet amas de maisons qui le cachent ou le des honorent. La colonnade de Perrault ne sert plus de mur mitoyen à de sales mazes«. Siehe den anonymen Bericht in *Journal de Paris*, 15 mars 1786, S. 298.

Verwahrlosung preisgegebene Palast bei DeMachy in strahlender Schönheit und Frische hinter einer pittoresken Ruinenszenerie in Erscheinung (Abb. 28).¹⁷² Die regelmäßige Architektur Perraults kontrastiert effektiv mit den Überresten der repoussoirartig auf die Vordergrundzone beschränkten Abrißkampagne.

Im Œuvre Bellottos, der nach hervorragender Ausbildung durch seinen Onkel G.A. Canal in Dresden, Warschau und Wien Anstellung fand, tritt die Ruinenthematik nur singulär in Erscheinung. Das Gemälde „Die Ruinen der Kreuzkirche in Dresden“ (1765) entstand während seiner zweiten Schaffensphase in Dresden, und zwar als Teil einer großteils im Auftrag von König August III angefertigten Serie von Ansichten der sächsischen Hauptstadt (Abb. 29).¹⁷³ Bereits 1751/52 hatte Bellotto die Kreuzkirche in noch intaktem Zustand dargestellt. Als das Bauwerk bei der Beschießung der Stadt durch preußische Truppen im Jahre 1760 zerstört wurde, trug er den neuen historischen Umständen Rechnung und erweiterte seine Vedutenkonzeption um die aktualitätsbezogene Ruinenthematik. Das Gemälde zeigt die Abtragung des baufälligen Westturmes, der allein den Angriffen standgehalten hat, während im Vordergrund gerade ein neues Fundament für den Wiederaufbau der Gesamtanlage gelegt wird. Neugierig verfolgen die Dresdener Bürger den Fortgang der Arbeiten.

¹⁷² „Dégagement de la colonnade du Louvre“, Musée Carnavalet; Öl auf Leinwand, 0,41 x 0,51 m. Signiert und datiert unten rechts »De Machy 1764«.

¹⁷³ „Die Ruinen der Kreuzkirche in Dresden“, Kunsthaus Zürich; Öl auf Leinwand, 0,845 x 1,07 m.

Siehe den von E. Mai herausgegebenen Katalog *Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei, Zeichnung, Graphik*, Mailand 1996, n° 31. Eine Übersicht der verschiedenen Gemäldeversionen und Graphiken findet sich bei S. Kozakiewicz *Bernardo Bellotto genannt Canaletto*, Bd. II: *Katalog*, Recklinghausen 1972, S. 238-241. Und F. Löffler (Hg.) *Dresden im 18. Jahrhundert. Bernardo Bellotto genannt Canaletto*, Würzburg 1985.

Während DeMachys „Dégagement de la colonnade du Louvre“ der pittoresken Architektur- und Ruinenmalerei verbunden ist, gleicht Bellottos Gemälde einer Mischung aus Vedute, Ereignisbild und exakter Baustellenaufnahme von erstaunlicher, durch die Camera obscura erzielter Wiedergabegenauigkeit und präziser perspektivischer Raumerfassung.

II.2.1. „La démolition des maisons du Pont Notre-Dame en 1786“

Gemälde und Graphiken zum Häuserabriß auf dem Pont Notre-Dame

Übersicht

In drei Gemälden und mehreren Vorzeichnungen hat Robert den Abriß der Brückenhäuser auf dem Pont Notre-Dame verarbeitet. Die verschiedenen Gemäldeversionen unterscheiden sich nur in Details der Staffage und ihren Dimensionen. Das größte Gemälde, welches aus dem Besitz des Emigranten Breteuil stammt, befindet sich im Musée Carnavalet.¹⁷⁴ Nur etwas kleiner ist die Version in Karlsruhe¹⁷⁵, deutlich kleiner die Version im Louvre¹⁷⁶. Ein 1962 bei Christies in London versteigertes Bild, welches als Pendant einer Tours-Ansicht DeMachys angeboten wurde, scheint eine Kopie desselben nach Robert zu sein.¹⁷⁷

In einem Skizzenbuch Roberts aus den Sammlungen Fauchier-Magnan und Chevalier befinden sich neun Kreidezeichnungen (Abb. 30).¹⁷⁸ Die isoliert dargestellten Motive, darunter das Portal der Pompe du Pont Notre-Dame, einzelne Brückenbögen, Häuserzeilen und Boote, haben nur zum Teil Eingang in die Bilder gefunden.

¹⁷⁴ „La démolition des maisons du Pont Notre-Dame en 1786“, Musée Carnavalet (P. 173); Öl auf Leinwand, 0,86 x 1,59 m. Leihgabe des Musée national du Château de Versailles.

Die im 19. Jahrhundert vorgenommene Vergrößerung wurde wieder rückgängig gemacht. Das Gemälde stammt aus dem Besitz Breteuils, der infolge der Emigration des Adligen in den 90'er Jahren des 18. Jahrhunderts verkauft wurde.

¹⁷⁵ Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Inv. 2728); Öl auf Leinwand, 0,81 x 1,54 m.

¹⁷⁶ Musée du Louvre (Inv. R.F. 1947-38); Öl auf Leinwand, 0,73 x 1,40 m

¹⁷⁷ Siehe Katalog D. Lüdke, 1991, S. 19f. mit Abbildung. Der Verbleib des Bildes mit den Dimensionen 0,802 x 1,524 m ist unbekannt.

¹⁷⁸ Der aktuelle Aufbewahrungsort der 0,08 x 0,11 m großen Zeichnungen von schwarzer Kreide ist nicht bekannt. Abbildungen finden sich in dem Katalog von D. Lüdke, 1991, S. 22f. und S. 63.

Offensichtlich wurde das Gemälde des Pont Notre-Dame seit dem 18. Jahrhundert in Einheit mit Roberts Gemälde der Häuserzerstörung auf dem Pont au Change gesammelt. Der emigrierte Baron de Breteuil, dessen Besitz in den 90'er Jahren des 18. Jahrhunderts versteigert wurde, besaß nachweislich beide Werke. Auch in der Sammlung Humbert de Wendel war 1933 ein Bilderpaar vertreten.¹⁷⁹ Dieses dürfte aus dem heute in München befindlichen Pont au Change-Gemälde und, den Dimensionen nach zu urteilen, dem Karlsruher Bild des Pont Notre-Dame bestanden haben.

Roberts Brückenansichten entsprechen aber keineswegs der klassischen Pendantkonzeption der Vedutenmalerei, die zwei sich ergänzende Ansichten von einem gemeinsamen Standpunkt in konträre Richtungen lieferte, eine Örtlichkeit aus zwei unterschiedlichen Perspektiven erfaßte oder zwei verschiedene Bauwerke unter einem identischen Blickwinkel in Szene setzte.¹⁸⁰ Was den beiden Brückenbildern, ungeachtet der Unterschiede in Komposition und Darstellungsobjekt, dennoch einen komplementären Charakter verleiht, ist gerade ihre Gegensätzlichkeit: Der Pont Notre-Dame ist aus der Distanz und in Seitenansicht erfaßt, der Pont au Change präsentiert sich dagegen in Nahaufnahme, und verläuft, von der Umgebung völlig isoliert, zentralperspektivisch in die Bildtiefe. Da die Gemälde zudem identische Dimensionen besitzen, kann man davon ausgehen, daß Robert sie zumindest als potentielle Pendants konzipiert hat.¹⁸¹

¹⁷⁹ Siehe Katalog *Hubert Robert 1733-1808. A l'occasion du Deuxième Centenaire de sa Naissance*, Préface de Pierre de Nolhac, Introduction de Louis Hautecœur, Paris 1933, n^{os} 150, 151.

¹⁸⁰ Siehe W. Krönig *Kehrtwendung der Blickrichtung in Veduten-Paaren von Philipp Hackert*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXX*, Köln 1968, S. 253-274.

¹⁸¹ Im Œuvre Roberts existiert aber auch die topographisch komplementäre Pendantkonzeption, die wiederum von den zeitlich gegliederten, seriellen Abfolgen der Katastrophendarstellungen unterschieden werden muß. Als Beispiel sei auf die Ansichten der „Porte St. Martin“ und „Porte St. Denis“ von 1780 verwiesen. Die im Pariser Musée Nissim de Camondo befindlichen Gemälde ergänzen sich in der Wahl des Darstellungsobjektes ebenso wie in der Gesamtkomposition.

Beschreibung

In „La démolition des maisons du Pont Notre-Dame“ überlagern sich Reportage und Ruinenkult (Abb. 31).¹⁸² Robert zeigt die eng gedrängte Pariser Flußlandschaft mit ihren typischen *Ponts habités*.¹⁸³ Der Betrachter ist nahe der Uferzone im Vordergrund angeordnet, vor ihm erhebt sich der mächtige Pont Notre-Dame. Dieser ist in Seitenansicht präsentiert und spannt sich mit gewaltigen Bögen über die Seine. In seiner, in Anlehnung an würdevolle antike Ruinen überhöhten Imposanz erhält das Bauwerk eine historisch anmutende Aura.¹⁸⁴ Von der Überbauung stehen nur noch einige Überreste, die im Verhältnis zur Brücke klein und verwinkelt wirken. Ihr altertümlicher Charakter wird durch die enge Aneinanderreihung der einzelnen Häuser und die spitz zulaufende Dachzone noch verstärkt.¹⁸⁵ Die Ruinen bilden einen so starken Kontrast zu der soliden Brücke, daß fälschlicherweise der Eindruck entsteht, der Pont Notre-Dame sei noch viel älter als seine Bebauung, die nun zugunsten der „Urgestalt“ des historischen Ingenieurbauwerks weichen muß. Das Spiel mit der

¹⁸² Im folgenden wird das Gemälde in Karlsruhe beschrieben. Die beiden anderen Versionen in Paris unterscheiden sich nur geringfügig in der Figurenstaffage und der stilistischen Gestaltung.

¹⁸³ Joseph Skelton (um 1785-nach 1850) hat Roberts Gemälde als Vorlage für eine Radierung genommen. Ein Exemplar befindet sich im Cabinet des Arts Graphiques des Musée Carnavalet (TOPO-PC82B²). Siehe Katalog J.-M. Léri *Les berges de la Seine. Politique d'urbanisme de la ville de Paris, 1768-1848*, Paris 1981, n° 26.

¹⁸⁴ In seiner imposanten Inszenierung ist der Pont Notre-Dame mit dem Gemälde des „Pont du Gard“ vergleichbar, den Robert auf einer Reise durch Südfrankreich 1783 besichtigt hatte (Abb. 32). Dort finden sich auch der niedrig angesetzte Blickwinkel sowie die Fragmentierung des Bauwerkes. Der „Pont du Gard“ gehört zu den vier Gemälden der „Quatre principaux monuments de la France“, die von Louis XVI in Auftrag gegeben worden waren. Die 1787 im Salon gezeigten Ansichten bedeutender römischer Monumente in Frankreich verfügen über die kolossalen Dimensionen 2,42 x 2,42 m und befinden sich heute im Louvre.

¹⁸⁵ Die Brückenhäuser wirken wie eine Vorwegnahme der gotisch manierierten Architekturvisionen Victor Hugos (1802-1885).

vermeintlichen Historizität hat Robert bei dem Portal der Pompe du Pont Notre-Dame, deren Pfahlkonstruktionen hinter dem dritten Pfeiler zu sehen sind, noch weiter vorangetrieben. Der ionische Portikus des Wasserpumpwerkes ist nicht nur wie ein Triumphbogen in Szene gesetzt, sondern erscheint gleichsam wie eine Epiphanie.

Hinter dem Pont Notre-Dame sind der Pont au Change, der Pont-Neuf und der noch weiter entfernte Pont-Royal, wie in einer Sammelvedute verdichtet, auszumachen. Diese nahezu bildparallel angeordneten, hintereinandergestaffelten Brücken verleihen der Flußlandschaft eine immense Tiefenräumlichkeit, während gleichzeitig der Horizont durch die hohen, schmalen Häuser des Pont au Change, deren Beseitigung als nächstes auf der Tagesordnung stand, gänzlich verstellt wird. Rechts fällt der Blick in das 100 Meter lange, finstere Tunnelgewölbe der Voûte de Gesvres, welche die Unterweltvisionen Piranesis in Erinnerung ruft.¹⁸⁶ Der daran anschließende Brückenbogen fungiert, ebenfalls in Anlehnung an ein Kompositionsprinzip Piranesis, als Rahmen für einen Ausschnitt der Flußlandschaft mit ihren Substruktionen, Pumpwerken und Booten.

Die Uferzone im Vordergrund bietet ausreichend Platz für zahlreiche Staffagefiguren, zumeist einfache Leute, die ihrer gewohnten Arbeit nachgehen. Einige sind dabei, die Steine des Pont Notre-Dame auf ein Boot zu verladen; andere wiederum betrachten die einstigen Bauskulpturen, - Jutta Held identifizierte

¹⁸⁶ Die Voûte de Gesvres erstreckte sich zwischen dem ersten Bogen des Pont Notre-Dame und des Pont au Change. Das fünfzehn Meter breite Tonnengewölbe diente als Substruktion für den gleichnamigen Kai am rechten Seineufer und der auf ihm errichteten doppelten Häuserzeile. Zur Flußseite hin wies die Voûte de Gesvres fünf große Arkadenöffnungen auf. Das mehr als 100 Meter lange Tonnengewölbe rief in Robert sicherlich Erinnerungen an die tonnengewölbten Substruktionen und Kolonnaden seines Italienaufenthaltes wach. Im Salon von 1769 präsentierte er ein (heute verschollenes) Gemälde, einen Blick in die Voûte de Gesvres. Siehe den Reprint des Salonkataloges bei J.-J. Guiffrey (Hg.) *Collection des livrets des anciennes expositions (...)*, Bd. IV, Nogent le Roi 1990, S. 22.

u.a. Saint-Denis, die *Vierge blanche* sowie das Pariser Stadtwappen¹⁸⁷ - welche man ihres architektonischen und funktionellen Zusammenhangs als Brückendekoration entledigt hat. Sie sind achtlos am Ufer abgelegt, wo nur zufällige Passanten sie noch eines Blickes würdigen.¹⁸⁸ Doch statt nachdenklicher Kontemplation, in der seine gebildeten Protagonisten über Spuren der vergangenen Schönheit einer Palastanlage oder Gartendekoration sinnieren (wie wir sie von Roberts Italienansichten hinlänglich kennen), handelt es sich hier um die bloße Neugier einfacher Menschen. Auch die Selbstdarstellung des Künstlers gehört zu den immer wiederkehrenden Motiven Roberts. Der Maler hat sich als Bildreporter in die Welt der arbeitenden Bevölkerung, nämlich an die Ufer der Seine begeben, wo er, auf einem Stapel aus Steinen und Brettern sitzend, die Veränderung des Pariser Stadtbildes mitverfolgt. Hierbei zieht er das Interesse eines Passanten auf sich, der ihm bei seiner Arbeit über die Schulter schaut. Im Kontrast zu dieser detailfreudigen und deutlich erkennbaren Vordergrundstaffage sind die nur durch Farbtropfen angedeuteten Arbeiter und Pferdewagen auf der Brücke fast nicht zu bemerken.

Die genaue Analyse der Komposition offenbart viele Irritationsmomente, die Roberts Spiel mit gängigen Blickkonventionen verdeutlichen. So hat er den für Paris typischen Vedutenblickwinkel auf das Uferniveau verlegt, und damit einer topographischen Übersichtlichkeit im üblichen Sinne entgegengewirkt. Denn infolge des niedrigen

¹⁸⁷ Aufgrund der keineswegs auffälligen Anordnung der Szene kann ich die Meinung J. Helds nicht teilen, hier würden »in einem symbolischen Akt (...) diese Wahrzeichen der alten säkularen und klerikalen Herrschaft über die Stadt entfernt«. Siehe J. Held, 1990, S. 293.

Vielmehr reflektiert Robert den Bedeutungsverlust überkommener Kulturgüter.

¹⁸⁸ Dieses Bildmotiv erinnert an eine Ansicht Roberts der Ausgrabungen in Herculaneum, die in Richard de Saint-Nons „Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile“ erschien: zwei (hier allerdings kunstinteressierte) Personen betrachten eine Ansammlung archäologischer Fundstücke (Abb. 33).

Betrachterstandpunktes gleitet der Blick nicht über das Stadtpanorama, sondern bleibt dem Ufer- und Flußniveau verhaftet. Ebenso ungewöhnlich ist die perspektivische Gestaltung, die eine Aufsicht auf die Uferzone mit einer Untersicht der Brücke kombiniert. Irritierend ist auch, wie der Pont Notre-Dame auf den ersten Blick bildparallel wirkt, sich aber aus der Frontalansicht (2. Bogen von rechts) nach links hin unmerklich in die Seitenansicht dreht. Zum konzeptuellen Gerüst des Bildes gehört auch das Prinzip der Fragmentierung. Nicht nur die Brücke selbst ist beidseitig überschritten. Auch ihre mit einer unwirklich hell leuchtenden Staubschicht überzogene Fahrbahn, deren schießschartenartige Gestalt ein geradezu abstraktes Element darstellt, durchtrennt auf krasse Weise die Bildfläche und zergliedert die Aussicht auf die Brücken im Hintergrund. Die Seine wiederum wird durch die Landzunge beschnitten, und ist nur in einem diagonal verlaufenden Ausschnitt sichtbar.

Durch die Farbgebung gewinnt das Gemälde kompositionellen Zusammenhalt: Konzentriert auf Braun- und Beigetöne unterschiedlicher Helligkeit, sind die Uferzone sowie die Bildarchitektur, welche die blaugrüne Seine einfassen, aufeinander abgestimmt. In etwas abgewandelter Nuancierung tauchen diese Farbwerte auch im leicht bewölkten, hellblauen Himmel auf.

In „La démolition des maisons du Pont Notre-Dame“ verbindet sich die Ruinenmalerei mit der Ereignisreportage und präsentiert so ein Brückenporträt im Kontext einer architektonischen Flußlandschaft sowie der Schilderung eines zeitgenössischen Ereignisses vor dem Hintergrund des alltäglichen Lebens und Treibens an den Ufern der Seine. Daraus

resultiert die ungewöhnliche Kombination des Alltäglichen der Staffageszenerie mit dem Pathos der mächtigen Architektur.¹⁸⁹

Die Bildquellen - Das Vorbild Piranesi

Bei der Komposition des Gemäldes „La démolition des maisons du Pont Notre-Dame en 1786“ konnte Robert etablierte Gestaltungsprinzipien adaptieren, die er, wie wir oben gesehen haben, geschickt modifizierte.¹⁹⁰ Die bildparallel angeordnete, die gesamte Bildbreite einnehmende Brücke findet sich bereits in Graphiken des 16. Jahrhunderts¹⁹¹, ebenso die Staffelung mehrerer aufeinanderfolgender Brücken¹⁹². Obwohl dieses Motiv- und Gestaltungsrepertoire schon seit zwei Jahrhunderten in der Vedutenkunst verankert war, muß für die spezifische Ausformung desselben bei Robert der unmittelbare Einfluß einer einzigartigen Künstlerpersönlichkeit des 18. Jahrhunderts geltend gemacht werden: Piranesi. Dessen Druckgraphiken antiker Architektur, seien es Brücken oder andere Bogenkonstruktionen wie Aquädukte, Stadttore, Galerien, Thermen oder Basiliken, setzten Maßstäbe für die bildliche Architekturinszenierung, auf die auch Robert zurückgriff. Und so spiegelt sich die, aus der Kombination von ausschnittthafter Ansicht, dimensionaler Übersteigerung und extremem Blickwinkel resultierende Überhöhung der Monumente, wie sie für Piranesi charakteristisch ist, auch in Werken Roberts wider. Schon in Roberts italienischer Schaffensphase, als Piranesi mit den „Antichità Romane“ und den ersten Blättern der „Vedute di Roma“ den Höhepunkt seiner Karriere erreichte, ist seine

¹⁸⁹ Siehe H. Burda, 1991, S. 284-290.

¹⁹⁰ Siehe Katalog D. Lüdke, 1991, S. 33ff.

¹⁹¹ Ein frühes Beispiel sind die Radierungen von Giovanni Battista d'Angeli (ca. 1514-ca. 1574) aus dem Jahre 1562. Siehe ebda, S. 36f. mit Abbildung.

¹⁹² Als Beispiel sei der allegorische Kupferstich „Der Winter“, entstanden um 1560/74, von Philips Galle (1537-1612) nach einer Zeichnung von Maerten van Heemskerck (1498-1574) angeführt. Siehe ebda, n° 24.

Beeinflussung spürbar. Roberts Wertschätzung sollte Piranesis bis zuletzt fortwähren, denn wie seinem Nachlaßkatalog zu entnehmen ist, besaß er in seinem Haus in Auteuil auch einige (nicht näher benannte) Werke des genialen Kupferstechers.¹⁹³ Unter dessen Ägide verwandelten sich die frontal ins Bild gesetzten, hintereinandergestaffelten Brücken zu komplexen Konstruktionen von raumschaffender Kulissenwirkung, den „Sieben Säle der Titus Vespasianus-Thermen“ (1748/52) vergleichbar (Abb. 34). Piranesis „Ponte Magnifico“ (1743) (Abb. 35), Inspirationsquelle für Roberts „Port orné d’architecture“ von 1760/61, diente als Vorbild für die aus einzelnen Brückenbögen gebildeten, bildparallelen „Rahmen“, die isolierte „Bilder im Bild“ einfassen.¹⁹⁴ So präsentiert sich dem Betrachter durch den zweiten Bogen von rechts eine dunkel konturierte Aussicht auf die Brücken Pont au Change, Pont-Neuf und Pont Royal.



Die Gestaltung des vom Bildrand überschrittenen Bogens auf der rechten Seite, der zur Voûte de Gesvres gehört, verweist ebenfalls auf Piranesi. Das Motiv eines düsteren, langgestreckten Tonnengewölbes mit seitlicher Belichtung und starker perspektivischer Fluchtung geht auf Werke wie den „Kryptoportikus in Albano“ (1762) (Abb. 36), das „Unterirdische Wasserversorgungssystem von Albano“ (1762) und die Innenansicht der „Villa Maecenas in Tivoli“ (1764) zurück. In abgewandelter Form, nämlich als Galerie mit immenser Tiefenerstreckung, zieht es sich wie ein roter Faden

¹⁹³ Zu Robert und Piranesi siehe H. Burda, 1967, S. 43ff. Und B. Reudenbach G. B. Piranesi, *Architektur als Bild. Der Wandel in der Architekturauffassung des 18. Jahrhunderts*, München 1979, S. 82-97. (Diss. Köln 1979)

¹⁹⁴ Siehe J. Langner, 1978, S. 293-302.

durch das Œuvre Roberts, beginnend bei den antiken Galerieansichten der italienischen Lehrzeit bis hin zur „Grande Galerie du Louvre“ des Spätwerkes.¹⁹⁵

Einige Radierungen Piranesis fungierten nicht nur als Inspirationsquelle, sondern als direkte Vorlage. Dies zeigt ein Vergleich der „Ponte d’Augusto di Tiberio“ (1748) (Abb. 37) mit der Louvre-Version des Pont Notre-Dame (Abb. 38). In Anlehnung an den „Ponte d’Augusto“ stellte Robert nur fünf Brückenbögen dar, obwohl das Pariser Bauwerk auf sechs Bögen ruhte.¹⁹⁶ Bei den beiden anderen Gemäldeversionen beseitigte er diese Inkorrektheit. Außer dem fehlenden Brückenbogen, der ein klares Indiz für den Spiritus rector Piranesi ist, lassen sich noch weitere, auf alle drei Gemäldeversionen zutreffende Gemeinsamkeiten mit dem „Ponte d’Augusto“ nachweisen, etwa die Überschneidung des rechten Bogens, der leicht schräge Brückenverlauf in die Bildtiefe sowie der seitlich angeordnete Betrachterstandpunkt, von wo aus sich der Einblick in die Bögen zum linken Bildrand hin kontinuierlich verkleinert.

Zur Baugeschichte und Architektur des Pont Notre-Dame

Die Geschichte des Pont Notre-Dame reicht bis zu den Ursprüngen von Paris zurück. Schon in gallo-römischer Zeit befand sich an seiner Stelle eine Holzbrücke, die zu den Hauptverkehrsachsen gehörte.¹⁹⁷ Sie führte vom rechten

¹⁹⁵ Siehe A. Corboz *Peinture militante et architecture révolutionnaire: A propos du thème du tunnel chez Hubert Robert*, Basel/Stuttgart 1978.

¹⁹⁶ Aufgrund dieses Details und der geringeren Dimensionen des Gemäldes kommt D. Lüdke zu der überzeugenden Schlußfolgerung, daß es sich bei der Louvre-Version wohl um die früheste der drei Pont Notre-Dame-Fassungen handelt. Siehe Katalog D. Lüdke, 1991, S. 24.

¹⁹⁷ Die Geschichte der Pont Notre-Dame ist sehr gut dokumentiert. Siehe M. Mislin, 1982. M. Mislin *Die überbauten Brücken von Paris, ihre bau- und stadtbauhistorische Entwicklung im 12.-19. Jahrhundert*, Stuttgart 1979, S. 155ff. (Diss. Universität Stuttgart 1978) Und Katalog D. Lüdke, 1991, S. 26f.

Seineufer zur Mitte der Ile de la Cité, und mündete anschließend in eine Straßenkette, welche seit dem Mittelalter zum linken Ufer hin in den Petit-Pont übergang. Im 15. Jahrhundert siedelten sich die ersten Händler auf der zentral gelegenen Straße im Stadtzentrum an. Zur Zeit Roberts gehörten Modeartikel und Kurzwaren, aber auch Kunst und Antiquitäten zum Warenangebot.¹⁹⁸

Der 1500-1512 unter Mitwirkung von Fra Giocondo (ca. 1433-1515) neuerrichtete Pont Notre-Dame stellt das erste Werk der Renaissancebaukunst in Paris dar. In der Gesamtanlage auf die Idealstadtkonzeption der Renaissance rekurrierend, reihten sich beidseits der Brückenbahn 34 in Ziegelrohbauweise mit verzahnten Quadern einheitlich gestaltete Häuser aneinander.¹⁹⁹ Die Bogenarkaden im Erdgeschoß waren ebenso ein Novum in der Hauptstadt wie die durchlaufende Numerierung jeder einzelnen Immobilie. Als Geschäfts- und Wohnhäuser kombinierten diese eine Ladenzeile im Erdgeschoß mit Wohnungen in den darüberliegenden Etagen.

Paarweise angeordnete Türmchen mit abgespitzten Dächern, die das Pariser Stadtwappen zeigten, begrenzten die symmetrischen Häuserfluchten, die Brückenmitte zierten die Skulpturen der Sainte Vierge und des Saint-Denis.²⁰⁰ Zu dem weiteren Programm der Brückendekoration gehörten die Skulpturen von St. Louis, Louis XIV, Henri IV und Louis XIII. Den szenographischen Charakter des Pont Notre-Dame machten sich

¹⁹⁸ Am bekanntesten ist das von Antoine Watteau (1684-1721) gemalte Ladenschild des Kunsthändlers Gersaint, das einen Blick in den Ausstellungs- und Verkaufsraum zeigt.

¹⁹⁹ Die einheitliche Anlage dieser Brücke datiert noch vor der Place Dauphine und der Place Royale.

²⁰⁰ Siehe A. Lenoir *Description historique et chronologique des Monumens de Sculpture réunis au Musée des Monumens Français*, Huitième Édition revue et augmentée, Paris 1806 (zuerst 1793), S. 141.

die französischen Könige als Via Triumphalis bei ihren feierlichen Einzügen in die Stadt geschickt zunutze.²⁰¹

Die von sechs Bögen getragene Brücke besaß eine Spannweite von fast 124 Metern, ihre Breite belief sich auf 23 Meter. Bis zur Regierungszeit von Henri IV war der Pont Notre Dame das einzige Beispiel einer Wohnhausarchitektur, bei der andere Baumaterialien als Holz und Gips Verwendung fanden, nämlich Backstein und Haustein.²⁰² Dies bedeutete in Anbetracht der permanenten Brandgefahr hölzerner Konstruktionen einen enormen Fortschritt zugunsten eines verbesserten Brandschutzes.

Obwohl die von symmetrischen, durchgehenden Häuserzeilen flankierte, geradlinige Fahrbahn des Pont Notre-Dame einen angenehmen Kontrast zum altertümlichen Straßengewirr der Cité darstellte, überwog bei den Betrachtern des 18. Jahrhunderts der Eindruck eines mittelalterlichen Ensembles, nicht zuletzt durch die in gotischer Weise giebelständige Dachzone der Brückenhäuser.

Der Häuserabriß im Jahre 1786

Die im Jahre 1786 begonnene Beseitigung der Bebauung des Pont Notre-Dame stand am Anfang einer Serie von Brückentransformationen, die sich bis ins 19. Jahrhundert hinzog. Es folgten die Häuser des Pont au Change und des Quai de Gesvres 1787, des Pont Marie 1788, des Pont Saint-Michel 1808

²⁰¹ Ein Guckkastenblatt des Pariser Verlegers Basset, entstanden um 1750/85, zeigt die Brücke festlich dekoriert und beleuchtet. Siehe Katalog D. Lüdke, 1991, n° 93 (Abb. 39).

²⁰² »C'est le premier & le plus ancien de tous nos ponts de pierre.« Siehe H. Sauval *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Bd. I, Paris 1724, S. 227. (Reprint Genève 1974)

und zuletzt des Pont au Double im Jahre 1835. Der Abrißkampagne gingen langwierige Diskussionen zwischen der Stadtverwaltung und dem König voraus, insbesondere im Falle des Pont Notre-Dame. Denn die Mieteinnahmen der beiden Häuserzeilen, welche die Stadt seinerzeit mit königlicher Erlaubnis erbaut hatte und zu deren Instandhaltung sie verpflichtet war, machten einen Großteil des städtischen Haushaltes aus. So versuchte die Stadtverwaltung beharrlich und durchaus erfolgreich, den 1769 beschlossenen Abriß und die damit einhergehenden finanziellen Einbußen hinauszuzögern. Erst als Louis XVI 1785 eine Entschädigung für den Mietausfall zubilligte, hatten die Verhandlungen ein Ende. Die Häuser auf dem Pont Notre-Dame waren schon beseitigt, bevor das entsprechende Edikt des Königs im September 1786 erging.²⁰³

Die Transformierung dieser *Pont habité* in eine moderne Brückenanlage und die damit einhergehende Umgestaltung der Pariser Flußlandschaft wurden, so sie denn überhaupt Erwähnung fanden, als urbanistisch sinnvolle Maßnahmen gelobt.²⁰⁴ Obwohl man hierbei ein im Laufe der Jahrhunderte gewachsenes Stadtbild vorsätzlich und mit programmatischem Anspruch zerstörte, war das Unternehmen offensichtlich über alle Zweifel erhaben. Erst im Zuge der Mittelalterromantik des 19. Jahrhunderts entwickelte sich ein Verständnis für den Verlust des

²⁰³ Von den 68 Häusern waren sechs zuvor schon abgerissen worden.

²⁰⁴ So z.B. im *Journal de Paris*: »Je passois dernièrement sur le pont Notre-Dame. Un vieillard respectable m'arrête, & me dit: «Je suis bien vieux, Monsieur, j'ai 84 ans. Je touche à ma fin; mais je mourrai content si je vis encore assez pour voir la fin de cette opération.» Il vouloit parler de la démolition des maisons qui sont sur les ponts, projet auquel tout le Public applaudit, & qu'on désiroit depuis longtems«. Siehe den Bericht von D. Fournier in *Journal de Paris*, 7 mars 1786, S. 266.

Kritische Stimmen bildeten die Ausnahme. Ein Zeitgenosse verurteilte den Häuserabriß in Paris, »dem modernen Babilon«, und lobte die Vorzüge der Brückenbebauung für die, dem Wind und Wetter ausgesetzten Fußgänger. Er plädierte für die Errichtung weiterer überdachter Geschäftszeilen als praktische und urbanistisch attraktive Maßnahme. Siehe Anonymus *Complainte d'un Frère du Cousin Jacques, sur la destruction des maisons du Pont Notre Dame*, in: *Journal de Paris*, 10 avril 1786, S. 405f.

als *gothique*, respektive mittelalterlich klassifizierten Kulturgutes.²⁰⁵

Der Häuserabriß bei Lallemand und DeMachy

Die Bindung aktualitätsbezogener Themen mit Reportagecharakter an das Medium der Graphik tritt im Falle der Brückentransformierungen deutlich zutage, denn außer Roberts Werken existieren keine weiteren malerischen Darstellungen dieses radikalen Eingriffs in das Stadtbild. Es ist Roberts reportageartigem Interesse und seinem Gespür für urbanistische Veränderungen von historischer Tragweite zu verdanken, daß überhaupt malerische Zeugnisse des Pont Notre-Dame in der Umbauphase überliefert sind. Selbst die Abrißkampagnen des 19. Jahrhunderts wurden noch in der Graphik umgesetzt.

Sogar im Bereich der Graphik fiel das Interesse am Abriß der Brückenhäuser des Jahres 1786 sehr gering aus. Nur zwei Künstler haben sich mit dem Sujet beschäftigt: der Landschaftsmaler Jean-Baptiste Lallemand und DeMachy.

Als Sohn eines Schneiders in Dijon geboren, verbrachte Lallemand (1716-1803?) seine Studienzeit in Italien, weilte aber auch in London. Nachdem er sich in Paris niedergelassen hatte, stellte er seine Werke bei der Exposition du Colisée 1776, im Salon de la Jeunesse 1783 und im Salon de la Correspondance 1786 aus. Seine Zeichnung des Pont Notre-Dame konzentriert sich auf das Leben am Ufer der Seine (Abb. 40).²⁰⁶ Kähne liegen vor Anker, und auf der, die gesamte vordere Bildbreite einnehmenden Uferzone sieht man verschiedene Figurengruppen

²⁰⁵ Siehe N. Miller *Die Exotik des Vertrauten*, in: *Daidalos* 16, 1985, S. 43-63.

²⁰⁶ „Blick auf den Pont Notre-Dame während des Abbruchs der Brückenhäuser“, Privatbesitz; Feder, schwarze und farbige Kreide, grau laviert, 0,17 x 0,21 m. Siehe Katalog D. Lüdke, 1991, n° 6.

in alltäglicher Betriebsamkeit, arbeitend oder einfach nur ruhig verweilend. Von den Abrißarbeiten auf dem Pont Notre-Dame, der sich durch die realitätsnahe Proportionierung aller Bildteile eher unauffällig in die Komposition einfügt, nehmen sie keine Notiz.

Die städtische Umgebung ist insgesamt sehr aufmerksam erfasst: Links und rechts des Pont Notre-Dame sind die Quaimauern sowie angrenzende Häuser zu sehen, aber auch, wie bei Robert, ein Stück der Flußlandschaft unter den Brückenbögen hindurch. Auf dem Pont Notre-Dame stehen nur noch einige wenige Häuser - offensichtlich sind die Abrißarbeiten schon weiter vorangeschritten als im Gemälde Roberts.²⁰⁷

Ein heute unauffindbares Aquarell DeMachys ist in einem Holzschnitt Fortuné Méaulles (1844-?) überliefert (Abb. 41).²⁰⁸ Hinsichtlich des Zustandes der Abrißarbeiten ist es zwischen dem Gemälde Roberts und der Zeichnung Lallemands einzuordnen. Die Häuser über dem ersten Bogen von rechts sind schon zerstört, doch steht noch ein Teil der linken Häuserzeile, die bei Robert jedoch noch vollständiger erhalten ist. Die Dynamik der stark fluchtenden Quaimauer rechts findet ihre Entsprechung in der schwungvollen Erstreckung des Pont Notre-Dame über die Seine hinweg. Die Brücke ist, wie bei Lallemand, in ihrer gesamten Erstreckung ansichtig und in das umgebende Stadtbild eingebunden, jedoch monumentaler in Szene gesetzt. Dies ermöglicht es, daß die Brückenbögen als Rahmen für einzelne

²⁰⁷ Die Zeichnung Lallemands zeigt über dem dritten Bogen von rechts fünf Häuserfronten mit intakter Dachzone. Bei Robert, der eine frühere Arbeitsphase wiedergibt, finden sich diese ebenfalls wieder, allerdings ist bei einem Haus das Dach entfernt oder zusammengebrochen. Da auch bei DeMachys Aquarell die Dachzone intakt ist, dürfte es sich bei Robert um einen Akt künstlerischer Freiheit handeln.

²⁰⁸ „Abriß der Häuser auf dem Pont Notre-Dame 1786“; Holzschnitt F. Méaulles nach einem verschollenen Aquarell DeMachys. Weitere Angaben unbekannt. Siehe Katalog D. Lüdke, 1991, n° 7.

Ausschnitte der Flußlandschaft dienen. Die Uferzone im Vordergrund hat auch DeMachy mit alltäglichen Szenen aufmerksam gestaltet: Waschboote liegen vor Anker, Wäsche trocknet an der frischen Luft, Wasserträger gehen vorüber.

DeMachys und Lallemands Graphiken sind sich in der Konzeption sehr ähnlich: Beide zeigen die Brücke als Teil der weiträumig und ausführlich erfassten topographischen Situation. Der einzige Unterschied besteht darin, daß bei DeMachy das Thema des Häuserabrisses mittels dichter Staubwirbel auf der Brücke anschaulicher gekennzeichnet ist. Durch die Alltagsszenarien im Vordergrund und die realistischere Dimensionierung des Brückenbauwerkes sind die beiden Werke wirklichkeitsnäher als die, den Pont Notre-Dame isolierende und überhöhende Darstellung Roberts, dessen Gemälde weitgehend der Architektur- und Ruinenmalerei verpflichtet ist.

II.2.2. „La démolition des maisons du Pont au Change en 1787“

Gemälde und Graphiken zum Häuserabriß auf dem Pont au Change

Übersicht

Den Abriß der Brückenhäuser auf dem Pont au Change hat Robert in zwei Gemälden festgehalten, die sich nur geringfügig unterscheiden. Eine Version befindet sich in München²⁰⁹, die andere in Paris²¹⁰. Die bestehenden Abweichungen im Ruinenzustand, den Arbeitsvorgängen und des Bildpersonals als ein Fortschreiten der Abrißarbeiten von einem Bild zum nächsten lesen zu wollen, scheint mir in Anbetracht von Roberts freiem Umgang mit der realen Vor-Ort-Situation unwahrscheinlich;²¹¹ vielmehr handelt es sich um leicht variierte Gemälde - ein Faktum, das für die Beliebtheit der Thematik spricht. Von Hohenzollern erwähnt eine heute nicht auffindbare Vorzeichnung, die sich in Pariser Privatbesitz befunden haben soll.²¹²

²⁰⁹ „La démolition des maisons du Pont au Change en 1787/88“, Sammlung der Bayerischen Hypotheken- und Wechselbank in der Alten Pinakothek München (HuW 15), zuvor wahrscheinlich in der Sammlung Humbert de Wendel; Öl auf Leinwand, 0,80 x 1,55 m.

Von Hohenzollern vermutet, es handele sich hierbei um das Bild aus dem Robertschen Nachlaßverkauf von 1809. Siehe J.G. Prinz von Hohenzollern, 1969, S. 230.

²¹⁰ Musée Carnavalet (P. 172); Öl auf Leinwand, 0,865 x 1,595 m. Leihgabe des Musée national du Château de Versailles.

Die im 19. Jahrhundert vorgenommene Vergrößerung wurde wieder rückgängig gemacht. Das Gemälde stammt aus dem Besitz Breteuils, der infolge der Emigration des Adeligen in den 90'er Jahren des 18. Jahrhunderts verkauft wurde.

²¹¹ So Hohenzollern, 1969, S. 229.

²¹² Siehe ebda, S. 228. Vielleicht handelt es sich hierbei um die »esquisse heurtée, mais pleine d'effet, de la démolition du Pont au Change«, die unter der n° 134 im Katalog des Nachlassverkaufes Roberts vom 5. April 1809 aufgeführt ist.

Beschreibung

„La démolition des maisons du Pont au Change en 1787/88“ zeigt das Bild einer urbanen Großbaustelle vor der mittelalterlichen Kulisse der Cité (Abb. 42).²¹³ Der Betrachter befindet sich am nördlichen Ende der Brücke, etwa auf Fahrbahnniveau, vor ihm erstreckt sich der Pont au Change. Die Bildperspektive entwickelt sich, dem Brückenverlauf folgend, sogartig in die Tiefe, über den südlichen Brückenkopf hinaus, bis in die Rue Saint-Barthélemy und die anschließende Rue de la Barillerie. Beiderseits der Straße türmen sich hohe, amorph gestaltete Schuttberge, die den Ausblick auf die Seine verdecken. An der Kreuzung von Pont au Change und Ile de la Cité ragen der mächtige Tour de l'Horloge, die beiden Türme der Conciergerie und der Dachreiter der Sainte-Chapelle in die Höhe. Durch ihre bildparallele Anordnung erzeugen sie ein Gegengewicht zu dem schluchtartigen Tiefenraum. Erst dieses im Herzen von Paris gelegene Ensemble mittelalterlicher Wahrzeichen liefert einen topographischen Anhaltspunkt, infolge dessen sich die Brückensituation indirekt offenbart; denn Robert hat gerade die vom städtischen Umfeld optisch isolierte Situation der *Pont habité* in Szene gesetzt, wie sie von Chronisten und Schriftstellern oft beschrieben wurde.

Im Vordergrund, wo sich die Brücke über die gesamte Bildbreite ausdehnt, sind einzelne Arbeitsprozesse der *Démolition* genauer zu erkennen: Unzählige Arbeiter, gleichmäßig in den Schuttbergen verteilt, suchen nach verwertbaren Materialien (Balken, Steine...), die anschließend zum Verkauf aufgeschichtet werden. Pferdekarren stehen für den Abtransport bereit. Doch Robert beschränkt sich nicht auf eine reine Reportage des historischen Ereignisses, sondern überlagert den Abriß der

²¹³ Im folgenden wird die Münchner Version beschrieben. J. Skelton hat auch von Roberts Pont au Change-Ansicht eine Graphik angefertigt. Ein Exemplar befindet sich im Cabinet des Arts Graphiques des Musée Carnavalet (TOPO-PC11.^{bis}H).

Brückenhäuser assoziativ mit dem Topos einer archäologischen Bergungsmaßnahme. So erwecken die Arbeiten den Anschein, als wolle man Überreste eines verschütteten Stadtbildes zu Tage befördern. Die langen Reihen antik anmutender Arkaden, welche aus der abstrakten Landschaft des Bauschutts herausragen und einst als Ladenpassagen dienten, rufen Piranesis „Architecture enseveli“ in Erinnerung. Im Bild des zeitgenössischen Paris offenbart sich gleichsam eine imaginäre Antike.²¹⁴

Der Gemäldeaufbau erfolgt durch die Kombination von Kontrasten, genauer gesagt auf Basis der Dualismen Nähe-Ferne und Geschlossenheit-Offenheit, sowie durch stilistische Brüche. Der extreme Tiefensog der zentralperspektivischen Straßenflucht korrespondiert mit der detailgenauen Nahaufnahme im Vordergrund, während das weite, über die gesamte Bildbreite gespannte Firmament der visuellen Abgeschlossenheit der Brückenanlage entgegenwirkt. Die linear konturierte, eher dunkelfarbige Conciergerie setzt sich deutlich von den lockeren, unstrukturierten Formen des Gerölls ab, welches wiederum mit den gleichmäßig gestalteten Arkaden kontrastiert. In ihrer fast als abstrakt zu bezeichnenden Erscheinung greifen die amorphen Schuttberge, deren kalkige Beigetöne assoziativ auf das Gesteinsmaterial verweisen, auf Ausdrucksmodi der Moderne

²¹⁴ Robert, der zwischen 1754 und 1765 in Italien weilte, wurde Zeuge der Antikenfaszination, die die Gelehrten und Kunstinteressierten Europas im Zuge der spektakulären archäologischen Entdeckungen des 17., besonders aber des 18. Jahrhunderts erfaßte. Als Schüler der Académie de France à Rome - das Palais Mancini befand sich übrigens gegenüber dem Atelier von Piranesi, der wie kein anderer das Bild der Antike geprägt hat -, war er über die aktuellen Grabungskampagnen informiert, und nahm selbst an solchen teil. So beteiligte er sich 1755 zusammen mit Charles DeWailly an Grabungen und Rekonstruktionsversuchen der Villa Hadriana, der Diokletiansthermen und der Carcallathermen. Fünf Jahre später reiste er mit dem Abbé de Saint-Non nach Neapel, Pompei, Herculaneum und Paestum. Die während dieser Reise entstandenen Zeichnungen von Robert u.a. gelangten in dem von Saint-Non herausgegebenen Stichwerk „Recueil de Griffonis, de vues, paysages, fragments antiques et sujets historiques“ zur Veröffentlichung.

voraus. Im Zusammenspiel mit der, insgesamt auf Beige- und Grautöne reduzierten Farbpalette einerseits, sowie einer autonomen, der Logik zentralperspektivischer Raumgestaltung zuwiderlaufenden Licht- und Schattenverteilung andererseits, entsteht auf der rechten, verschatteten Brückenhälfte eine Art doppelte Perspektive: Das an den Bildrand angrenzende Geröll erscheint als räumlich stringente Fortsetzung der Trümmerhaufen, vor der Folie der Conciergerie klappt seine Konturlinie aber in eine bildparallele Frontalansicht um. Ebenso unkonventionell ist das Verhältnis von Bildformat und Bildraum; denn das Querformat, welches normalerweise die Erfassung des Stadtbildes im panoramaartigen Nebeneinander ermöglichen soll, dient hier der extremen Ausformung des Tiefenraumes. Gleichwohl recurriert das Gemälde, wie wir im folgenden sehen werden, in der Grundkonzeption auf etablierte Kompositionsprinzipien der topographischen und architektonischen Graphik.

Die Kompositionsprinzipien

Es spricht für die außergewöhnliche künstlerische Innovationskraft Roberts, daß er sich als einziger Künstler der Zerstörung der Brückenhäuser auf dem Pont au Change gewidmet hat. Ansonsten existieren nur repräsentative Darstellungen der Brücke in intaktem Zustand, zumeist im Bereich der Graphik, vereinzelt auch in der Vedutenmalerei. Hierbei stand ihre zentrale Lage innerhalb des Stadtbildes stets im Vordergrund. Beispielhaft sei ein Werk vorgestellt (Abb. 43).²¹⁵ So zeigt eine anonyme Graphik aus dem Jahre 1680 den Pont au Change als eine bildparallele, die Horizontlinie kennzeichnende Querverbindung der

²¹⁵ Zur (anonymen) Graphik des Pont au Change siehe Katalog D. Lüdke, 1991, n° 75.

Häuserzeilen beiderseits der Seine. Der Betrachterstandpunkt befindet sich gegenüber der Brücke. Von dort gleitet der Blick hinab auf den, die gesamte vordere Bildbreite einnehmenden Flußlauf, welcher von der bebauten Uferzone flankiert wird. Der Pont au Change ist vom Betrachter abgerückt und entsprechend verkleinert wiedergegeben. Er ist ein realistisch dimensionierter Teil des umfassend dargestellten Stadtgefüges.

Robert hat aber diesen gängigen Bildtypus ignoriert, und stattdessen dem weitaus selteneren Blick über die Brückenbahn den Vorzug gegeben. Für die achsensymmetrisch in die Bildtiefe fluchtende Brücke können die sogenannten *Vues optiques* als Vergleichsbeispiel dienen, die seit dem 16. Jahrhundert existieren. Die „Innensicht“ dient der Fokussierung der festlich dekorierten Anlage. Hervorzuheben sind in unserem Zusammenhang die um 1680/1730 entstandenen Ansichten Pariser Brücken der Künstlerfamilie Aveline, die auch das seltene Querformat benutzte. Eine ihrer Graphiken zeigt den Pont au Change in platzartiger Weite (Abb. 44).²¹⁶ Von einem leicht erhöhten Standpunkt am Ende der Brückenbahn fluchtet der Blick entlang der, auf die Bildmitte zulaufenden Häuserzeilen. Zur Betonung der achsensymmetrischen Komposition ist der Bildausschnitt so gewählt, daß die architektonische Umgebung sowie der Flußlauf vollständig ausgeblendet sind. Der Pont au Change erscheint wie eine Prachtstraße, deren Brückensituation nicht augenscheinlich ist. Der klaren und übersichtlichen Komposition entsprechend sind die Figurengruppen gleichmäßig und ohne Überschneidungen über die gesamte Straße hinweg verteilt.

Da Robert durch die Ausgrenzung des topographischen Kontextes die Brückensituation verschleiert, - entsprechend der in

²¹⁶ Siehe ebda, n° 95.

unzähligen Berichten geschilderten Wahrnehmung der *Ponts habités* als normaler Festlandstraße²¹⁷ - können als thematisch verwandter Bildtypus auch die mit der frühen Renaissance aufkommenden, zentralperspektivischen Wiedergaben von Straßenfluchten vergleichend herangezogen werden. Es ist aber davon auszugehen, daß der maßgebliche Einfluß von anderer Seite kam, nämlich von Piranesi, in dessen Œuvre sich mit antiken Ruinen gesäumte Straßenzüge finden. Zu den schönsten Beispielen gehören die Frontispize zum zweiten und dritten Band der „Antichità Romane“ (Abb. 45).²¹⁸ Für dieses Vorbild spricht auch die Idee der im „Staub der Zeit“ versunkenen Monumente (*Architecture enseveli*), welche Roberts Pont au Change kennzeichnet.²¹⁹

In dieser Nebeneinanderstellung wird deutlich, daß sich Robert die künstlerischen Qualitäten der Zentralperspektive auf ungewohnte Weise zunutze gemacht hat. Er zeigt gerade nicht die Schönheit einer übersichtlich erfassten Anlage, sondern die Zerstörung derselben. Statt szenographisch wirksamer Imposanz antiker Bauwerke in Anlehnung an Piranesi oder festlicher Prachtstraßen in der Art Avelines erblickt man die Trümmerhaufen einer urbanen Großbaustelle.

Zur Baugeschichte und Architektur des Pont au Change

Der Pont au Change stellte wie der Pont Notre-Dame eine Verbindung vom rechten Seineufer zur Ile de la Cité, genauer gesagt zwischen Châtelet und dem ehemaligen Königspalast,

²¹⁷ Schon früh wurde berichtet, daß beim Überqueren der *Ponts habités* die Brückensituation gar nicht auffiele: »Ceux qui passoient par dessus ce pont [Pont Notre-Dame], pour ne point voir d'un costé ny d'autre la riviere, croyoient marcher sur terre ferme«. Siehe C. Malingre, 1640, S. 220.

²¹⁸ Siehe Katalog *La Fascination de l'Antique 1700-1770. Rome découverte, Rome inventée*, Paris 1998.

²¹⁹ Als Beispiel für die *Architecture enseveli* Piranesis sei auf die „Veduta di Campo Vaccino“ hingewiesen.

her.²²⁰ »Ce Pont est un des plus passans de la Ville, à cause du Palais qui est à l'extrémité & de divers grands quartiers fort fréquentez, où il donne un accès facile & tres-commode«²²¹, beschrieb Brice die außergewöhnliche Lage der 1639-1647 erbauten *Ponts habités*. Mit dem Pont au Change wurde der höchste Mietertrag aller überbauten Brücken von Paris erwirtschaftet, den sich König, Domkapitel sowie verschiedene Körperschaften und Privatpersonen teilten. Es war die Zunft der Goldschmiede, die die Kosten des im königlichen Auftrage errichteten Bauwerkes trug; als Gegenleistung erhielt sie 106 Läden in den Arkadengängen.

Der Entwurf des Steinbaus soll maßgeblich auf Jean Androuet Ducerceau (1585-1650?) zurückgehen. Die symmetrisch angelegten Häuserzeilen beiderseits der Straße waren einheitlich gestaltet: im Erdgeschoß Arkaden, darüber drei Geschosse mit Rustikastreifen zwischen den Fenstern und an den Mauerecken, schließlich Lukarnen im Dachgeschoß. Auf dem rechten Ufer setzten sich die uniformen Serienhauszeilen in einer Y-förmigen Gabelung fort, die einen dreieckigen Baublock einfasste. Ein bronzenes Wandmonument von Simon Guillain (1581-1658) zierte diese szenographisch äußerst wirksame Stelle. Es zeigte Louis XIII zusammen mit Anne d'Autriche und dem späteren Louis XIV sowie die Goldschmiedezunft. Die auf sechs Pfeilern errichtete Fahrbahn besaß eine Breite von 32 Metern, ihre Länge betrug etwa 126 Meter.

²²⁰ Der Name Pont au Change geht auf frühere Brückenbauten an dieser Stelle zurück, auf denen Geldwechsler ansässig waren. Zur Baugeschichte siehe M. Mislin, 1979, S. 268ff. Und Katalog D. Lüdke, 1991, S. 27f.

²²¹ Siehe G. Brice *Pont au Change*, in: *Nouvelle description de la ville de Paris et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable*, Bd. IV, Paris ⁸1725 (zuerst 1684), S. 360.

Der Häuserabriß im Jahre 1787

Schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts geriet der Pont au Change in die Schlagzeilen, denn an der Kreuzung zum angrenzenden Quai de l'Horloge ereigneten sich unentwegt Verkehrsunfälle.²²² Dieser Umstand war aber nur von sekundärer Bedeutung für das negative Image der Brückenanlage; stadthygienisch und urbanistisch motivierte Argumente waren es, die die Überlegungen über ihre Umgestaltung maßgeblich bestimmten. Die Häuser des Pont au Change behinderten sowohl den freien Blick von den Tuilerien über den Pont-Neuf hinweg als auch die Luftzirkulation: »Les maisons de ce pont [Pont au Change] devant être abattues incessamment, la vue des quais deviendra magnifique, & l'air en circulant librement, sera infiniment plus pur«, schrieb Thiery hierzu in seinem „Guide des amateurs (...)“.²²³ 1769 äußerte Louis XV in einem Patentbrief die Absicht, die störende Bebauung beseitigen zu lassen; 1785 ordnete der königliche Staatsrat den Abbruch an, in beiden Fällen geschah nichts. Erst der Erlaß von Louis XVI im September 1786 führte zum Abriß der Brückenhäuser.

Die zwischen Februar und Oktober 1787 stattfindenden Abrißarbeiten fanden noch weniger Beachtung als die Freilegung des Pont Notre-Dame im Jahr zuvor. Erhoben sich kritische Stimmen, dann nur, um für den Erhalt des Denkmal von Simon Guillain zu plädieren. So äußerte Pajou im „Journal de Paris“ den Wunsch, »que l'on conserve le peu de monumens que l'on est forcé de déplacer: de ce nombre est celui de la pointe du pont au

²²² Siehe M. Mislin, 1979, S. 283.

²²³ Siehe L.-V. Thiery *Pont-au-Change*, in: *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris ou description raisonnée de cette ville, de sa banlieue et de tout ce qu'elles contiennent de remarquable*, Bd. I, Paris 1787, S. 491.

Change, (...) représentant Louis XIV enfant sur un pieddestal [sic] entre son Père & sa Mère«. ²²⁴ Die Brückenhäuser waren für die Zeitgenossen nicht denkmalwürdig, und so stand ihrer Zerstörung nichts im Wege. Das „erfreuliche“ Ergebnis dieser urbanistischen Transformierung hatte Mercier in seinem 1771 in London erschienenen, utopischen Roman „L’an 2440“ schon vorweggenommen: »En me tournant du côté du pont, que je nommois jadis le Pont-au-Change, je vis qu’il n’étoit plus écrasé de vilaines petites maisons. Ma vue se plongeoit avec plaisir dans tout le vaste cours de la Seine; et ce coup-d’œil, vraiment unique, m’étoit toujours nouveau«. ²²⁵

II.2.3. Zur Vorgeschichte der Freilegung der Ponts habités in Paris

Seit dem 17. Jahrhundert war die Freilegung der überbauten Brücken Gegenstand einer mit verschiedenartigen Interessen (ästhetisch, urbanistisch, hygienisch, sicherheitstechnisch...) geführten Diskussion. Da die Brückenhäuser üblicherweise aus feuergefährlichen Materialien bestanden, eng aneinandergereiht waren und eine hohe Bewohnerdichte aufwiesen, zählten die Brände dieser zentralen Verkehrsachsen zu den verheerendsten Katastrophen in der Pariser Stadtgeschichte. ²²⁶ Es galt diesem

²²⁴ Siehe den Bericht von Pajou im *Journal de Paris*, 28 janvier 1787, S. 121. Die Skulpturengruppe gelangte über das Musée des Monuments Français in den Louvre.

²²⁵ Siehe L.S. Mercier *Le Nouveau Paris*, in: *L’an deux mille quatre cent quarante*, Nouvelle Édition, Bd. I, Paris 1799 (zuerst 1771), S. 59. (Reprint Genève 1979)

²²⁶ Der Großbrand des Petit-Pont 1718 entstand infolge einer Verkettung unglücklicher Zufälle. Ein junger Mann hatte sich in der Seine ertränkt, und seine Mutter hoffte den Leichnam zu finden, indem sie eine hölzerne Schale mit einer brennenden Kerze auf dem Fluß treiben ließ. Das Gefäß stieß gegen ein mit Heu beladenes Boot, und setzte dieses in Brand. Um ein Übergreifen des Feuers zu vermeiden, löste der Schiffer die Leine und ließ das Boot einfach treiben. Als dieses schließlich unter dem Petit-Pont hängenblieb, gingen nicht nur die Brücke selbst, sondern auch die angrenzenden Häuser am Ufer in Flammen auf. Siehe E.J.F. Barbier

Risiko entgegenzuwirken, zumal die hygienischen Zustände in den schmalen, veralteten Gebäuden extrem schlecht waren. Auch unter verkehrstechnischen Gesichtspunkten tat eine grundlegende Modernisierung not: Der stetig zunehmende Verkehr geriet auf den engen Brückenstraßen regelmäßig ins Stocken und mangels Troittoirs ereigneten sich häufig Unfälle.²²⁷

Im 18. Jahrhundert gewann das Argument der optischen Beeinträchtigung der Pariser Flußlandschaft mit ihren Kais und repräsentativen Monumenten an Bedeutung. Für die vom Barock geprägten Zeitgenossen, mit ihrer Vorliebe für symmetrische Blickachsen und weiträumige, übersichtliche Anlagen, stellten die Brückenhäuser störende Sichtbarrieren dar. In der Tat war das „Herz“ von Paris, die Ile de la Cité, von mehreren Brücken gesäumt, so daß eine zusammenhängende Wahrnehmung des Stadtbildes sowie der Flußlandschaft nicht möglich war. Nur der Raumausschnitt zwischen zwei Brückenbauten konnte auf einen Blick erfaßt werden.²²⁸ Auf den Brücken selbst war von der Flußumgebung nichts zu bemerken, denn anders als in Venedig und Florenz besaßen die Pariser *Ponts habités* keine Aussichtspunkte (Bogenöffnungen oder Kolonnaden) zur Flußseite hin. Die mit der geschlossenen Straßenzeile einhergehende optimale Raumaussnutzung besaß Priorität. »La rivière de Seine reste cachée au milieu de la ville par les vilaines et étroites maisons qu'on a bâties sur des arches. Il serait bien le temps de rendre à la ville, et son coup d'oeil et son courant d'air, principe de salubrité. Sur les ponts où il n'y a point de maisons, le point de vue est admirable; ce qui devrait engager le ministre à prévenir des accidents, qui, dans l'ordre des choses, sont à peu

Journal historique et anecdotique du règne de Louis XV, Bd. I, Paris 1847, S. 1ff.

²²⁷ C. Malingre wies auf die hohe Unfallhäufigkeit und das Fehlen der Troittoirs auf dem Pont Notre-Dame hin. Siehe C. Malingre, 1640, S. 662f.

²²⁸ Diesen Zustand zeigt eine, kurz nach 1657 entstandene Radierung von I. Silvestre meisterhaft. Siehe Katalog D. Lüdke, 1991, n° 78 (Abb. 46).

près inévitables«²²⁹ - noch eindeutiger konnte Merciers Ablehnung der überbauten Brücken kaum ausfallen.

Die im Laufe des 18. Jahrhunderts sich mehrenden Entwürfe zur Verschönerung des Pariser Stadtbildes belegen die urbanistische Relevanz der Flußlandschaft. So forderte der Advokat Poncet de la Grave in seiner 1756 veröffentlichten Schrift „Projet des embellissemens de la ville (...)“ den Abbruch der Brückenhäuser zugunsten ausgedehnter Blickachsen sowie die dringend notwendige Errichtung von Troittoirs.²³⁰ 1762 erteilte der Pariser *Prévôt des Marchands* dem Architekten Pierre-Louis Moreau-Desproux (1727/36-1793) den Auftrag, Verschönerungsvorschläge für die Hauptstadt auszuarbeiten und in einem Plan zu veranschaulichen. Der Freilegung der überbauten Brücken kam auch hier wesentliche Bedeutung zu, befaßte sich das Konzept doch vordringlich mit der Fluß- und Uferlandschaft. Pierre Patte (1723-1814) erhob in seinem Werk „Embellissements de Paris“ die Forderung, jede *construction gothique* - somit auch die veralteten Brückenhäuser - zu entfernen, die Friedhöfe zu verlagern, zusätzliche Fontänen zu errichten und für eine bessere Anbindung der einzelnen Quartiers zu sorgen.²³¹ Als Beispiel einer vorbildlichen Stadtplanung führt er den auf Grundlage eines Generalplanes innerhalb von drei Jahren durchgeführten Wiederaufbau von London nach der großen Brandkatastrophe von 1666 an. Auch Jaillot forderte in seinen „Lettres sur les embellissements de Paris“ den Abriß der

²²⁹ Siehe L.S. Mercier *Ponts*, in: *Tableau de Paris*, Bd. IV, Amsterdam 1783, S. 908.

²³⁰ Siehe G. Poncet de la Grave *Projet des embellissemens de la ville et fauxbourgs de Paris*, Paris 1756, S. 133ff.

²³¹ Siehe P. Patte *Embellissements de Paris*, in: *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*, Paris 1765, S. 221.

Brückenhäuser.²³² Die verschiedenen Empfehlungen zur Verschönerung des Stadtbildes waren im wesentlichen deckungsgleich: Schaffung weiträumiger Platzanlagen, Begradigung und Verbreiterung der Straßen, Abriß der Brückenhäuser, freie Kais und großzügige Blickachsen.

So stellte die Freilegung der Brücken den Abschluß einer lange währenden Diskussion über die Modernisierung des Pariser Stadtbildes dar. Da die Stadtverwaltung als Konsequenz dieses urbanistischen Eingriffs einen beträchtlichen Verlust an Mieteinnahmen hinnehmen mußte, versuchte sie den Abriß möglichst lange hinauszuzögern. Erst 1786 wurde mit der Abrißkampagne begonnen. Der Pont Notre-Dame stand am Anfang dieses Projektes, bis 1835 folgten vier weitere Brücken.

Im „Édit du roi“ vom September 1786 finden sich alle Argumente vereint, die in der oben skizzierten Diskussion über die Freilegung der Brücken und Kais von grundlegender Bedeutung waren: eine höhere Volksgesundheit durch Verbesserung von Luftzirkulation und Hygiene, ein repräsentativeres Stadtbild und mehr Sicherheit auf den Brückenstraßen.²³³

²³² Siehe J.B.M. Jaillot *Lettres sur les embellissements de Paris*, in: *Recherches critiques, historiques (...)*, Bd. I, Paris 1775, S. 16.

²³³ »Parmi les différens ouvrages projetés pour l'utilité de notre bonne Ville de Paris, (...) la démolition des maisons construites sur les Ponts, & les emplacements des Quais, a toujours été considérée comme l'objet le plus desirable, tant pour la salubrité que pour l'embellissement de cette Capitale, & en même temps comme le plus pressé pour prévenir les accidens que font craindre la vétusté de ces bâtimens, les grandes crues d'eau & l'effort des glaces.« Siehe *Édit du roi, qui ordonne la démolition des maisons construites sur les Ponts de la ville de Paris (...)*, Paris 1786, S. 1f.

III. Werke seit 1789

»On doit présumer que Robert, dont le principal talent est de peindre des ruines, doit se trouver en ce moment comme coq en pâte dans sa patrie. De quel côté qu'il se tourne, il trouve son genre au pinacle et les plus belles et les plus fraîches ruines du monde.«²³⁴

(Katharina II an Grimm)

Kokett, und nicht ohne Ironie - hatte Robert doch 1791 zum zweiten Mal ihre Einladung nach Sankt-Petersburg ausgeschlagen -, äußerte sich Katharina II über die vermeintliche Daseinsfreude, die der Ruinenmaler im revolutionären Frankreich empfinden müsse. Doch abgesehen davon, daß sich ihm tatsächlich so einzigartige Themen wie „La Bastille dans les premiers jours de sa démolition“, „La violation des caveaux royaux à Saint-Denis“ und „La démolition de l'église Saint-Jean-en-Grève“ boten, durchlebte er, wie viele andere Künstler, die sich dem Gang ins Exil verweigerten, eine schwierige Zeit. 1792 mußte er seine Tätigkeit als *Garde de tableaux* des Königs beenden, und vier Tage nach der Verwüstung der Königsgräber in Saint-Denis (12.-25. Oktober 1793) wurde er festgenommen. Bis zum 4. August 1794 blieb er in Haft, zuerst in Sainte-Pélagie, später in Saint-Lazare.²³⁵ Anschließend besserte sich seine persönliche und berufliche Lage wieder (1795 trat er in das Conservatoire des Louvre ein), doch die Auftragslage blieb unverändert schlecht, da

²³⁴ Siehe L. Réau/G. Lundberg/ R.-A. Weigert (Hg.) *L'Art français dans les pays du nord et de l'est de l'Europe*, in: *Archives de l'art français*, Nouvelle Période XVII, Paris 1932, S. 185 (Brief vom 11. Mai 1791).

²³⁵ Die Gründe für Roberts Inhaftierung sind bis heute nicht geklärt. Zu den diesbezüglichen Spekulationen siehe C. Boulot *Hubert Robert. Un peintre emprisonné sous la Terreur*, in: Katalog C. Boulot/J. de Cayeux/H. Moulin, 1989, S. 19-27.

Selbst während seiner Inhaftierung fertigte Robert einige Gemälde an, darunter solche, in denen er seinen Gefängnisalltag festhielt. Aus Materialmangel nutzte er auch die Eßsteller als Bildträger. Siehe J. Nicolay *Les assiettes de prison d'Hubert Robert*, in: *Connaissance des Arts*, avril 1958, S. 36-41.

die meisten seiner Kunden geflüchtet (so der Comte de Provence und der Comte d'Artois) oder getötet worden waren (Jean-Joseph de Laborde, Duc de La Rochefoucauld...).²³⁶ Dessen ungeachtet ist weder bei Roberts Salonteilnahme noch in seiner „Kunstproduktion“ eine Unterbrechung feststellbar. Es entstanden weiterhin klassische Antikenstücke und Ruinenbilder, aber auch Gemälde zu den aktuellen Ereignissen der Revolutionszeit, die in thematischer und künstlerischer Hinsicht zu den innovativsten Werken dieser Schaffensphase gehören. Denn die Adaption der jüngsten Geschichte in der Hochkunst, obendrein in der Ruinenmalerei anstatt in der handlungsbezogenen Historienmalerei, bedeutete einen grundlegenden Bruch mit der traditionellen Gattungshierarchie.

Die kulturevolutionären Eingriffe in das Stadtbild der Kapitale lieferten ein Themenspektrum, das für Roberts reportageartige Ruinenmalerei geradezu prädestiniert war. Denn die im Laufe der Jahrhunderte entstandene architektonische Physiognomie von Paris veränderte sich innerhalb weniger Jahre auf drastische Weise. Kirche, Krone und Emigranten wurden enteignet, und der Staat versuchte mit Hilfe dieses riesigen Vermögens (Gebäude, Grund und Boden, Kunstschatze, Bibliotheken...), seine Finanzprobleme zu lösen.²³⁷ Für das nationalisierte „Kapital“ existierten drei mögliche Nutzungsformen: Versteigerung, Zerstörung und somit Reduktion der Immobilien und Kunstwerke auf ihren Gebrauchswert oder aber staatliche beziehungsweise private Umfunktionierung. Gezielte antimonarchische und antikirchliche Zerstörungskampagnen sollten den Raum zudem von den geringsten Spuren tradiertter Herrschaftsstrukturen

²³⁶ Siehe hierzu J. de Cayeux *Les amateurs compromettants*, in: Katalog C. Boulot/J. de Cayeux/H. Moulin, 1989, S. 11-17.

²³⁷ Siehe G. Lottes *Damnatio historiae. Über den Versuch einer Befreiung von der Geschichte in der Französischen Revolution*, in: W. Speitkamp (Hg.) *Denkmalsturz: zur Konfliktgeschichte politischer Symbolik*, Göttingen 1997, S. 22-48.

befreien und grundlegend regenerieren, um ihn auf eine erinnerungsfreie Nutzung durch die Republikaner vorzubereiten.²³⁸

Doch die Französische Revolution war nicht nur eine Phase des zerstörerischen Umgangs mit den nationalen Kulturgütern, im Gegenteil. Sie entwickelte zugleich ein Denkmalschutzsystem, das die Akzeptanz des überkommenen Kulturerbes bedingte und zu einer Bewertung desselben führte. So entstand ein umfangreicher Gesetzesapparat zum landesweiten Schutz des *Patrimoine*, und zwar für alle Kulturleistungen (Kunst, Literatur, Archive...) gleichermaßen. Neugegründete Kommissionen wie die Commission des monuments, zu deren Mitgliedern Gelehrte, Künstler und Antiquare zählten, überwachten die ordnungsgemäße Anwendung der Richtlinien.²³⁹ Zu recht wurde die retrospektive Interpretation der Französischen Revolution als einer reinen Zerstörungsbilanz, wie sie z.B. Louis Réaus „Histoire du vandalisme“ propagiert, einer Neubewertung unterzogen.²⁴⁰

Kunstkenner übernahmen auch die Verantwortung in einer anderen wegweisenden Kulturleistung der Französischen Revolution, dem Museum. Das Musée national des Arts (Louvre) und Lenoirs Musée des Monuments français waren nicht nur Orte der Konservierung, sondern auch der Demokratisierung des nationalen Kulturerbes innerhalb einer sich formierenden bürgerlichen Öffentlichkeit: „Die Museen institutionalisieren, wie Konzert und Theater, das Laienurteil über Kunst: die Diskussion

²³⁸ Siehe H.-C. Harten *Transformation und Utopie des Raums in der Französischen Revolution. Von der Zerstörung der Königsstatuen zur republikanischen Idealstadt*, Braunschweig/Wiesbaden 1994.

²³⁹ Zu ihren Mitgliedern zählten u.a. Dom Poirier, Brecquigny, Pajou, Lemonnier, Moreau und Puthod de Maison-Rouge.

²⁴⁰ »L'idéal envieux des révolutionnaires a toujours été le nivellement, la table rase. Leur idée fixe est l'abolition du passé (...).« Siehe L. Réau *Histoire du vandalisme, Les monuments détruits de l'art français*, Édition augmentée par Michel Fleury et Guy-Michel Leproux, Paris 1994 (zuerst 1959), S. 234.

wird zum Medium ihrer Aneignung“.²⁴¹ Gelöst von ihren ursprünglichen Kontexten, fungierten die im Museum öffentlich zur Schau gestellten Kunstwerke als autonome Objekte der kritischen Anschauung eines mündigen Publikums.

Roberts Gemälde stellen einmalige Zeugnisse zur Geschichte der Französischen Revolution dar. Nur er verewigte die Gräberschändung in Saint-Denis, der Ruine von Saint-Jean-en-Grève hat sich außer ihm nur DeMachy gewidmet, und im Salon von 1789 erhob er als einziger die Bastille zum bildwürdigen Thema.²⁴²

²⁴¹ Siehe J. Habermas *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt a.M. ² 1991 (zuerst 1962), S. 102f.

²⁴² Robert fertigte auch Ansichten der revolutionären Feste, die jedoch nicht Gegenstand dieser Arbeit sind. Zu Roberts Kunstschaffen während der Revolution siehe den ausführlichen Katalog von C. Boulot/J. de Cayeux/H. Moulin, 1989.

III.1. „La Bastille dans les premiers jours de sa démolition“

Zur Versionen- und Pendantfrage

In der Forschung kursieren vermehrt Spekulationen über die Existenz zweier Versionen des Robertschen Bastillegemäldes (Skizze und vollendete Gemäldefassung) sowie dessen Konzeption als Teil eines Bilderpaares. Ausgangspunkt ersterer These ist die Bildbeschreibung im *Livret de Salon* des Jahres 1789.²⁴³ Es ist dort von einer »esquisse« die Rede, welche »la Bastille dans les premiers jours de sa démolition« zeigt.²⁴⁴ Aus diesem Grund wird bisweilen vermutet, daß ein zweites, „vollendetes“ Gemälde existieren müsse, wofür aber bis dato keine Beweise vorliegen. Statt dessen gibt es für die Verwendung des Begriffs *esquisse* eine triftige Erklärung. Sie bezeichnet die für Robert typische, auf das Andeuten von Raumsituation, Bildarchitektur und Figurenstaffage beschränkte Malweise, die, gekoppelt mit einer Leichtigkeit in Farbauftrag und Pinselführung,

²⁴³ So bezeichnet z.B. J. Held das Carnavalet-Gemälde ohne Angabe von Gründen als Ölskizze. Siehe J. Held, 1990, S. 496, n^o 172. Siehe zudem Katalog C. Boulot/J. de Cayeux/H. Moulin, 1989, S. 62f.

Dort wird zudem auf ein Dossier des Musée Carnavalet verwiesen, in dem ebenfalls die Existenz zweier Bastille-Versionen vermutet wird. Die Argumentation orientiert sich in diesem Falle an der Besitzerfolge. Angeblich hatte Monsieur Bastard-Vergennes drei Werke bei Robert in Auftrag gegeben, darunter die Bastille. Diese „zweite“ Bildversion soll Madame Bastard-Vergennes am 23. Dezember 1807 testamentarisch an ihre Tochter Madame de Nansouty vermacht haben, von wo aus das Bild auf Erbwegen an den Comte de Rémusat gelangt sein soll. Hierbei wurde übersehen, daß der Comte de Rémusat mit La Fayette verwandt war, der das im Salon ausgestellte Bastillebild von Robert als Geschenk erhalten hatte. Von La Fayette, nicht von Madame de Nansouty, wird das Bastillegemälde wohl auf den Comte de Rémusat übergegangen sein, was auch der auf der Bildrückseite angegebenen Besitzerfolge entspricht (»Ce tableau (...) a appartenu à M. de La Fayette et après à M. Rémusat«).

Es wäre verwunderlich, sollte Robert erst einen Auftrag abgewartet haben, ehe er eine vollendete Fassung der Bastille anfertigte. Außerdem fehlen bis heute jegliche Erwähnungen, Beschreibungen, Reproduktionen oder Hinweise auf den Aufbewahrungsort einer zweiten Version.

²⁴⁴ Siehe den Reprint des Salonkataloges von 1789 bei J.-J. Guiffrey (Hg.) *Collection des livrets des anciennes expositions (...)*, Bd. VI, Nogent le Roi 1990, S. 16.

P.R. Radisich vertritt die These, daß Robert im Salon eine Skizze, »almost certainly the canvas in the Musée Carnavalet«, ausstellte, und eine größere

seinen Werken einen effektvollen und atmosphärischen Charakter verleiht.²⁴⁵ Diese Eigenschaften bemängelten die Zeitgenossen zwar oftmals als skizzenhafte Unvollendetheit²⁴⁶, aber sie lobten auch den ansprechenden und spontanen Gestus solcher Darstellungen. Die Charakterisierung als *esquisse* darf also keinesfalls zu dem Trugschluß führen, es habe sich bei dem ausgestellten Werk lediglich um eine Skizze gehandelt. Und der dem Bastillegemälde nachgesagte skizzenhafte Charakter dürfte sich wohl eher aus der Schnelligkeit seiner Entstehung erklären lassen, denn Robert vermerkte auf dem Gemälde: »20 Juillet 1789, H. Robert pinxit«.

Außerdem wäre es unwahrscheinlich, sollte Robert bei einer auf vollendete Gemäldeversionen konzentrierten Ausstellungspraxis eine Skizze ausgestellt und diese auch noch als Geschenk an La Fayette überreicht haben. Diesem Sachverhalt werden wir uns später noch widmen.

Neben der Versionenfrage ist es die angebliche Pendantkonzeption, die in der Literatur für Verwirrung sorgt.²⁴⁷ So wird bisweilen behauptet, daß Robert die Bastille als Pendant zu einer winterlichen Flußansicht konzipiert habe. Auch diese These basiert lediglich auf der Beschreibung im *Livret de Salon*, wo es

und differenziertere Version erst dann anfertigen wollte, wenn er einen Auftraggeber gefunden hätte. Siehe P.R. Radisich, 1998, S. 115.

²⁴⁵ Hierfür spricht auch eine im „Journal de Paris“ erschienene Besprechung der Gemälde Roberts im Salon von 1779: »Il règne dans son exécution une facilité qui plaît généralement. Il ne paraît pas être au pouvoir de l'artiste de porter ses ouvrages à un certain degré de fini, en sorte qu'ils ont tous l'air de grandes *esquisses avancées* où brillent une couleur aimable et un bon effet. S'il pouvait rendre un peu plus les détails et soigner davantage les figures, ses tableaux doubleraient de mérite«. Zitiert nach C. Gabillot, 1895, S. 126. (Hervorhebung des Autors)

²⁴⁶ Um nur ein Beispiel anzuführen, sei auf den Salon von 1775 verwiesen, wo Diderot über das Gemälde „Bestiaux qui passent entre des ruines“ Folgendes äußerte: »Mais, Robert, il y a si longtemps que vous faites des ébauches, ne pourriez-vous faire un tableau fini?« Siehe D. Diderot *Salons*, Bd. IV, Oxford 1967, S. 286.

²⁴⁷ J.-R. Manton hat als erster die Idee einer Pendantkonzeption von Bastille und Seineansicht aufgebracht. Siehe J.-R. Manton *Autopsie de la Bastille. Peindre l'événement en 1789*, in: *Dix-huitième siècle* 20, 1988, S. 235-248

unter der Nummer 36 heißt: »Deux esquisses faites d'après nature: l'une est une vue prise sur la rivière, sous l'une des arches du Pont-Royal, dans le temps de la grande gelée de l'hiver dernier; et l'autre représente la Bastille dans les premiers jours de sa démolition. Elles ont 4 pieds de long sur 3 de haut«.²⁴⁸ Die auf Grundlage der vermeintlichen Pendantkonzeption entwickelten Interpretationen unterstellen den Bildern zumeist eine metaphorische Lesbarkeit, wie sie für das Œuvre Roberts untypisch ist. So wird die eisüberzogene Seine als Sinnbild der gesellschaftlichen Unterdrückung bzw. Lähmung durch die herrschenden politischen Zustände gedeutet und in der Bastille ein Gegenbild der Befreiung gesehen. Da die Pendants frei von Auftraggeberzwängen entstanden seien, hätte Robert die Möglichkeit ergriffen, seinen persönlichen Wunsch nach Staatsreformen zum Ausdruck zu bringen. Die Bastille solle eine beruhigte Sichtweise der Ereignisse von 1787-89 widerspiegeln.²⁴⁹

Diese Interpretationen stützen sich auf einen einzigen Faktor: die Aufführung beider Skizzen unter der Ziffer 32 des Salonkatalogs. Versucht man aber das System nachzuvollziehen, an dem sich die Auflistung der Werke im *Livret de Salon* orientierte, stellt man fest, daß es kein allgemeingültiges System gab. Oftmals sind zwei oder mehr Gemälde unter einer Ziffer gemeinsam aufgeführt, weil sie einer bestimmten Sammlung angehören oder aber weil sie identische Dimensionen aufweisen. Gelegentlich sind zwei unter einer Ziffer aufgeführte Gemälde

²⁴⁸ Siehe den Reprint des Salonkataloges von 1789 bei J.-J. Guiffrey (Hg.) *Collection des livrets des anciennes expositions (...)*, Bd. VI, Nogent le Roi 1990, S. 16.

²⁴⁹ So P.R. Radisich, 1998, S. 115f. Ähnlich ist die Interpretation von C. Hurley: Sie deutet die winterliche Flußansicht als Gegengewicht zu der politisch konnotierten Bastilleansicht, die sie abschwächen und auf das Niveau Pariser Alltagsgeschehens einordnen soll. Denn es soll der Wunsch des Malers gewesen sein, sich nicht zu weit in gesellschaftspolitische Ereignisse einzumischen. Siehe C. Hurley *Le non-dit comme principe d'écriture sous la Révolution: Les Antiquités nationales (1790-1798) d'Aubin-Louis Millin*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 53/4, 1996, S. 278.

explizit als Pendants benannt, in anderen Fällen wiederum werden zusammengehörige Werke wie etwa die vier Gemälde der „Principaux Monuments de France“ einzeln numeriert. Ganz abgesehen davon, daß eine metaphorisch lesbare und explizit politisch ausgerichtete Interpretation unwahrscheinlich ist, da sie Roberts vorrangiges Interesse an der aktuellen Ereignisreportage, aber auch seine Qualitäten als Architekturmaler ignorieren würde, basiert die Annahme der Pendantkonzeption auf einem Indiz von fragwürdiger Stichhaltigkeit.²⁵⁰ Die gemeinsame Auflistung von Bastille und Flußansicht ist wohl auf die identischen Dimensionen und den skizzenhaften Charakter beider Werke zurückzuführen. Und daß La Fayette nur eines der im Salon ausgestellten Bilder, die Bastille nämlich, als Geschenk erhielt, erhöht zusätzlich die Unwahrscheinlichkeit einer Pendantkonzeption.

La Fayette

Es gilt heute als gesichert, daß Robert sein im Salon ausgestelltes Bastillegemälde einer der prominentesten Persönlichkeiten der Zeit schenkte, und zwar an La Fayette. Dieser hatte sich im Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg einen Namen gemacht, 1788 das Zusammentreten der Nationalversammlung gefordert und war nun Oberkommandierender der Nationalgarde (frühere Bürgermiliz).²⁵¹

Zusammen mit zwei weiteren Gemälden Roberts präsentierte der *Héros des deux mondes* die Bastille im *Salon de*

²⁵⁰ Die Farschheit der o.g. Interpretationen erstaunt um so mehr, als das Bild der winterlichen Flußlandschaft verschollen ist, und keinerlei Beschreibungen davon existieren.

²⁵¹ Siehe J. Cloquet *Souvenirs sur la vie privée du Général La Fayette*, Paris 1836, S. 183. Weitere Beleg für La Fayette als Besitzer finden sich in dem Katalog von C. Boulot/J. de Cayeux/H. Moulin, 1989, S. 62.

réception seines Landschloßes Lagrange.²⁵² Die drei Bilder des nachträglich zusammengefügteten Bilderzyklus veranschaulichen allesamt Ereignisse, mit denen der General in unmittelbarem Zusammenhang stand oder die für ihn von herausragender Bedeutung waren. Über der Tür des Salons hing das Gemälde „Départ de La Fayette, pour rejoindre les Insurgents américains“ am 25. März 1777.²⁵³ „La Bastille dans les premiers jours de sa démolition“, welche für La Fayette wohl die Kontinuität von amerikanischer und französischer Revolution verkörpert haben dürfte, soll neben der Eingangstür des *Salon de réception* angeordnet gewesen sein, auf der anderen Seite der Tür hing „La Fête de la Fédération vue du Champ de Mars“²⁵⁴. Letzteres erinnerte an den Jahrestag des Bastillesturmes, der als Fest der nationalen Verbrüderung mit einem Treffen der Abgesandten aller Nationalgarden Frankreichs auf den Champs-Élysées und dem Champ de Mars gefeiert wurde.

Beschreibung

Robert inszeniert die Bastille wie ein übermächtiges historisches Bauwerk (Abb. 47).²⁵⁵ Die Schleifung befindet sich im

²⁵² Siehe J. Cloquet, 1836, S. 182f.

²⁵³ Das Bild soll sich in einer nicht näher benannten Privatsammlung befinden. Siehe Katalog C. Boulot/J. de Cayeux/H. Moulin, 1989, S. 62.

²⁵⁴ Es könnte sich hierbei um ein heute in Versailles befindliches Gemälde handeln.

²⁵⁵ „La Bastille dans les premiers jours de sa démolition“, Musée Carnavalet (P. 1476); Öl auf Leinwand, 0,77 x 1,14 m. Rechts unten Vermerk »20 Juillet 1789, H. Robert pinxit«. Vermerk auf Rückseite der Leinwand: »Ce tableau représentant la démolition de la Bastille, peint par Robert, peintre assez distingué du XVIII^e s., a appartenu à M. de La Fayette et après à M. Rémusat«.

Die im *Livret de Salon* angegebenen Dimensionen sind größer als jene des Carnavalet-Gemäldes (0,97 x 1,29 m / 0,77 x 1,14 m); möglicherweise ist der Rahmen mitgemessen worden.

Es existiert eine vorbereitende Steinkreidezeichnung aus dem ehemaligen Album May. Siehe Katalog J. Cailleux *Hubert Robert. Dessins et peintures*, Genève 1979, n° 119.

Anfangsstadium, und so kann ihr Anblick noch ein letztes Mal angemessen gewürdigt werden. Vom Betrachter distanziert und der Umgebung isoliert, verfügt das Bollwerk über eine gravitatische Aura. Umfungen von einem düsteren Firmament und eingebunden in eine dramatische Licht- und Schattenregie scheint die seltsam entrückt wirkende Bastille schon mehr der Vergangenheit als der Gegenwart anzugehören.

Es ist das Monument, das seine eigene Historie inkarniert, dem Roberts Interesse gilt. Die *Démolition* erfolgt eher unauffällig. Die winzigen Arbeiter auf den Zinnen sind kaum auszumachen, doch die herabfallenden Steinbrocken türmen sich im Festungsgraben wie antike Spolien, deren unwirkliche Lichtheit von der bevorstehenden Auslöschung des antiquierten Bauwerks kündigt und dessen denkmalhaften Charakter unterstreicht.²⁵⁶

In auffälligem Gegensatz zu der formal idealisierten²⁵⁷, weich konturierten und modellierten Bastille steht die schollenhaft zerklüftete Vordergrundzone, die in ihrer repoussoirartigen Gestaltung die Diskontinuirlichkeit des Bildraumes betont und sich als eigenständige Realitätsebene deutlich absetzt. Hier haben sich Arbeiter und Zuschauer versammelt, darunter auffallend viele Rückenfiguren, die die Aufmerksamkeit des Bildbetrachters zu dem Gefängnis hinlenken. Mit ihren relativ verhaltenen und im Gestus stilisierten Reaktionen entsprechen sie dem gewählten Bildmoment, der weder eine hochoffizielle Visite

²⁵⁶ »Hubert Robert peint une Destruction de la Bastille qui est plus proche de ses tableaux de ruines romaines que d'un tableau d'histoire contemporaine: seul le titre est révolutionnaire«, lautet eine kurze, aber zutreffende Charakterisierung des Bildes. Siehe J.-F. Heim/C. Bérard/ P. Heim *Les Salons de Peinture de la Révolution Française 1789-1799*, Paris 1989, S. 25.

²⁵⁷ Die linke Hälfte ist eigentlich die Schmalseite des rechteckigen Gebäudes, doch die linke und die rechte Hälfte erscheinen gleich groß. Übrigens läßt sich Roberts Standort genau bestimmen. Er befand sich an der Ecke der Rue Saint-Antoine und der Rue des Tournelles. Dementsprechend ist rechts das Haus des Gouverneurs, links der Faubourg Saint-Antoine zu sehen. Links ist der Tour du Coin, in der Mitte der Tour du Puits, rechts die Tours de la liberté, de la Bertaudière et de la Bazinière wiedergegeben.

(z.B. von Abgeordneten der Nationalversammlung) ins Bild setzt, noch die revolutionsikonographisch wichtige Erstürmung, welche eine aktive Teilnahme der Anwesenden erfordert hätte, sondern „lediglich“ und realitätsgemäß die Zerstörung des Bauwerkes. Einmal mehr hat sich Robert hier als „unbestechlicher Chronist“ (Steinhauser) erwiesen.²⁵⁸ Seine Augenzeugen sind Statisten, die einer letzten architektonischen Vision beiwohnen. Ein Verweis auf die vorangegangenen Unruhen taucht dennoch im Bild auf: das in Flammen stehende Haus des Gouverneurs, über dem sich unheilvolle, düstere Rauchwolken zusammenbrauen.

Durch den niedrig angesetzten Blickwinkel dimensional übersteigert, erhält das kolossale Bauwerk seine dominante Präsenz, doch in der Über-Eck-Ansicht entzieht es sich der direkten Frontalität. Der Blick gleitet, ausgehend von dem säulenartigen Turm in der Bildmitte, über die kontinuierlich abfallenden Seitenpartien, ohne einen Halt zu finden. Denn die harmonische Farbgestaltung in Braun- und Ocker erfolgt unabhängig von den Vor- und Rücksprüngen des Baukörpers, und schließt diesen optisch zusammen. Die formale Spiegelung der Gebäudeoberkante in dem hell leuchtenden Graben vor der Bastille bewirkt ein Oszillieren des Blicks, das die Dynamik des aufstrebenden, sich nach oben zu verjüngenden Bauwerks zusätzlich forciert. So bildet die Bastille in ihrer wohldurchdachten Inszenierung inhaltlich und kompositionell den Mittelpunkt des Bildes.

²⁵⁸ Siehe M. Steinhauser *Die ästhetische Gegenwart des Vergangenen. Architektur- und Ruinenbilder zwischen Geschichte und Erinnerung*, in: H.-R. Meier/M. Wohlleben (Hg.) *Bauten und Orte als Träger von Erinnerung: Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege*, Zürich 2000, S. 105.

Die Zerstörung der Bastille - Vorgeschichte und historisches Ereignis

Die unter Charles V erbaute Bastille, »une maniere de forteresse antique, composée de huit grosses tours rondes, jointes l'une à l'autre par des massifs qui ont les mêmes dimensions«²⁵⁹, überragte den Faubourg Saint-Antoine (Abb. 48). Seit der Amtszeit Richelieus diente der knapp fünfzig Hafträume umfassende Festungsbau als Staatsgefängnis. Die komplexe Rezeptionsgeschichte der Bastille, die wie kaum ein anderes Monument im gesellschaftlichen Blickfeld des Ancien régime stand, sowie die Symbolik des 14. Juli sind bestens erforscht.²⁶⁰ Während das Gefängnis in der Untergrundliteratur des späten 17. Jahrhunderts als Inbegriff absolutistischer Willkür galt, breitete sich diese Einschätzung im folgenden Jahrhundert gesamtgesellschaftlich aus. Unzählige, in mehreren Sprachen publizierte Häftlingsgeschichten (Linguet²⁶¹, Mirabeau...) fungierten unter dem Vorwand einer vermeintlich tatsächengetreuen Darstellung persönlicher Erfahrungen in der Haftanstalt als regimekritische Anti-Bastille-Pamphlete, und kreierten den Mythos einer Festung des Schweigens und absolutistischer Eigenmächtigkeit.²⁶² Die Schilderung

²⁵⁹ Siehe J.A. Piganiol de la Force *Description historique de la ville de Paris et de ses environs*, Nouvelle Édition, Bd. 5, Paris 1765, S. 44.

²⁶⁰ Unter den vielfältigen Publikationen zu diesem Thema sei verwiesen auf H.-J. Lüsebrink/R. Reichardt *Die Bastille. Zur Symbolgeschichte von Herrschaft und Freiheit*, Frankfurt a.M. 1990. Und R. Reichardt *Bastille*, in: *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680-1820*, Heft 9, München 1985.

²⁶¹ Die 1783 im Londoner Exil publizierten „Mémoires de la Bastille“ des Simon Nicolas Henri Linguet waren ein regelrechter Bestseller, und wurden sofort in mehrere Sprachen übersetzt.

²⁶² Mercier beschreibt die „Verschwiegenheit“ des Gefängnisses folgendermaßen: »Ô murs épais de la Bastille! qui avez reçu sous les trois derniers règnes les soupirs et les gémissements de tant de victimes, si vous pouviez parler, que vos récits terribles et fidèles démentiraient le langage timide et adulateur de l'Histoire!« Siehe L.S. Mercier *Bastille*, in: *Tableau de Paris*, Bd. III, Amsterdam 1783, S. 723.

Eine Entlassung aus der Bastille erfolgte nur unter der Bedingung, daß die Häftlinge sich verpflichteten, über ihre Erfahrungen während der Haftzeit zu schweigen. Diese Vorschrift wurde, wie die Fülle der „Mémoires sur la Bastille“ belegt, offensichtlich häufig mißachtet.

ungerechtfertigter Festnahmen durch *Lettres de cachet*, Aburteilungen ohne Gerichtsverhandlung, die Selbstherrlichkeit der Gefängnisleitung, feuchte, kalte und dunkle unterirdische Kerker, das Gefühl des „bei lebendigem Leibe Begrabenwerdens“, all dies diente der abschreckenden Inszenierung einer des Despotismus bezichtigten Institution im Zeitalter der Aufklärung. Das grausame Schicksal des *L'homme au masque de fer* steht stellvertretend für die Vielzahl rätselhafter Legenden, die das geheimnisumwitterte Gemäuer ins Leben rief.²⁶³

Tatsächlich kam den meisten Faktoren dieser sogenannten *Horreurs de la Bastille* der Stellenwert literarischer Topoi zu, entsprachen sie doch nicht im entferntesten der tatsächlich herrschenden Gefängnispraxis.²⁶⁴ Gerade im 18. Jahrhundert waren die meisten Bastillehäftlinge auf ausdrücklichen Wunsch ihrer namhaften Familien in staatlichem Gewahrsam, um Schaden für die Familienehre abzuwenden; politische Gefangene bildeten die Ausnahme. Oftmals handelte es sich um bekannte Persönlichkeiten (Voltaire, Diderot, Fréret, Marquis de Sade...), die in den Genuß äußerst gediegener Haftbedingungen mit Besuchsrecht, guter Verpflegung, finanzieller Entschädigung, medizinischer Versorgung, Schreiberlaubnis und eigener Dienerschaft kamen. Obwohl das Luxusgefängnis eine immer geringer werdende Zahl von Häftlingen beherbergte und somit seine eigentliche Funktion immer weniger erfüllte, avancierte es in der gesellschaftlichen Wahrnehmung am

²⁶³ »Qui sait ce qui s'est fait à la Bastille, ce qu'elle renferme, ce qu'elle a renfermé? (...) La partie la plus intéressante de notre histoire nous sera donc à jamais cachée: rien ne transpire de ce gouffre, non plus que de l'abîme muet des tombeaux«, beschrieb Mercier den hermetischen Charakter der ehemaligen Festung. Siehe ebda, S. 722.

²⁶⁴ Daß die Bastille zu den vergleichsweise humaneren Gefängnissen gehörte, bestätigt auch Mercier: »Au reste, le peuple craint plus le Châtelet que la Bastille: il ne redoute pas cette dernière prison parce qu'elle lui est comme étrangère (...). il ne plaint guère ceux qui y sont détenus, et le plus souvent il ignore leurs noms«. Siehe ebda, S. 724.

Vorabend der Revolution zum Emblem des Despotismus, zum antiabsolutistischen Symbol *par excellence*.

Die Wirkungsmächtigkeit des Kollektivsymbols „Bastille“ war evident, und so entstanden bereits in den 1780'er Jahren Pläne zur Schleifung des Bauwerkes.²⁶⁵ Da die Bastille-kritischen Schriften nicht den König, sondern den Amtsmißbrauch der Minister attackierten, sahen die *Démolition*-Projekte stets eine Hommage an Louis XVI vor. Corbet, der *Inspecteur des Bâtimens de la Ville de Paris*, schlug im Jahre 1784 vor, an der Stelle des ehemaligen Staatsgefängnisses ein Denkmal zu Ehren des Königs als glorreichem Erlöser von der Tyrannei zu errichten. In Anbetracht der enormen Unkosten für das kaum noch ausgelastete Gefängnis erwog auch der Finanzminister Necker den Abriß und projektierte als alternatives Raumnutzungskonzept eine Platzanlage mit der Statue von Louis XVI als Freiheitsbringer. Selbst Pierre-François de Rivierre Du Puget, der Stellvertreter des Bastille-Gouverneurs, warb 1788 für die Schleifung der Bastille, und erhob somit eine Forderung, deren gesellschaftliche Bedeutsamkeit auch in den *Cahiers de doléances* von März und April 1789 zutage treten sollte.

Am 14. Juli 1789 wurde das Schicksal der Bastille schließlich auf andere Weise besiegelt, nachdem sich die politische Situation im Laufe des Jahres immer mehr zugespitzt hatte. Ausgelöst durch die Absetzung Neckers sowie die königlichen Beschlüsse über die Truppenmobilisierung kam es zu zahlreichen Eskalationen: am 12. Juli befreite man die Gefangenen aus den Zuchthäusern La Force und Conciergerie, am 13. Juli wurden

²⁶⁵ Siehe L. Réau, 1994, S. 266ff.

Bereits 1771 hatte Mercier die Zerstörung der Bastille imaginär vorweggenommen: »On me dit que la Bastille avait été renversée de fond en comble, par un Prince qui ne se croyait pas le Dieu des hommes, & qui ne craignait pas le Juge des Rois; que sur le débris de cet affreux château, si bien appelé le palais de la vengeance, & et d'une vengeance royale on

40 der 54 Zollhäuser zerstört. Am Morgen des 14. Juli plünderten 7000 Bürger auf der Suche nach Waffen die Invalidenkaserne. Als bekannt wurde, daß über Nacht Munition in der Bastille eingelagert worden war, strebte die aufgebrachte Menge dem berüchtigten Staatskerker entgegen. Was dann folgte, ist in allen Einzelheiten bekannt und braucht hier nicht wiedergegeben zu werden. Erwähnenswert ist in unserem Zusammenhang jedoch, daß entgegen den vielfältigen Aussagen und bildlichen Darstellungen, in denen die Einnahme der Bastille zu einer kämpferisch-heroischen Eroberung stilisiert wurde, der zuständige Gouverneur vor den Angreifern kapitulierte und diesen von sich aus Zugang gewährte.²⁶⁶

In der Presse rief das spektakuläre Ereignis vom 14. Juli, welches gemeinhin als Beginn der Französischen Revolution wahrgenommen wurde, nur ein geringes Echo hervor; dagegen erfolgte im Medium der Flugschrift (Berichte von Bastillestürmern, Pamphlete, Dankesschriften...) eine ausführliche, mitunter ins Fiktive reichende Schilderung aller Details dieses bewegenden historischen Momentes.²⁶⁷ Die Zeitgenossen erlebten den 14. Juli bewußt als historische Zäsur, als revolutionäre Freiheitstat, die einen symbolischen Bruch zwischen Ancien régime und Revolution markierte. Als wichtigste Errungenschaft des „Bastillesturmes“ erwies sich die neugewonnene Volkssouveränität.

In einem Akt symbolischer Raumtransformierung, wie er für das Kulturverständnis der Französischen Revolution kennzeichnend ist, befaßte man sich parallel zu den

avait élevé un temple à la Clémence». Siehe L.S. Mercier *Le Nouveau Paris*, in: *L'an deux mille quatre cent quarante*, Bd. 1, Paris 1799, S. 43.

²⁶⁶ Fiktif überformt wurde auch die Zahl der vorgefundenen Häftlinge. Es waren nämlich nur sieben Gefangene, die zudem als Opfer des Bastilledespotismus völlig ungeeignet waren, und so erschuf man die imaginäre Figur des Comte de Lorges als Paradebeispiel eines zu Unrecht Inhaftierten.

²⁶⁷ Zur Rezeption des 14. Juli in der Presse und in Flugschriften siehe H.-J. Lüsebrink/R. Reichardt, 1990, S. 59ff.

Abbrucharbeiten mit der Frage, wie die Neugestaltung des Bastilleplatzes erfolgen solle.²⁶⁸ Einzige Vorgabe des im August 1789 ausgeschriebenen Ideenwettbewerbs war, daß an die Stelle des ehemaligen Gefängnisses ein, den politischen und gesellschaftlichen Wandlungsprozeß thematisierendes Denkmal treten solle. Wie zu erwarten, fielen die eingereichten Entwürfe sehr unterschiedlich aus und reichten von der partiellen bis zur vollständigen Beseitigung des Bauwerks. Infolge der unsteten politischen Konstellationen, insbesondere durch den Ansehensverlust des Königs, wurde eine Entscheidung immer wieder vereitelt, so daß sich im Endeffekt keines der eingereichten Konzepte als konsensfähig erwies und zur Verwirklichung gelangte.²⁶⁹ Ein Wettbewerbsteilnehmer schlug vor, die Bastille als Mahnmal und Grabstätte des überwundenen Despotismus zu bewahren.²⁷⁰ Doch hierfür war es schon zu spät: Ihr Abriß war bereits am 16. Juli dem Pariser Bauunternehmer Pierre-François Palloy übertragen worden, der sich geschickt als revolutionärer Propagandist profilierte. Tausende „Revolutionstouristen“ aus dem In- und Ausland besichtigten in den folgenden Monaten die symbolträchtigen Originalschauplätze der Hauptstadt, allem voran die Bastille. »Gewaltige Steine, die mit Getöse in die schlammigen Gräben stürzten, waren das erste Zeichen der Freiheit«, beschrieb ein Augenzeuge seine Empfindungen in Anbetracht der Zerstörung dieses verhaßten Bauwerkes.²⁷¹

²⁶⁸ Siehe ebda, S. 185ff. Und H.-C. Harten, 1994, S. 159ff.

²⁶⁹ Von einigen vorübergehend errichteten Monumenten abgesehen, erfolgte die endgültige Platzgestaltung erst nach der Julirevolution.

²⁷⁰ Siehe R. Reichardt *Die Bildpublizistik zur »Bastille« 1715 bis 1880*, in: Katalog B. Roland/A. Anderhub (Hg.) *Die Bastille - Symbolik und Mythos in der Revolutionsgraphik*, Mainz 1989, S. 55.

²⁷¹ Zitiert nach H.-J. Lüsebrink/R. Reichardt, 1990, S. 82.

Palloy und die *Démolition de la Bastille*



Pierre-François Palloy (1755-1835) ist nicht nur als *Démolisseur* der Bastille in die Geschichte eingegangen, sondern auch als deren geschickter Vermarkter.²⁷² Dem aus einfachen Verhältnissen stammenden Maurergeselle (sein Vater war ein kleiner Weinhändler) gelang in der boomenden Baubranche der siebziger und frühen achtziger Jahre eine Karriere

als Bauunternehmer, wodurch er zu beträchtlichem Wohlstand gelangte. Eigenen Aussagen zufolge begann am 14. Juli 1789 ein neuer Abschnitt im Leben Palloys. Mit der Teilnahme am „Bastillesturm“, die ihm später einen der 900 Titel als *Vainqueur de la Bastille* einbrachte, sah er seine Bürgerpflicht noch lange nicht erfüllt, im Gegenteil: Sie ließ das Bedürfnis in ihm aufkommen, »das Andenken an ihre [Bastille] Schrecken zu verewigen«.²⁷³ Ohne den offiziellen Auftrag der Pariser Stadtregierung abzuwarten, begann der sich selbst als „Palloy le patriote“ stilisierende Bauunternehmer bereits am 14. Juli mit dem »größten Zerstörungswerk in der modernen Geschichte« (Schema). In einem an Louis XVI, »restaurateur de la liberté« gerichteten Schreiben bat er um dessen offizielle Unterstützung und Anerkennung seiner großen „Freiheitstat“.²⁷⁴ Bis zu 800 Arbeiter beschäftigte er bis zum Sommer 1791 auf der

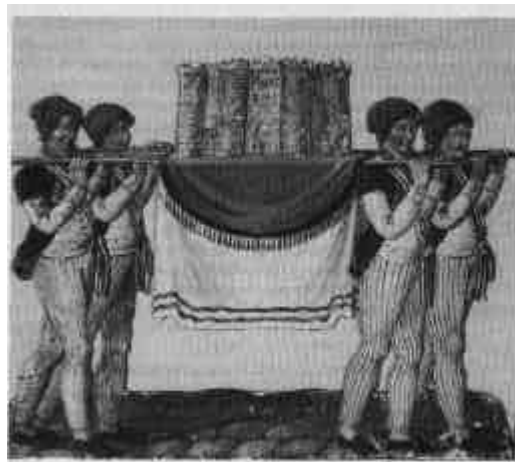
²⁷² Zu Palloy siehe V. Fournel *Le patriote Palloy et l'exploitation de la Bastille*, Paris 1892. H.-J. Lüsebrink *Votivbilder der Freiheit - der »Patriote Palloy« und die populäre Bildmagie der Bastille*, in: Katalog B. Roland/A. Anderhub (Hg.), 1989, S. 71-80. S. Schama *Der zaudernde Citoyen. Rückschritt und Fortschritt in der Französischen Revolution*, München 1989, S. 412-423. H.-J. Lüsebrink/R. Reichardt, 1990, S. 135ff.

²⁷³ Palloy zitiert nach H.-J. Lüsebrink/R. Reichardt, 1990, S. 137.

²⁷⁴ Siehe V. Fournel, 1892, S. 12.

Großbaustelle, die zwischenzeitlich gegen ein geringes Entgelt besichtigt werden konnte.

Die Zerstörung des verhaßten Bauwerkes, das stets als uneinnehmbar gegolten hatte, war für Palloy mehr als nur eine einträgliche *Démolition*; er gestaltete sie in Anlehnung an die traditionelle Volkskultur als einen symbolträchtigen Akt: Das Staatsgefängnis sollte nicht nur dem Erdboden gleichgemacht werden, sondern als Emblem des Despotismus zerstückelt, gleichsam zerschlagen werden.²⁷⁵ Aus dem vorgefundenen Originalmaterial fertigte er sodann profane Bastillereliquien, zumeist aus Stein, aber auch aus dem Eisen der Ketten und Gitterstäbe sowie dem Papier der Gefängnisverwaltung, die er wie christliche Reliquien im ganzen Land verteilen ließ.²⁷⁶ Am bekanntesten sind die aus den Steinblöcken gehauenen,



maßstabsgetreuen Bastillemodelle, auch Ex-voto oder *Reliques de la Liberté* genannt, die Palloy ab Oktober 1790 auf eigene Kosten in alle 83 Departements verschickte. Zweck dieser öffentlichkeitswirksamen

Aktion war es, die gesamte Nation durch die kultische Kraft der Revolutionsreliquien zu vernetzen. Vor Ort präsentierten para-religiöse *Apôtres de la liberté* im Rahmen feierlicher

²⁷⁵ Ein Teil der Bastillesteine wurde auch für den Pont Louis XVI (heute Pont de la Concorde) verwendet, »afin (...) que les patriotes foulassent aux pieds chaque jour les débris de l'exécrable forteresse«. Siehe V. Fournel, 1892, S. 30.

²⁷⁶ Zu den weniger bekannten Reliquien gehören Amulette, Tintenfässer und Medaillen. 1792 wurden solche Revolutionssouvenirs sogar an die amerikanische „Society of St. Tammany in New York“ geliefert. Siehe S. Schama, 1989, S. 422.

Weihezeremonien nicht nur die Miniaturbastille, sondern auch die Porträts von Louis XVI, La Fayette und Sylvain Bailly, dem Bürgermeister von Paris. Jeder einzelne Bürger sollte Gelegenheit haben, mit den profanen Reliquien in Berührung kommen und so die neugewonnene Freiheit sinnlich erfahren zu können. Unterstützt durch seine selbstverfassten revolutionären Texte und feierlich begangene Kollektiverlebnisse - von 1790 bis 1796 beteiligte er sich an der Organisation und Durchführung der *Fêtes révolutionnaires* (*Fête de la Raison*, *Fête de l'Être Suprême*) - erhoffte sich Palloy, über die multimediale gefühlsmäßige Involvierung der Bevölkerung deren revolutionäre Erziehung positiv zu beeinflussen.²⁷⁷ Fast alles war erlaubt, wenn es denn der revolutionären Propaganda und patriotischen Bewußtseinsschulung zuträglich war. So ließ er die Überreste angeblicher Häftlinge mit großer Feierlichkeit exhumieren und auf dem Friedhof von Saint-Paul beisetzen, obwohl es sich, wie man heute vermutet, um die Knochen abgestürzter Bauarbeiter handelte.

Palloy zählt zu den Persönlichkeiten der Revolutionszeit, die sich, ungeachtet ihres kleinbürgerlichen Bildungsniveaus und mangelnder Schriftkultur, der politischen Meinungsbildung in der Gesellschaft widmeten. Der publizistische Eifer des Autodidakten äußert sich in der Abfassung von etwa 100 Schriften, Reden und Pamphleten, die er zwischen 1789 und 1799 auf eigene Kosten veröffentlichen und in ganz Frankreich verteilen ließ.

Indes ließ die Stadtverwaltung Palloy lange auf die finanzielle Gegenleistung für seine Tätigkeit als *Démolisseur* warten. Erst 1791/92 beglich sie die entstandenen Kosten. Die Historiker des 19. Jahrhunderts reduzierten Palloys persönliches Interesse bei der materiellen Verwertung des Staatsgefängnisses

²⁷⁷ Siehe H.-J. Lüsebrink *Die „Vainqueurs de la Bastille“: kollektiver Diskurs und individuelle Wortergreifungen*, in: *Die Französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewußtseins*, herausgegeben von Reinhart Koselleck und Rolf Reichardt, München 1988, S. 347ff.

auf pure Profitsucht - zu Unrecht.²⁷⁸ Sicherlich machte sich Palloy den Bastillekult zunutze, in erster Linie sah er sich jedoch als überzeugter Volkserzieher. Dieser selbstgewählten Mission opferte er sein gesamtes Vermögen: Der engagierte Patriot verstarb 1835 in ärmlichen Verhältnissen.

Die Bastille im Spiegel der Kunst von 1789

In der politischen Ikonographie des revolutionären Frankreich kam der Bastille ein herausragender Stellenwert zu. Gleichwohl fanden die Ereignisse des 14. Juli und die Zerstörung des Staatsgefängnisses nur auf der Ebene der Graphik und populären Malerei ihre Umsetzung. Die Ansichten von Jean-Louis Prieur (1732/1736-1795), Monnet, Lesueur und Claude Cholat (1736-?) (Abb. 49) gehören zu den bekanntesten Beispielen dieser Art.²⁷⁹

Gerade die Produktion von Druckgraphiken entwickelte sich in der Französischen Revolution zur modernen Massenkunst, und bewirkte eine regelrechte Bild- und Informationsflut.²⁸⁰ Ihre Vorzüge waren klar: sie besaß für alle Gesellschaftsschichten eine passende Bildsprache, konnte rasch auf die wechselnden Ereignisse reagieren und erlaubte eine kostengünstige Verarbeitung in hohen Auflagen, die der Politisierung der Bevölkerung dienlich war. So entstanden in kurzer Zeit graphische

²⁷⁸ So schrieb beispielsweise Jules Michelet: »(...) *le patriote* Palloy, un artiste ridicule, un architecte intrigant (...) s'était enrichi à vendre les pierres de la Bastille. Ce spéculateur (...) passait les plus fanatiques, et il y trouvait son compte; ruine et meurtre, tout lui profitait«. Siehe J. Michelet *Histoire de la Révolution Française*, Bd. 4, Paris 1849 (zuerst 1847), S. 416. (Hervorhebung im Text)

²⁷⁹ Eine repräsentative Auswahl von Bastilledarstellungen findet sich bei M. Vovelle (Hg.) *La Révolution Française, images et récit 1789-1799*, Bd. I: *De la pré-révolution à octobre 1789*, Paris 1986, S. 140ff. Und Katalog *La Révolution française et l'Europe 1789-1799*, Bd. II: *L'événement révolutionnaire*, Paris 1989, S. 375-413. Auf Bastillegraphiken spezialisiert ist der Katalog von B. Roland/A. Anderhub (Hg.), 1989.

Darstellungen aller Phasen des 14. Juli, zugunsten des dramatischen Gesamteffektes simultan veranschaulicht oder in eine allegorische Bildsprache übersetzt, und oftmals von propagandistischem Charakter. Die massendidaktische Wirkung dieser Bildsprache in einer Gesellschaft mit weitgehendem Analphabetismus kann kaum hoch genug bemessen werden.

In der Malerei blieb das Thema der Bastille in der Regel Künstlern vorbehalten, die, unterhalb der offiziellen Kunstinstitutionen arbeitend, sich mit kleinformatischen Genrebildern von vorrangig informativem Wert befaßten, und dabei eine der Ereignisgraphik vergleichbare narrative Struktur verwendeten; selbst regelrechte Dilettanten sind anzutreffen. Meistens fiel die künstlerische Qualität dieser Werke der Rapidität ihrer Entstehung zum Opfer.

Der Salon des Jahres 1789 (in dem übrigens Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun (1755-1842) Roberts Porträt, und Augustin Pajou (1730-1809) eine Büste Roberts ausstellte²⁸¹) öffnete wie gewohnt am 25. August seine Pforten. Weder der „Bastillesturm“ noch andere aktuelle Themen waren hier anzutreffen, Roberts Bastillegemälde stellt eine Ausnahme dar.²⁸² Doch während man seinen Gemälden, darunter „Les Monumens antiques de la France“ und „Une partie des principaux Edifices de Paris“²⁸³, im großen und ganzen hohes Lob zollte, zog die „Bastille“ kaum die Aufmerksamkeit an. Hierfür waren mehrere Gründe verantwortlich: die prinzipielle Vorliebe für das *Grand Genre*, wie

²⁸⁰ Siehe K. Herding/R. Reichardt *Die Bildpublizistik der Französischen Revolution*, Frankfurt a.M. 1989.

²⁸¹ Zu Pajous Büsten von Hubert Robert siehe P. Grate *Hubert Robert et l'iconographie d'Augustin Pajou*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1985, S. 7-14.

²⁸² Eine weitere Ausnahme bildete Louis-Jean-Jacques Durameaus (1733-1796) Gemäldeentwurf für den *Salon d'Hercule* in Versailles mit dem Thema „La Séance des États-Généraux de France à Versailles, le 5 mai 1789“.

²⁸³ Dieses Gemälde befindet sich heute in einer Privatsammlung. Siehe Katalog C. Boulot/J. de Cayeux/H. Moulin, 1989, S. 128.

es Jacques Louis Davids (1748-1825) „Brutus“ verkörpert²⁸⁴, die Nobilitierung eines Sujets aus dem rangniederen Bereich der Ereignisgraphik in einer zudem neuartigen Kombination von Architektur- bzw. heroischer Ruinenmalerei und zeitgenössischer Reportage, und die mangelnde politische Stellungnahme in der Ausgestaltung der Thematik. Nur in einer einzigen Schrift wird „La Bastille dans les premiers jours de sa démolition“ erwähnt, und dort bemängelt man »qu' il [Robert] auroit dû prendre un parti plus sévère pour sa vue de la Bastille. Il pouvoit effrayer, au lieu d'en faire un tableau agréable.«²⁸⁵ Da sich Robert zur Umsetzung der Bastillethematik nicht des Historienbildes annahm, sondern ein aktuelles Ereignis im Architekturbild thematisierte, dürfte er wohl kaum eine andere Reaktion erwartet haben.

Indirekt spiegelte sich die jüngste Geschichte auch im Bereich der Porträtmalerei wider, allerdings nur vereinzelt.²⁸⁶ So zeigte Antoine Vestier (1740-1824) im Salon von 1789 das Porträt des ehemaligen Bastillegefangenen und gefeierten Flüchtlings Henri Masers de Latude.²⁸⁷ Obwohl dieser seine Inhaftierung selber verschuldet hatte, wußte er sich als Opfer des Despotismus und der *Lettres de cachet* zu inszenieren - 1787 bereits hatte er die Geschichte seiner Haft und v.a. seiner spektakulären Fluchtversuche veröffentlicht.²⁸⁸ In Vestiers Gemälde erscheint der Ort von Latudes Inhaftierung, die Bastille, als eroberte Festung attributiv im Hintergrund. Dabei ruht die Hand des ehemaligen Gefängnisinsassen auf jener Strickleiter, mit deren Hilfe ihm die Flucht gelang, und die als *Corpus delicti*

²⁸⁴ Siehe J.-F. Heim/C. Bérand/ P. Heim, 1989, S. 35f.

²⁸⁵ Siehe Anonymus *Les élèves au Salon ou l'Amphigouri*, Paris 1789, S. 16. (C.D., t. XVI, n° 416)

²⁸⁶ Vestier präsentierte neben dem Porträt Latudes noch ein Porträt Baillys. Jean-Jacques-François Le Barbier (1738-1826) zeigte ein Porträt von „Henri dit Dubois, Soldat aux Gardes-Françaises, qui est entré le premier à la Bastille“.

²⁸⁷ Musée Carnavalet; Öl auf Leinwand, 1,36 x 1,04 m.

Siehe P. Arizzoli-Clémentel/P. Bordes/ M.-C. Chaudonneret (et al.) *Aux Armes & Aux Arts! Les arts de la Révolution 1789-1799*, Paris 1988, S. 22.

²⁸⁸ Latude hatte sich schuldig gemacht, ein von ihm selbst vorgetäushtes Attentat auf die Marquise de Pompadour aufdecken zu wollen.

im Salon direkt neben dem Gemälde ausgestellt wurde. Der Stich nach Vestiers Bild des Bastillemärtyrers fand in tausendfacher Ausführung Verbreitung - im Salon wurde das Porträt Latudes kaum beachtet (Abb. 50).

An dieser Stelle sei kurz auf DeMachy hingewiesen. Auch er fertigte ein Gemälde der Bastille, verzichtete aber 1789 auf die Teilnahme im Salon und somit auf die Präsentation seines Werkes (Abb. 51).²⁸⁹ Die gewählte Bildkonzeption unterscheidet sich grundlegend von Roberts, denn DeMachy rekurriert auf die genreartige Ereignismalerei. Die Schleifung der Bastille hat zahlreiche Zuschauer angezogen, und Patrouillien zeigen im Faubourg Saint-Antoine Präsenz. Noch ragt die Festung in die Höhe, doch die in demonstrativer Absicht dimensional übersteigerten Arbeiter auf den Zinnen lassen erkennen, daß der Abriß bereits in vollem Gange ist. Wie in den Bastilledarstellungen von Künstlern des populären Milieus, gilt das vorrangige Interesse auch hier der anschaulichen Schilderung des spektakulären gesellschaftlichen Ereignisses.

²⁸⁹ Musée Carnavalet; Öl auf Holz, 0,27 x 0,40 m.

III.2. „La violation des caveaux royaux à Saint-Denis“

Beschreibung

Die Zerstörung der Königsgräber ist in einem Raumkonstrukt angesiedelt, das in capricciohafter Manier reale und fiktive Elemente vereint (Abb. 52).²⁹⁰ Gerahmt durch einen riesigen, aus groben Quadern gebildeten Bogen im Vordergrund und belichtet über den aufgerissenen Fußboden, eröffnet sich ein Blick in die Grabkammer. Dort sind einige Arbeiter damit beschäftigt, leere Sarkophage beiseitezuräumen, einer gönnt sich gerade eine Pause, und betrachtet in aller Seelenruhe den ungewöhnlichen Schauplatz. Von revolutionärem Tatendrang ist hier nichts zu spüren, im Gegenteil, die Arbeiter wirken ganz gleichgültig, allenfalls wie Archäologen bei ihrer Arbeit.

Eine zweiter, bildparalleler Bogen dient als Rahmen für ein „Bild im Bild“: in der düsteren Gruft mit ihren vage erkennbaren, mittelalterlichen Arkaturenresten wandeln zwei, in antikische Gewänder gehüllte Figuren, die wie Gestalten aus einer fernen Zeit erscheinen. In hellem Licht erstrahlt dagegen der darüber befindliche, gotische Kirchenraum, der, gemessen an der Quaderung des Vordergrundbogens, in seiner diaphanen Struktur geradezu entrückt wirkt. In diesem konzentrierten Bildausschnitt offenbart sich die ganze Schönheit der gotischen Architektur. Ihre epiphane Erscheinung übt eine viel stärkere Anziehungskraft aus als das vordergründige Ereignis, dessen Akteure Roberts figurativem Standardrepertoire entstammen, also keineswegs für

²⁹⁰ „La violation des caveaux royaux à Saint-Denis“, Musée Carnavalet (P. 1477); Öl auf Leinwand, 0,54 x 0,64 m. Signiert unten links »H. Robert«. Auf einem Grabstein rechts steht »LUDOVIC XVI«.

Unter n° 95 sind im Verkaufskatalog der Robertschen Privatsammlung von 1809 zwei Skizzen aufgeführt, die folgendermaßen beschrieben sind: »sujet de démolition dans les caveaux de Saint-Denis«. Von ihnen fehlt heute jede Spur.

Siehe Katalog C. Boulot/J. de Cayeux/H. Moulin, 1989, S. 66f.

die besondere Thematik konzipiert wurden.

Ohnehin ist „La violation des caveaux royaux à Saint-Denis“ kein übliches Architektur- und Ruinengemälde Roberts, denn es ist in unauffälliger Weise ein Gedächtnisbild. Eine im Vordergrund positionierte Tafel trägt die Inschrift »LUDOVIC XVI«. Posthum erhält der guillotinierte König den ihm zustehenden Platz in der traditionellen Grablege der französischen Monarchie.²⁹¹

Der collageartige Bildaufbau basiert im wesentlichen auf zwei Motiven Piranesis, die wir schon bei dem Gemälde „La démolition des maisons du Pont Notre-Dame en 1786“ genauer untersucht haben: dem Bogen als Rahmenmotiv und dem düsteren, langgestreckten Tonnengewölbe. Zwei Aspekte sind hier jedoch ungewöhnlich. Zum einen erschließt der Vordergrundbogen eine Innenraumansicht, zum andern wird der Bogen zur Erzeugung einer stringenten Tiefenräumlichkeit in verkleinerter Form wiederholt. Den als fiktive Bodenöffnung ausgewiesenen Abstand zwischen beiden Bögen überbrückt Robert mittels perspektivischer Doppeldeutigkeiten, die erst bei genauerer Betrachtung auffallen. So ist die rechte Seite des Vordergrundbogens sowohl bildparallel als auch tiefenräumlich lesbar, und die helle Wandpartie hinter dem Arbeiter rechts erscheint mal gerundet, mal eben. Perspektivisch eindeutig wird die Distanz zwischen den beiden Bögen erst durch die darüber gelegten Holzplanken. Die Konstruktion des eingezogenen Bodens, der als Plattform für eine Leiter dient, die wiederum als Verbindung zu dem Kirchenraum fungiert, spiegelt in ihrem kompositen Aufbau den capricciohaften Charakter der Räumlichkeit wider, die nur anhand einzelner realitätsgetreuer

²⁹¹ Auf das gute Verhältnis Roberts zum Königshaus wurde bereits hingewiesen. Dies zeigt auch ein kleines Gemälde (0,37 x 0,46 m), das die „Dernière messe de la famille royale aux Tuileries“ darstellt (Privatsammlung). Siehe ebda, S. 38.

Elemente wie dem gotischen Kirchenraum und den mittelalterlichen Blendarkaden identifiziert werden kann.

Saint-Denis: Ein Hauptziel des revolutionären Vandalismus

Saint-Denis war im Ancien régime nicht nur eine Hochburg des Katholizismus, sondern durch seine Kathedrale zugleich der sakrale Mittelpunkt der französischen Monarchie.²⁹² Die von Abt Suger im gotischen Stil neuerrichtete Kirche stand in engster Verbindung mit dem dynastischen Königtum von Gottes Gnaden: Seit dem 7. Jahrhundert diente sie als königliche Grablege und war Aufbewahrungsort der Kroninsignien. Somit war sie die ideale Zielscheibe für die politische Propaganda der Französischen Revolution sowie die antikirchliche und antimonarchische Zerstörungswut der Jakobiner.²⁹³ Roberts Gemälde „La violation des caveaux royaux à Saint-Denis“ thematisiert den Höhepunkt dieser Attacken, der einem Tabubruch gleichkam: die Zerstörung der jahrhundertealten Königsgräber.²⁹⁴ Im 19. Jahrhundert avancierte dieses Ereignis zum Inbegriff des schonungslosen, exzessiv-zerstörerischen und religionsfeindlichen Umgangs der Revolutionäre mit dem französischen Kulturerbe, welchen man nun mit dem Schlagwort des *Vandalisme révolutionnaire* versah.

²⁹² Benediktiner, Karmeliter, Rekollekten, Ursulinen, Annunziatinnen und Visitantinnen bildeten eine *Monde religieux*, der fast zehn Prozent der Einwohnerschaft angehörten. Siehe A. Lombard-Jourdan *Traque et abolition des marques de religion, de royauté et de féodalité à Saint-Denis après 1789*, in: R. Bourderon (Hg.) *Actes du Colloque Saint-Denis ou le Jugement dernier des rois*, Saint-Denis 1993, S. 209.

²⁹³ Zum Thema der Zerstörung des sakralen Raums siehe H.-C. Harten, 1994, S. 50ff.

²⁹⁴ Zur Zerstörung der Königsgräber in Saint-Denis siehe P. Robinet *Le mouvement religieux à Paris pendant la Révolution (1789-1801)*, Bd. 2: *Préliminaires de la déchristianisation septembre 1791 à septembre 1793*, Paris 1898. (Reprint New York 1974) R. Bourderon (Hg.) *Actes du Colloque Saint-Denis ou le Jugement dernier des rois*, Saint-Denis 1993. J. Saint-Germain *La Seconde mort des rois de France*, Paris 1972. G. d'Heylli *Les tombes royales de Saint-Denis*, Paris 1872.

Der Terminus *Vandalisme* war übrigens schon im ausgehenden 18. Jahrhundert von Abbé Henri Grégoire eingeführt worden.²⁹⁵

Noch während der konstitutionellen Monarchie fungierte Saint-Denis als Refugium für jene Priester, die sich der Zivilverfassung verweigerten.²⁹⁶ Auf Wunsch von Louis XVI erhielt die Kathedrale 1791 den bedeutenden Reliquienschatz aus der Sainte-Chapelle, darunter die berühmte Dornenkrone. Die 1790 von der Konstituante ins Leben gerufene *Commission des monuments*, eine Institution zum Schutz des *Patrimoine littéraire, artistique et monumental*, respektierte ebenfalls die dynastische Repräsentations- und Memorialfunktion, und beschloß, alle in der genealogischen Reihenfolge fehlenden Königsgräber nach Saint-Denis überzusiedeln, als Basis eines „Musée national de sculpture“. Den Anfang machten, unter der Leitung des ehemaligen Archivars der Abtei, Dom Germain Poirier, die Gräber aus der Abtei von Royaumont.²⁹⁷

1792 waren die friedlichen Zeiten für Saint-Denis beendet. Mit der Proklamation der *Nation une et indivisible* sowie der Mobilisierung Frankreichs rückte die Nekropole als Synthese von Monarchie und Kirche zusehends ins Visier der revolutionären Propaganda.²⁹⁸ Alle am Außenbau sichtbaren Abzeichen des Königtums wurden zerstört und die Metallobjekte, gemäß eines

²⁹⁵ Henri Grégoire war Abgeordneter Nancys in der konstituierenden Nationalversammlung. Als *évêque constitutionnel* von Blois akzeptierte er als einer der ersten die Zivilverfassung des Klerus. In seinen drei, im Namen des *Comité d'instruction publique* verfaßten, 1794 vor dem Konvent verlesenen „Rapports sur les destructions opérées par le vandalisme“ untersuchte er die, während der Entchristianisierungskampagne landesweit durchgeführten Zerstörungen an »objets de sciences et d'art« (Monumente, Gemälde, Bücher, Dokumente...).

²⁹⁶ Siehe J. Saint-Germain, 1972, S. 153.

²⁹⁷ Siehe B. Hacquemand *F.A. Gautier, organiste de l'abbaye royale, et le vandalisme révolutionnaire à Saint-Denis*, in: R. Bourderon (Hg.) *Actes du Colloque Saint-Denis ou le Jugement dernier des rois*, Saint-Denis 1993, S. 231.

²⁹⁸ Siehe E. Kennedy *A cultural history of the French Revolution*, New Haven/London 1989, S. 206ff.

Dekrets vom 14. August 1792, der Waffenproduktion zugeführt; hierbei kamen erste Grabmonumente zu Schaden. Der Schriftsteller und Herausgeber des antiklerikalen und antireligiösen Journals „Le tonneau de Diogène ou les Révolutions du clergé“, Sylvain Maréchal, gab sich jedoch mit dieser „oberflächlichen“ Beseitigung der Embleme des Königtums nicht zufrieden; er forderte eine Befreiung, mehr noch, eine republikanische Purifikation der »terre de liberté« von den »monarques orgueilleux«, »qui (...) semblent encore aujourd'hui braver les lois de l'égalité«, womit er sich als Augur der Ereignisse von 1793 erwies.²⁹⁹ Die Profanierung der Königsgräber bedeutete für ihn eine Vergeltung des, durch die ständische Ungleichheit erlittenen, Unrechts.

Anfang 1793 erschienen im „Moniteur universel“ Auszüge einer *Ode patriotique*, in der wir eine, Maréchal vergleichbare, Argumentation antreffen: Die Gräberschändung stelle nicht nur eine Reinigung der »terre de la liberté« dar, sondern ermögliche eine faktische Auslöschung des Erbes der »monstres divinisés«

²⁹⁹ »Mais tandis que nous sommes en train d'effacer tous les vestiges de la royauté, comment se fait-il que la cendre impure de nos rois repose encore intacte dans la ci-devant abbaye de Saint-Denis? Nous avons fait main basse sur les effigies de tous nos despotes. Aucun n'a trouvé grâce à nos yeux. La pierre, le marbre, le bronze, rien n'a été épargné. Statues équestres ou pédestres, bustes, bas-reliefs, tableaux, dessins, gravures, toute image de roi a été soustraite à notre vue & nous souffrons que leurs reliques, précieusement conservées dans des cercueils de plomb, insultent aux mânes de quantité de bons citoyens, mort pour la défense de la patrie & de la liberté, & qui à peine ont obtenu les honneurs de la sépulture! Le 22 septembre 1792, lendemain du jour de l'abolition de la royauté & de l'établissement de la République, comment les sans-culottes du 10 août ne se sont-ils pas transportés à Saint-Denis pour y faire exhumer par la main du bourreau les vils ossements de tous ces monarques orgueilleux qui, du fond de leur tombe, semblent encore aujourd'hui braver les lois de l'égalité; un Louis XIV, un Louis XV y attendent en paix leur successeur? On dirait que la Révolution les a respectés (...). Il ne devrait pas rester pierre sur pierre de l'édifice consacré à leur sépulture. Nos despotes poussaient la vengeance jusqu'à faire raser la maison de leurs assassins; infligeons-leur la peine du talion. Que les tombeaux de nos tyrans disparaissent & cessent de souiller plus longtemps la terre de liberté. Que leur cendre soit jetée au vent, & qu'une pyramide transmette à nos neveux la sentence portée contre tous ces scélérats couronnés & trop long-temps impunis«. Siehe [S. Maréchal] *De la fête des rois, de leurs tombeaux à Saint-Denis (...)*, in: *Révolutions de Paris*, 29 décembre 1792 au 5 janvier 1793, S. 83f.

der französischen Monarchie.³⁰⁰ Einige Monate später befaßte man sich im Konvent mit dem Schicksal von Saint-Denis. Der Vorsitzende, Barère³⁰¹, plädierte am 31. Juli dafür, den Jahrestag der Abschaffung der Monarchie mit einem Doppelereignis zu feiern: der Eröffnung des Musée national des Arts und der landesweiten Zerstörung aller Königsgräber, insbesondere jener in Saint-Denis.³⁰² Sein Vorschlag wurde angenommen, und so erging am 1. August folgendes Dekret: »Les tombeaux et mausolées des ci-devant rois, élevés dans l'église de St. Denis, dans les temples et autres lieux, dans toute l'étendue de la république, seront détruits le 10 août prochain.«³⁰³ Wie systematisch jedoch Zerstörung und Denkmalschutz in der Französischen Revolution einhergehen konnten, und daß gerade mit der zielgerichteten Vernichtung ein Bewußtwerdungsprozeß über den historischen Stellenwert der nationalen Errungenschaften einherging, zeigt sich an diesem Beispiel besonders deutlich. Denn der Innenminister Dominique-Joseph Garat stellte für Saint-Denis eine Bedingung auf: Zwei Mitglieder der *Commission des monuments* sollten die Durchführung des Dekrets kontrollieren und darauf achten, daß künstlerische Meisterleistungen bei der konzertierten Zerstörungskampagne

³⁰⁰ »Purgeons le sol des patriotes / Par des rois encore infecté / La terre de la Liberté / Rejette les os des despotes / De ces monstres divinisés / Que tous les cercueils soient brisés / Que leur mémoire soit flétrie / Et qu'avec leurs mânes errants / Sortent du sein de la patrie / Les cadavres de ses tyrans«. Siehe Lebrun *Ode patriotique*, in: *Le Moniteur universel*, 6 février 1793, S. 360.

³⁰¹ Bertrand Barère de Vieuzac, einst Advokat in Toulouse, war seit November 1792 als Nachfolger des Abbé Grégoire Präsident des Konvents.

³⁰² »Enfin, le comité a pensé que, pour célébrer la journée du 10 août, qui a abattu le trône, il fallait, dans son anniversaire, détruire les mausolées fastueux qui sont à Saint-Denis. Dans la monarchie, les tombeaux même avaient appris à flatter les rois. L'orgueil et le faste royal ne pouvaient s'adoucir sur ce théâtre de la mort; et les porte-sceptre qui ont fait tant de maux à la France et à l'humanité semblent encore, même dans la tombe, s'enorgueillir d'une grandeur évanouie. La main puissante de la république doit effacer impitoyablement ces épitaphes superbes et démolir ces mausolées qui rappelleraient des rois l'effrayant souvenir.« Barère zitiert nach F. de Guilhermy *Monographie de l'église royale de Saint-Denis. Tombeaux et Figures historiques*, Paris 1848, S. 52.

³⁰³ Siehe *Journal des débats et des décrets*, 1^{er} août 1793, S. 8.

verschont blieben. Garat befürchtete, »que ceux qui procéderont à l'exécution de ce décret, n'abusant du mot *détruire*,



n'anéantissent des objets faits pour honorer dans tous les temps les beaux-arts«.³⁰⁴ Dennoch fielen 51 Monumente der Zerstörung anheim. »Ainsi, en trois jours, on a détruit l'ouvrage de douze siècles«³⁰⁵, lautete die kritische Bilanz des Dom Germain Poirier. Verschont geblieben waren ausgewählte Monumente von exemplarischer Bedeutung für die Entwicklung der Kunststile und Kostümgeschichte. Diese wanderten unter der Aufsicht des *Marbrier* Scellier, der auch die Zerstörung der Westportale und der Königsgalerie von Notre-Dame leiten sollte³⁰⁶, zum Depot des Petits-Augustins.³⁰⁷ Da viele Revolutionäre eine noch radikalere Vorgehensweise forderten, setzte mit Beginn der Terreur eine zweite Zerstörungswelle ein. Zwischen dem 12. und dem 25.

³⁰⁴ Garat zitiert nach P. Robinet, 1898, S. 469.

³⁰⁵ »Le nombre des monuments détruits du 6 au 8 août 1793, au soir, qu'on a fini la destruction, monte à cinquante-un.« Dom Poirier zitiert nach F. de Guilhermy, 1848, S. 59.

³⁰⁶ Ende 1793 begann der *Entrepreneur* Scellier mit der Zerstörung der Königsgalerie. Siehe M. Fleury *Histoire d'un crime, in: Les rois retrouvés. Notre Dame de Paris*, mit Beiträgen von A. Erlande-Brandenburg, M. Fleury und F. Giscard d'Estaing, Paris 1977, S. 14-23.

³⁰⁷ Die Durchführung des Transportes war außerordentlich schwierig, schließlich waren die Monumente für den ewigen Verbleib in Saint-Denis konzipiert. Da Lenoir hierfür keinerlei finanzielle Unterstützung erhielt, bot ihm der Kriegsminister schließlich an, die Monumente von militärischen Konvois nach Paris fahren zu lassen.

Oktober wurden in der Krypta 157 Sarkophage geplündert. In den Aufzeichnungen des Dom Germain Poirier, der auch dieser Zerstörungskampagne beiwohnte, sind eine Fülle von Details überliefert.³⁰⁸ Demnach wurden die in zwei Reihen aufgestellten, auf Eisengerüsten platzierten Sarkophage sukzessive geöffnet, die darin enthaltenen Leichname nebst separaten Organen hervorgeholt und in einfache, den Massengräbern der armen Bevölkerung vergleichbare Gruben geworfen, die man neben der Basilika ausgehoben hatte.³⁰⁹ In einer eigens errichteten Gießerei verarbeitete man die Metallsärge zu Kriegsmaterial.³¹⁰ Während sich der Bericht des Dom Germain Poirier akribisch genau mit dem Tathergang und der Schadensbilanz befaßt, offenbart sich in den schriftlichen Zeugnissen anderer *Témoins oculaires*, wie aufsehenerregend und bewegend die Konfrontation mit den „wiederauferstandenen“ Königen erlebt wurde. In den zum Teil drastischen Reaktionen manifestiert sich das Ansehen der jeweiligen Person. Negativ empfundene Herrscher setzten zumeist einen Vergeltungsdrang frei, der im Falle des absolutistischen Louis XIV dazu führte, daß ein Fuhrmann ihm, zur allgemeinen Freude, den Bauch aufschlitzte.³¹¹ Könige mit positiver historischer Bedeutung wurden dagegen mehrere Tage

³⁰⁸ Der vollständige Bericht Poiriers ist bei F. de Guilhermy, 1848, S. 55-83 abgedruckt.

³⁰⁹ Das obskure Ereignis zog auch viele wissenschaftlich interessierte Personen an, denen sich eine einmalige Gelegenheit zum Studium unterschiedlicher Konservierungsmethoden bot: »L'opération de l'extraction des cercueils fournissait une matière abondante d'observations à l'anatomie et à la chimie par l'état progressif de la dissolution des corps humains pendant un grand nombre de siècles«. So Dom Poirier, zitiert nach M. Beurdeley *La France à l'encan 1789-1799. Exode des objets d'art sous la Révolution*, Paris 1981, S. 146.

³¹⁰ Siehe J. Saint-Germain, 1972, S. 181.

³¹¹ Siehe P. Weyl *La destruction des tombeaux et l'exhumation des rois à Saint-Denis*, in: R. Bourderon (Hg.) *Actes du Colloque Saint-Denis ou le Jugement dernier des rois*, Saint-Denis 1993, S. 246.

lang der Öffentlichkeit präsentiert, und lösten einen volkstümlichen Reliquienkult aus.³¹²

Es sei noch angemerkt, daß der Leidensweg der Kathedrale mit der Schändung der Königskruft noch lange nicht beendet war. Noch im selben Monat landeten vier Glocken in der Gießerei, im November wurde die Schatzkammer geplündert. Im folgenden Jahr begann man damit, die Dachbedeckung und das Dachblei zu entfernen und die Fenster zu zerschlagen, bis die Kirche völlig schutzlos der Witterung ausgesetzt war. Zeitweilig zog man nicht nur ihre Umfunktionierung in Erwägung - ein Vorschlag Petit-Radels sah vor, die Kathedrale als gedeckte Markthalle zu nutzen - sondern auch ihren Abriß. Als sich Napoléon 1806 der Nekropole annahm, um seine eigene Dynastie darin zu installieren, bot sie einen erbarmungswürdigen Anblick, den Chateaubriand in seinem „Génie du Christianisme“ in ergreifender Weise beschrieb: »Elles ne sont plus, ces sépultures. Les petits enfants se sont joués avec les os des puissants monarques: Saint-Denys est désert; l'oiseau l'a pris pour passage, l'herbe croît sur ses autels brisés; et, au lieu du cantique de la mort qui retentissoit sous ses dômes, on n'entend plus que les gouttes de pluie qui tombent par son toit découvert, la chute de quelque pierre qui se détache de ses murs en ruine, ou le son de son horloge, qui va roulant dans les tombeaux vides et les souterrains dévastés.«³¹³ Daß die Kathedrale heute zumindest

³¹² Ein Soldat schnitt sich eine Bartsträhne von Henri IV ab, die er sich mit den Worten »Je suis soldat aussi, moi« an die Oberlippe hielt. Siehe ebda, S. 245f.

³¹³ Siehe F.-R. de Chateaubriand *Génie du Christianisme, ou Beautés de la religion chrétienne*, Bd. 2, Lyon/Paris 1819 (zuerst 1802), S. 258. Chateaubriands „Génie du Christianisme“ erschien zeitgleich mit dem Abschluß des Konkordats, das eine Erneuerung des Katholizismus zur Folge hatte.

Es existieren mehrere Beschreibungen von Saint-Denis als Ruine, und alle sind geprägt von Entsetzen in Anbetracht der Verwüstungen durch die Revolution. 1801 besichtigte der Hamburger Domherr F.J.L. Meyer die zerstörte Kathedrale: »Nur Ruinen stehen noch da. Denkmäler der Barbarei, der Zerstörungswut, der Schande unseres Zeitalters. Die Gewölbe der Kirche sind, nachdem sie ein Jahrtausend überlebt hatten, überall mit

teilweise den vorrevolutionären Denkmalbestand aufweist, verdankt sich insbesondere dem couragierten Eingreifen Alexandre Lenoirs, in dessen Museum die Grabmonumente bis zu der von Louis XVIII angeordneten Restaurierung durch François Debret (1777-1850) untergebracht waren.

Vandalismus versus Denkmalschutz - Alexandre Lenoir und das Musée des Monuments français

Die Nationalisierung der Besitztümer von Kirche, Königtum und Emigranten brachte dem Staat ein riesiges Vermögen ein, das es zu verwalten galt. Um den Ausverkauf und spontane Zerstörungen zu verhindern, entwickelten die aufeinanderfolgenden Assemblées schon früh ein System zum Schutz des nationalen Kulturerbes. Selbst wenn Zerstörungen zielgerichtet durchgeführt wurden wie im Falle der Kathedrale von Saint-Denis, mußte stets folgender Grundsatz beachtet werden:

großen Öffnungen durchlöchert worden, die Fenster bis auf die letzte Scheibe zerschlagen, Schnee und Regen stürmen seit acht Jahren durch diese Fensteröffnungen und durch die ihrer Kupferbedeckung beraubten Dächer herein. Der Fußboden ist zerstückelt und mit Schutt bedeckt. Die Kapellen und Altäre sind niedergeworfen, die marmornen Denkmäler zertrümmert. Die Gräber sind erbrochen, die Särge zerschlagen, Staub und Gebeine zerstreut. Verschont von der alles verwüstenden Zeit, ein Denkmal des Altertums und der Frömmigkeit, fiel das ehrwürdige Gebäude am Schluß des Jahrhunderts der Aufklärung und der Philosophie zum Opfer - der Raub des Volkes, des Pöbels, das das erleuchtetste sich nannte«. Siehe F.J.L. Meyer *Briefe aus der Hauptstadt und dem Innern Frankreichs*, Bd. 2, Tübingen 1802, S. 216.

Auch Friedrich Schlegel besuchte 1804 auf einer Reise, die ihn durch die Niederlande, die Rheingegend, die Schweiz und Frankreich führte, die Ruinen von Saint-Denis: »Nur die nackten Mauern sind geblieben und die gewaltigen Säulen und Bogen. Als die Pforte geöffnet ward, flog eine Schar von Krähen und Dohlen aufgescheucht in die Höhe; und nun sahen wir die aufgerissenen Gräber der Könige, deren jedes der alte Wächter mit Genauigkeit zeigte.« Siehe F. Schlegel *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, herausgegeben und eingeleitet von Hans Eichner, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* 4, Paderborn/München/Wien 1959, S. 157.

W. Sauerländer hat darauf hingewiesen, daß die in ganz Frankreich anzutreffenden mittelalterlichen Ruinen den Mythos der Kathedrale, »une des grandes utopies rétrospective du monde moderne«, begründeten. Siehe W. Sauerländer *La cathédrale et la Révolution*, in: *L'Art et les révolutions. Conférences plénières*, Strasbourg 1990, S. 67-106.

Für die Nation bedeutsame Kunstwerke waren bei Strafe von der Zerstörung ausgenommen. Hieraus folgte, daß im Vorfeld eine Selektion und Bewertung der erhaltenswerten Kulturgüter durchgeführt werden mußte. So erwies sich die Französische Revolution als Geburtsstunde der Denkmalpflege in Frankreich.

Da die nationalisierten Kirchen, Klöster und Wohnsitze oftmals neuen Nutzungsformen zugeführt oder aber verkauft wurden, mußten viele Kunstschatze, Archive und Bibliotheken zwangsläufig umtransportiert werden und gelangten in die hierfür landesweit eingerichteten Depots.³¹⁴ Das bedeutendste Lager dieser Art befand sich im aufgelösten und zweckentfremdet genutzten Couvent des Petits-Augustins, und sollte mit dem Namen eines der bedeutendsten Exponenten des aufkommenden Denkmalschutzes in Frankreich eins werden: Es handelt sich um den Schriftsteller und Archäologen Alexandre Lenoir (1761-1839).

Unter der Leitung von Gabriel-François Doyen (1726-1806) beherbergte das Depot des Petits-Augustins anfangs Gemälde und Skulpturen, zumeist aus kirchlichem Besitz, die einer Begutachtung unterzogen und anschließend verkauft oder als Basis eines Nationalmuseums gesammelt werden sollten. Nachdem Doyen der Einladung Katharinas II nach Rußland gefolgt war, übertrug man die Verantwortung 1793 auf dessen Assistenten, Lenoir, der im Oktober 1795 zum Direktor des aus dem Depot hervorgegangenen Musée des Monuments français ernannt wurde.³¹⁵

³¹⁴ In Paris gab es mehrere Depots. So wanderten Bücher und Manuskripte in die Couvents des Capucins, des Grands-Jésuites und des Cordeliers.

³¹⁵ Zum Musée des Monuments français und Lenoir siehe E. Harten *Museen und Museumsprojekte der Französischen Revolution. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte einer Institution*, Münster 1989, S. 157ff. (Diss. Freie Universität Berlin 1989) L. Courajod *Alexandre Lenoir. Son Journal et le Musée des Monuments Français*, 3 Bde., Paris 1878-1887. M. Beurdeley, 1981, S. 138ff. G. D'Heylli, 1872, S. 128ff. G. Busch *Grab oder Schatzhaus. Ein Kapitel Museumsgeschichte im Spiegel zweier Bilder*, in: H. Maier-Leibnitz (Hg.) *Zeugen des Wissens*, Mainz 1986, S. 897-937. F. Haskell *Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit*, München 1995, S. 256ff. L. Réau, 1994, S. 513ff., S. 602ff., 627ff. A. McClellan *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge 1994, S. 155ff.

In der musealen Konzeption orientierte sich Lenoir an Johann Joachim Winckelmanns³¹⁶ (1717-1768) Entwicklungsgeschichte der Kunst, d.h. die chronologisch angeordneten Räume inkorporierten zugleich die Idee einer Anfangs-, Blüte- und Zerfallszeit der französischen Kunst.³¹⁷ Seinen theoretischen Ansatz beschreibt er in der Einleitung der „Description historique et chronologique des Monumens de Sculpture réunis au Musée des Monumens Français“ mit folgenden Worten: »Les arts éprouvent des révolutions comme les empires: ils passent successivement de l'enfance à la barbarie, et retournent peu à peu au point d'où ils étoient partis.«³¹⁸ Jedes Jahrhundert war in einem gesonderten Saal untergebracht, mit Ausnahme der *Salle d'introduction*, die eine charakteristische Auswahl von Monumenten aller Jahrhunderte vereinte.³¹⁹ Mit der in sich abgeschlossenen Präsentation der einzelnen Jahrhunderte beabsichtigte Lenoir, Ausstellungsobjekte und Innenraumgestaltung wie in einem Mikrokosmos zu einem atmosphärisch aufgeladenen Gesamtkunstwerk zusammenzuschließen, das »le caractère, la physionomie exacte du siècle qu'elle doit représenter«³²⁰ widerspiegelt und zugleich

³¹⁶ Lenoir gab sich freimütig als Verehrer Winckelmanns zu erkennen: »Winckelmann nous a tracé, avec la puissance du vrai génie, la marche que nous avons à suivre, et c'est à son histoire de l'art que nous devons le plan de notre muséum«. Siehe A. Lenoir, 1806, S. 37.

Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums“ (1764) war bereits 1766 in französischer Übersetzung erschienen.

³¹⁷ »En observant ce classement chronologique pour l'arrangement des Musées, ils [les monumens des arts] deviennent naturellement une école savante et une encyclopédie où la jeunesse trouvera mot à mot tous les degrés d'imperfection, de perfection et de décadence par lesquels les arts dépendans du dessin ont successivement passé.« Siehe A. Lenoir, 1806, S. 36.

³¹⁸ Siehe ebda, S. 1 (Introduction).

³¹⁹ Robert fertigte zwei Gemälde der *Salle d'introduction*. In dem Gemälde der Kunsthalle Bremen (Inv.-Nr. 854-1962/5; Öl auf Leinwand, 0,38 x 0,46 m) ist ein Besucher zu sehen, der das Grabmal der Diane de Poitiers aus der Schloßkapelle in Anet mit der Beschreibung im Museums katalog vergleicht. Daneben sind mehrere Wandgrabmäler und Skulpturen aus verschiedenen Epochen ausgestellt. Ein Gemälde, das den selben Raum zu einem späteren Zeitpunkt und mit teilweise anderer Ausstattung zeigt, wird heute im Louvre aufbewahrt (RF 1952-32; Öl auf Leinwand, 0,38 x 0,47 m) (Abb. 53).

³²⁰ Lenoir zitiert nach E. Harten, 1989, S. 166.

Aufschluß über das zivilisatorische Niveau der jeweiligen Epoche gibt. Den Schwerpunkt der Sammlung bildete das 16. Jahrhundert, die Blütezeit der französischen Kunst, so Lenoir. Die mittelalterliche Kunst spielte nur eine marginale Rolle, und dennoch war gerade sie es, die im *Romantisme* des 19. Jahrhunderts zahlreiche Impulse für Forschungen und Sammlungen, z.B. des Alexandre du Sommerard, geben sollte.³²¹ Bis in die Lichtregie ging Lenoirs ausgefeiltes Präsentationssystem: während der Mittelalter-Saal in Düsternis gehüllt blieb, entwickelte sich in den Räumen der folgenden Jahrhunderte eine zunehmende Lichtheit, sprich Erkenntnis.³²²

Wie alle revolutionären Museumskonzepte sollte auch im Musée des Monuments français das absolutistische Bildungsmonopol aufgebrochen werden. Mit der Indienstnahme der Ausstellungsobjekte für die revolutionäre Volksbildungssdoktrin und ihrer Transformierung vom Kult- zum neutralen Ausstellungsobjekt, distanzierte Lenoir die Kunstwerke von der historisch-ideologischen Stellvertreterfunktion, die ihnen gerade während der Revolution zum Verhängnis wurde.³²³

Gegliedert nicht mehr nach Schulen, sondern nach Jahrhunderten, bot das Musée des Monuments français zum ersten Mal die Gelegenheit, die nationale Geschichte quasi zu durchwandern, und eine intensive und anschauliche Idee der zurückliegenden Epochen zu erlangen.³²⁴ Welch tiefe Eindrücke

³²¹ Albert Lenoir (1801-1891) entwickelte in enger Anlehnung an das Museum seines Vaters das Konzept für Sommerards Sammlung, die den Grundstock des Musée de Cluny bildet. Siehe F. Haskell, 1995, S. 270.

³²² Siehe A. Lenoir, 1806, S. 96.

³²³ Es muß jedoch angemerkt werden, daß Lenoir seine Sammeltätigkeit noch fortsetzte, als die Phase der unmittelbaren Bedrohung der Monumente bereits vorüber war. Aus dem ganzen Land kaufte er für sein Museum, das er als Konkurrenzinstitution zum Louvre empfand, Kunstwerke an, was ihm einige Kritik einbrachte. Selbst als die Kirchen nach dem Konkordat anfangen, ihre Kunstschatze zurückzufordern, betrachtete Lenoir die Interessen seines Museums als übergeordnet. Seiner mitunter rücksichtslosen Sammelleidenschaft verdanken heute alle Pariser Museen ihre ersten Skulpturenbestände.

³²⁴ Auf diesen Aspekt hob auch Wilhelm von Humboldt ab, der nach seinem Besuch des Museums 1799 an Goethe schrieb: »(...) es ist in der That ein einziger Anblick, in wenigen Sälen die Fortschritte der Kunst mehrere

dieser Spaziergang durch die Historie hinterließ, zeigen die Erinnerungen J. Michelets, der in seiner Kindheit dieses »Sanctuaire de l'art national« oftmals besuchte: »Je me rappelle encore l'émotion (...) qui me faisait battre le cœur, quand, tout petit, j'entrais sous ces voûtes sombres et contemplais ces visages pâles, quand j'allais et cherchais, ardent, curieux, craintif, de salle en salle et d'âge en âge. (...) Je n'étais pas bien sûr qu'ils ne vécut point, tous ces dormeurs de marbre, étendus sur leur tombes.«³²⁵

Eine Besonderheit des Musée des Monuments français war der 1799 entstandene Garten im Innern der Anlage, der sogenannte Jardin Elysée, den man auch als erstes Freilichtmuseum für Skulpturen bezeichnen kann.³²⁶ Er diente zum Gedächtnis an große Gestalten der französischen Geschichte, v.a. des Goldenen Jahrhunderts mit seinem berühmten Grabmal von Abélard und Heloise.³²⁷ Unter den Auserwählten waren Lenoirs großes Vorbilder Montfaucon und Winckelmann ebenso vertreten wie Descartes, Pascal und Molière. Interessanterweise führte Lenoir, um die Spiritualität des Ortes zu verstärken, eine Art Re-Sakralisierung durch, indem er für die eigens in Auftrag gegebenen Monumente auch die originalen Gebeine zu beschaffen versuchte.³²⁸ So verlieh er den Grabmälern wieder ihre authentische und mystische Aura, die es

Jahrhunderte hindurch verfolgen zu können. (...)man lernt besser verstehen und vollständiger zusammenfügen, was der tote Buchstabe der Geschichte nur unvollkommen und einzeln zu liefern vermag«. Siehe W. von Humboldt *Werke*, herausgegeben von Andreas Flitner und Klaus Giel, Bd. V: *Schriften zur Anthropologie und Geschichte*, Stuttgart 1960, S. 519f.

³²⁵ Siehe J. Michelet *Histoire de la Révolution Française*, Bd. 6, Paris 1853, S. 217f. Und: »Pour la première fois (...) un ordre puissant régnait parmi eux [les morts historiques], l'ordre vrai, le seul vrai, celui des âges.« Siehe ebda, S. 218.

³²⁶ Siehe H.-C. und E. Harten *Die Versöhnung mit der Natur. Gärten, Freiheitsbäume, republikanische Wälder, heilige Berge und Tugendparks in der Französischen Revolution*, Reinbek bei Hamburg 1989, S. 223ff.

³²⁷ Siehe F. Haskell, 1995, S. 266. Das Baldachingrab war ein Capriccio aus Bruchstücken unterschiedlicher Gräber.

³²⁸ Siehe ebda.

in der Gründungsphase des Museums zu negieren galt. Der malerische Jardin Elysée mit seinen unzähligen Zypressen und Pappeln entwickelte sich zum Studienort für Bildhauer und zum romantischen Inspirationsort vieler Maler.³²⁹

Das Musée des Monuments français über die Landesgrenzen hinaus bekannt gemacht zu haben, war ein wesentlicher Verdienst Lenoirs, der regelmäßig mit Publikationen an die Öffentlichkeit trat.³³⁰ Bereits als *Garde du Dépôt* verfaßte er das Inventar und besorgte dessen regelmäßige Aktualisierung. In den Jahren 1800-1821 veröffentlichte er das achtbändige Werk mit dem Titel „Musée des Monuments Français“, dessen erster Band aufgrund des großen internationalen Interesses sogar in englischer Übersetzung erschien. Obwohl das Museum großen Erfolg hatte und im Jahre 1799 in ganz Europa Bekanntheit genoß, erntete Lenoir nicht nur Lob.³³¹ Denn im Umgang mit den ihm anvertrauten Monumenten bewies er eine aus heutiger Perspektive geradezu ahistorische Gesinnung. Zusammen mit dem Bildhauer François Daujon (1759-vor 1844)³³² führte er zahlreiche Restaurierungen und Rekonstruktionen durch, wobei es häufig zu Zusammenfügungen von *Membra disjecta* unterschiedlicher Monumente kam, im guten Glauben, dem kunsthistorischen Zeugniswert eine adäquatere, da idealisierte Gestalt zu verleihen; hierfür zerteilten sie sogar Monumente und

³²⁹ Auch Robert hat den Jardin de l'Elysée in vier Gemälden verewigt, die alle eine vergleichbare Grundform aufweisen: Um eine hohe Säule herum verteilen sich mehrere Monumente, darunter der Sarkophag Turennes, die Brunnenfigur der Diana aus Anet, ein Kenotaph mit Büsten Molières, La Fontaines, Racines u.v.m. (Abb. 54)

Zu den verschiedenen Versionen siehe B. de Montgolfier, 1964, S. 35 (n^o 50) und Katalog C. Boulot/J. de Cayeux/H. Moulin, 1989, S. 48.

³³⁰ Zu Lenoirs Museumspublikationen siehe C. Weissert *Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Berlin 1999, S. 147ff.

Die Erstausgabe des Inventarkatalogs erschien bereits 1793, d.h. vor der offiziellen Eröffnung des Museums; insgesamt sollten bis 1816 zwölf Auflagen erscheinen.

³³¹ Siehe F. Haskell, 1995, S. 268f.

³³² Daujon war ab 1793 u.a. für die Beseitigung der Embleme des Königtums an Kirchen (St. Roch, St. Louis, St. Sulpice) und öffentlichen Gebäuden zuständig. Siehe H.-C. Harten, 1994, S. 56f.

entfernten Dekorationsteile, die sie als störend empfanden.³³³ Daß Lenoir der Rekonstruktion des Originalzustandes ein kompilatorisches Konstrukt vorzog, stand in krassem Gegensatz zu der chronologisch-gliedernden Genauigkeit der Museumskonzeption, entspricht aber wiederum seinem Zuschreibungsverhalten, das eher einem Wunschdenken als der Realität entsprang.

Neben dem Eklektizismus der Kunstwerke wurde aber auch die Institution an sich kritisiert. Während Napoléon sich an die Schauplätze seiner Syrienreise versetzt fühlte und Lenoir über alle Maßen lobte³³⁴, beanstandeten andere Besucher die modernen Qualitäten dieser Institution: die Präsentation historischer Zeugnisse in einem neutralem Bezugsrahmen, als autonome kunsthistorische Meisterwerke und somit abgelöst von ihrem sakralen und höfischen Kontext, und nicht zuletzt die Demokratisierung der religiösen und profanen Monumente in ihrem ebenbürtigen Nebeneinander:

»On a sans doute de grandes obligations à l'artiste qui a rassemblé les débris de nos anciens sépulcres; mais, quant aux effets de ces monuments, on sent trop qu'ils sont détruits. Resserrés dans un petit espace, divisés par siècles, privés de leurs harmonies avec l'antiquité des temples et du culte chrétien, ne servant plus qu'à l'histoire de l'art, et non à celle des mœurs et de la religion, n'ayant pas même gardé leur poussière, ils ne disent plus rien ni à l'imagination ni au cœur«.³³⁵

So ließ es sich Chateaubriand zwar nicht nehmen, die persönliche Leistung Lenoirs anzuerkennen, doch das Musée des Monuments français bedachte er nur mit Kritik. Zorn erfüllt begibt er sich anschließend auf die Suche nach den Verantwortlichen dieser Entwicklung und verflucht den revolutionären Vandalismus:

³³³ Beispielsweise teilte er das Grabmonument der Valentine de Milan aufgrund seiner revolutionären Beschädigungen in drei Mausoleen auf, und widmete diese Louis d'Orléans, Valentine de Milan und deren Söhnen Charles d'Orléans und Comte de Vertus. Siehe A. Lenoir, 1806, n° 78.

³³⁴ Siehe A. Lenoir, 1806, S. 96 (Anm. 1).

³³⁵ Siehe F.-R. de Chateaubriand *Génie du Christianisme (...)*, Bd. 2, Lyon/Paris 1819, S. 253 (Anmerkung).

»Qu'est-il arrivé à ces spoliateurs des tombeaux? qu'ils sont tombés dans les gouffres qu'ils avoient ouverts, et que leurs cadavres sont restés comme en gage à la mort, pour ceux qu'ils lui avoient dérobés«.³³⁶

Quatremère de Quincy (1755-1849), seit März 1816 ständiger Sekretär der Académie des beaux-arts, forderte zusammen mit dem Bildhauer Louis-Pierre Deseine³³⁷ (1749-1822) die Rückkehr der Museumsobjekte an ihre Herkunftsorte, und bezeichnete das Museum als »véritable cimetièrre de l'art«.³³⁸ Nachdem er in seinen 1815 veröffentlichten „Considérations morales sur la destination de l'œuvre d'art“ Lenoir heftig attackiert hatte, erhielt er am 24. April 1816 die Erlaubnis, die Monumente an die Vorbesitzer (Kirchen und Familien) zu restituieren.³³⁹ Als »produit de vingt-cinq ans de rapines«³⁴⁰ und Schöpfung der Französischen Revolution war das Musée des Monuments français nicht mehr zeitgemäß. Am 16. Dezember 1816 erging per königlicher Anordnung seine Schließung. Lenoir wurde zum *Administrateur des monuments à la basilique de Saint-Denis* ernannt³⁴¹, und in den Räumlichkeiten des Museums statt dessen eine „École des beaux-arts“ eingerichtet.

³³⁶ Siehe ebda.

³³⁷ Interessanterweise hatte Deseine im Auftrage Lenoirs mehrere Büsten für das Musée des Monuments français angefertigt.

³³⁸ Zur Kritik Quatremère de Quincys am Musée des Monuments français siehe R. Schneider *Un ennemi du Musée des Monuments français*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 1909/II, S. 353-370. Zitat S. 356.

³³⁹ Da vielen Familien der nötige Platz zur Aufbewahrung fehlte (die Familienschlösser und Wohnsitze waren oftmals zerstört), landeten nun auch Monumente in der Kathedrale von Saint-Denis, die dort zuvor nicht aufgestellt waren.

³⁴⁰ Zitiert nach L. Réau, 1994, S. 627.

³⁴¹ Siehe J. Saint-Germain, 1972, S. 231.

III.3. „La démolition de l'église Saint-Jean-en-Grève“

Beschreibung

Robert inszeniert die gotische Ruine von Saint-Jean-en-Grève kurz vor ihrer endgültigen Zerstörung (Abb. 55).³⁴² Das Innere der Kirche, von der nur noch das untere Geschoß und die Westpartie erhalten sind, geht schon im Qualm des Feuers unter, das - gemäß dem Verfahren Petit-Radels - den planmäßigen Einsturz auslösen wird.³⁴³ Angelockt von der Aussicht, die endgültige Auslöschung eines mittelalterlichen Bauwerks miterleben zu können, haben sich einige Zuschauer in Erwartung des eindrucksvollen Architekturschauspiels auf dem Trümmerhaufen der ehemaligen Chorpartie versammelt. Fluchtartig versuchen einige Personen (möglicherweise waren sie es, die den Brand legten), aus der unübersichtlichen Anlage ins Freie zu gelangen.

Die Silhouette der Doppelturmfassade (einer der quadratischen Ecktürme trägt einen krabbenbesetzten Helm) erstreckt sich in düsterer Imposanz fast bis an den oberen Rand. Unter vollständiger Ausblendung des topographischen Kontextes richtet sich der Fokus ganz auf die Erscheinung der skelettartigen Ruine, deren Seitenschiffe wie in einem Weitwinkelleffekt auseinanderlaufen, und den Betrachter in das Bild einschließen.³⁴⁴ Am Fuße der hochaufragenden Mittelschiffwand, dort wo die Farbgestaltung in glühendem Rotorange kulminiert, lodert das zerstörerische Feuer, das die Ruinenkulisse in ästhetischer Weise belebt: Hinter der leuchtenden Feuerwand erscheint das gotische Maßwerk geradezu irreal. Weiße

³⁴² „La démolition de l'église Saint-Jean-en-Grève“, Musée Carnavalet (P. 1510); Öl auf Leinwand, 0,62 x 0,53 m. Signiert unten links »H. Robert«.
Siehe Katalog C. Boulot/J. de Cayeux/H. Moulin, 1989, S. 68.

³⁴³ Siehe das Kapitel „L.-F. Petit-Radel - Von der Konstruktion zur Destruktion“.

³⁴⁴ Ein Querschiff war nicht vorhanden.

Rauchfahnen verunklären die in matten Beige- und Braunetönen gehaltene Architekturszenerie, die von einem Himmel in kühlem Blau hinterfangen wird.³⁴⁵

Die Transitorik des Handlungsmomentes spiegelt sich nicht nur in den Aktionsfiguren wider, sondern auch in der flüchtigen und skizzenhaften Ausführung des Gemäldes. So ist es nicht erkennbar, ob der repoussoirartige Vordergrund aus Balken oder Architekturresten besteht. Klar charakterisiert durch eine Vielzahl von Detailangaben (Spitzbögen, Strebewerk, Wasserspeier, Fiale) ist dagegen der gotische Skelettbau, der am Ansatz zur Gewölbezone in einer vegetabilen Form ausläuft. Die Wahl der Innenansicht von Ost nach West trägt dem Umstand Rechnung, daß die Kirche im Westen so dicht auf das Hôtel de Ville traf, daß eine Außenansicht der Fassade in der Tat unmöglich gewesen wäre. Der Gebäudezustand entspricht dem realen Zerstörungsbild nach der ersten, nicht abgeschlossenen Abrißkampagne.³⁴⁶ Bei aller topographischen Genauigkeit hat es sich Robert jedoch nicht nehmen lassen, das Bild mit einem fiktiven Architekturelement zu bereichern: auf der rechten Seite sind dorische Säulen auszumachen.

Robert vereint hier eine effektvolle Ruinenansicht mit einem genreartigen Ereignisbild, und inszeniert die Zerstörung als ästhetisches Spektakel. Auf eine vollständige Wiedergabe der räumlichen Situation, insbesondere des Südportals³⁴⁷ und der

³⁴⁵ Der Aufbau von Saint-Jean-en-Grève folgte dem Basilika-Schema, und wies eine dreigeteilte Wandgliederung mit Arkaden, Triforium und Obergaden auf. Das Mittelschiff umfaßte acht Joche, und wurde am Außenbau durch Strebebögen gestützt. Zur Architektur von Saint-Jean-en-Grève siehe H. Lemoine *L'église Saint-Jean-en-Grève. Ses cimetières et sa démolition*, in: *La Cité* 103/4, juillet/octobre 1927, S. 327-336.

³⁴⁶ Siehe das Kapitel „Die Zerstörung von Saint-Jean-en-Grève“.

³⁴⁷ Vergleiche die (nachträglich entstandene) Ansicht „Saint-Jean-en-Grève“ von Edouard Auguste Nousveaux (1811-1867), Musée Carnavalet, Cabinet des Arts Graphiques (57G); Radierung, 0,19 x 0,28 m. Diese zeigt die Südseite der Kirche mit dem Seitenportal. Eine (rechts etwas beschnittene) Abbildung findet sich bei A. Fierro (Hg.) *Patrimoine Parisien 1789-1799. Destructures, créations, mutations*, Paris 1989, S. 46.

Chapelle de la Communion³⁴⁸ an der Nordseite, hat er hierbei verzichtet.

Die Zerstörung von Saint-Jean-en-Grève

Die um 1326 erbaute Kirche Saint-Jean-en-Grève erlitt das gleiche Schicksal wie viele andere Sakralbauten Frankreichs während der Französischen Revolution.³⁴⁹ Im Zuge der Nationalisierung der Kirchengüter wurde sie Ende 1789 geschlossen, 1791 die dazugehörige Gemeinde aufgelöst.³⁵⁰ In den folgenden Jahren verahrloste das gotische Kirchengebäude, das einst eine der bedeutendsten Reliquiensammlungen von Paris beherbergt hatte.³⁵¹ Die benachbarte Kirche Saint-Gervais diente derweil als Ersatz. Über den Zustand von Saint-Jean-en-Grève in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts ist wenig bekannt, nur daß 42 Skulpturen fehlten³⁵² und das Dach gravierende Schäden

³⁴⁸ Die Chapelle de la Communion wurde 1734 von Jacques François Blondel (1705-1774) in klassischem Stil errichtet. Die quadratische Kapelle war fast ebenso groß wie die Kirche selbst, mit der sie auf der Nordseite durch die Abtragung von vier Jochen verbunden worden war.

³⁴⁹ Zu Baubeschreibung und Geschichte siehe H. Lemoine, 1927, S. 327-336. P.N. Hurtaut/Magny *Jean-en-Grève (Saint)*, in: *Dictionnaire historique de la ville de Paris (...)*, Bd. III, Paris 1779, S. 315ff. G. Pillement *Paris disparu*, Paris 1966, S. 295ff. Saint-Jean-en-Grève wurde 1326 an dem Ort einer Kapelle errichtet, die der Kirche Saint-Gervais als Baptisterium gedient hatte. Die Notwendigkeit eines Neubaus resultierte aus dem stetig zunehmenden Strom der Gläubigen der seit 1212 selbständigen Gemeinde des Hôtel de Ville und des Quartier de la Grève sowie der Aufbewahrung der sogenannten „Hostie miraculeuse“ seit 1290. Der Pfarrer von Saint-Jean-en-Grève, Jean Gerson, erlangte als Kanzler der Pariser Universität Berühmtheit. In der Kirche fand sich eine der besten Orgeln von Paris, gebaut von einem Spezialisten des ausgehenden 15. Jahrhunderts, Nicolas Dailly unter Anleitung von Pasquier de Lille.

³⁵⁰ 1793 wurde der Friedhof von Saint-Jean-en-Grève wegen Seuchengefahr geschlossen.

³⁵¹ Zum Reliquienschatz von Saint-Jean-en-Grève siehe [F. Jacquemart] *Les ruines parisiennes depuis la Révolution de 1789, et années suivantes: Avec des Remarques historiques sur chacun des Etablissements qui ne subsistent plus, & quelques Observations sur les Monumens anciens qui y avoient rapport*, Paris 1799, S. 60.

³⁵² Siehe G. Gautherot *Le vandalisme jacobin. Destructures administratives d'Archives, d'Objets d'Art, de Monuments religieux à l'Epoque Révolutionnaire*, Paris 1914, S. 121f.

aufwies - eine übliche Schadensbilanz. Doch ihr Standort im urbanistischen Umfeld erwies sich als extrem ungünstig: Hôtel de Ville und Saint-Jean-en-Grève grenzten so nahe aneinander (nur eine schmale Gasse trennte sie), daß die Westfassade gänzlich verdeckt war³⁵³, außerdem standen dringende Straßenarbeiten an. Der Architekt Louis-François Petit-Radel, auf den wir später noch genauer eingehen werden, führte eine Bauaufnahme durch, und stufte das Gebäude »sous le rapport de l'art«³⁵⁴ als nutzlos ein, worin sicher auch eine Geringschätzung des gotischen Stils zum Ausdruck kam. So votierte man am 18. Januar 1797 für den Abriß von Saint-Jean-en-Grève, mit Ausnahme der auf der Nordseite angrenzenden Chapelle de la Communion, die erhalten blieb.

Beim Abriß von Saint-Jean-en-Grève ergaben sich jedoch unvorhergesehene Schwierigkeiten: Der erste *Démolisseur* - ein unseriöser Spekulant namens Prusse - kassierte für den Abbruch 44.300 Livres und veräußerte alle weiterverwertbaren Materialien. Im Juli erklärte er sich für zahlungsunfähig und ließ seine Arbeiter und den Gerüstbauer leer ausgehen. Die Fassade, zwei Schiffsjoche und neun Arkaden der Seitenschiffe entfernte schließlich ab September 1797 ein gewisser Citoyen Lebègue für weitere 6.800 Francs.³⁵⁵ Dabei machte er sich das Brandlegungsverfahren des Architekten Petit-Radel zunutze.

Petit-Radel - Von der Konstruktion zur Destruktion

Wie in Zeiten unsicherer politischer und gesellschaftlicher Verhältnisse üblich, entwickelten sich der Grundstücksmarkt und die Baubranche entgegen der gesamtwirtschaftlichen Entwicklung

³⁵³ Siehe J.A. Dulaure, 1785f., S. 355.

³⁵⁴ Petit-Radel zitiert nach H. Lemoine, 1927, S. 332.

³⁵⁵ Im Januar 1800 wurde das brachliegende Terrain verkauft.

zu florierenden Geschäftszweigen.³⁵⁶ Vor dem Hintergrund der Ablösung jahrhundertealter Besitzstrukturen avancierte die *Démolition* zu einem unerläßlichen Beschäftigungszweig. In der schnellebigen Baubranche tummelten sich jedoch nicht nur professionelle Architekten, Ingenieure, Bauunternehmer und Gutachter, sondern auch viele profitgierige Spekulanten ohne solide Ausbildung geschweige denn akademischen Ehren, so z.B. der o.g. Citoyen Prusse.³⁵⁷ Solche unseriösen Unternehmer hinterließen oft rücksichtslos geplünderte, nur notdürftig abgesicherte Bauruinen, in denen Unfälle durch herabfallende oder zusammenstürzende Bauteile an der Tagesordnung waren.³⁵⁸ Genau aus diesem Grund hatte es auch in der Ruine von Saint-Jean-en-Grève bereits Verletzte und Tote gegeben, die Beendigung des Abrisses war also risikoreich. So zog man den Architekten und DeWailly-Schüler Louis-François Petit-Radel (1739-1808) zu Rate, vormals *Architecte du Trésor royal et du Palais-Bourbon* und *Architecte du Roi*.³⁵⁹ Im Chorbereich der Pariser Kirche St. Médard sind noch heute die dorischen Säulen zu sehen, mit denen Petit-Radel die Entdeckung des Tempels von Paestum künstlerisch reflektierte. Um die Jahrhundertwende wechselte jener jedoch von der *Construction* zur gefragten *Destruction*, und machte sich als Spezialist systematisch geplanter Zerstörungen verschiedener Pariser Kirchen einen Namen. Die »moyens de détruire une église gothique par le

³⁵⁶ Siehe G. Sprigath *Sur le vandalisme révolutionnaire (1792-1794)*, in: *Annales historiques de la Révolution française* 242, 1980, S. 531.

³⁵⁷ Siehe W. Szambien *Les architectes parisiens à l'époque révolutionnaire*, in: *Revue de l'art* 83, 1989, S. 36-50.

³⁵⁸ Siehe P. Léon *La Vie des monuments français. Destruction, Restauration*, Paris 1951, S. 261.

³⁵⁹ Zu Petit-Radel siehe Anonymus *Petit-Radel*, in: J. Turner (Hg.) *The Dictionary of Art*, Bd. 24, New York 1996, S. 554. Und M. Mosser *Louis-François Petit-Radel*, in: *Actes du Colloque Piranèse et les Français*, Etudes réunies par Georges Brunel, Rom 1976, S. 261-265.

Petit-Radel hatte übrigens der Zerstörung der Königsgräber in Saint-Denis im Oktober 1793 beigewohnt. Siehe P. Weyl, 1993, S. 256.

feu«³⁶⁰ veranschaulichte er in mehreren Zeichnungen, die er 1806 im Salon präsentieren sollte. Sein System des planvoll kalkulierten, dadurch weitgehend gefahrlosen und kostengünstigen Abrisses basierte auf der Destabilisierung tragender Elemente. Teilabschnitte der Stützen wurden durch Holzkeile ersetzt, und diese zur Einleitung des systematisch-gelenkten Einsturzprozesses angezündet. »Je ferès couper en partie les piliers par le bas et mètre à fur et mesure des étançons, où après l'on mettra le feu, par ce moyen les hommes ne coureront aucun danger«, beschrieb Petit-Radel seine Vorgehensweise.³⁶¹

»Elles tombent de tous côtés; encore quelques années, et l'on ne saura plus où gissoient les églises des Cordeliers, des Jacobins, des Augustins, des Carmélites, des Bernardins, de Ste.-Opportune, de St.-Jean-en-Grève, et de St.-Germain-le-vieux«³⁶², resümierte Mercier das Los unzähliger Kirchen an der Wende zum 19. Jahrhundert, darunter auch Saint-Jean-en-Grève. Vor diesem Hintergrund ist es bemerkenswert, daß die revolutionären Kirchenzerstörungen in der Presse unbeachtet blieben. Mit der thermidorianischen Regierung setzte sich die Ansicht durch, daß die Zerstörung des eigenen Kulturerbes und die Verfolgung der geistigen und künstlerischen Elite auf einer *Ignorance barbare* beruhe, die dem Ansehen der Revolution im In- und Ausland schade.³⁶³ Denn Unwissenheit galt als ein Kennzeichen unfreier Gesellschaften, wie beispielsweise dem Ancien régime. Eine auf Freiheit gründende, aufgeklärte Gesellschaft zeichne sich dagegen durch einen respektvollen Umgang mit ihrer kulturellen

³⁶⁰ Petit-Radel zitiert nach Katalog C. Boulot/J. de Cayeux/H. Moulin, 1989, S. 68.

³⁶¹ Petit-Radel zitiert nach H. Lemoine, 1927, S. 336.

³⁶² Siehe L.S. Mercier *Démolition des églises*, in: *Le nouveau Paris*, Bd. 5, Brunsvic/Paris o.J. [1798], S. 228.

³⁶³ Siehe B. Baczko *Vandalisme* in: F. Furet/M. Ozouf *Dictionnaire critique de la Révolution française*, Paris 1988, S. 903-912.

Vergangenheit aus, und würdige diese als wertvolles Bildungsgut.³⁶⁴ Wollten sich die Revolutionäre also nicht nachsagen lassen, selbst Vandalisten zu sein, mußten sie zwangsläufig auf die Zerstörung von Kunstwerken verzichten, oder diese zumindest verschweigen. Aus diesem Umstand resultierte wohl die Zurückhaltung der Presse gegenüber der Zerstörung von Saint-Jean-en-Grève und anderer Bauwerke.

Die Zerstörung von Saint-Jean-en-Grève im Werk DeMachys

Bevor wir uns den Ruinenbildern DeMachys zuwenden, sei kurz auf eine Eigentümlichkeit hingewiesen: Die Kirche Saint-Jean-en-Grève ist in auffallend wenigen Veduten überliefert, was mit ihrer erdrückenden Nähe zum Hôtel de Ville zusammenhängen mag. Denn diese machte eine repräsentative Ansicht des Kirchengebäudes schlechtweg unmöglich. In Ansichten von Raguenet (Abb. 56) und Louis Nicolas de Lespinasse (1734-1808), der auch unter dem Namen Le Chevalier de Lespinasse bekannt ist, erscheint Saint-Jean-en-Grève deshalb zumeist als realistisch proportioniertes und topographisch exakt verortetes Bildmotiv innerhalb des dichten architektonischen Raumgefüges des Quartier de la Grève, welches sie weithin sichtbar überragt.³⁶⁵

Als Ruine ist Saint-Jean-en-Grève nur bei DeMachy auf Interesse gestoßen, der sie in einem Gemälde, einer Gouache sowie einer

³⁶⁴ Dies erklärt auch die Akzeptanz von Lenoirs 1795 eröffnetem Musée des Monuments français, das als Triumph über den Vandalismus angesehen wurde.

³⁶⁵ Eine Abbildung von Raguenets Gemälde „L'Hôtel de Ville et la Place de Grève en 1760“ findet sich bei P. Lavedan *Histoire de l'Urbanisme à Paris*, Paris 1975, S. 224.

Eine Abbildung der Zeichnung von Louis Nicolas de Lespinasse findet sich bei H. Lemoine, 1927, S. 331.

lavierten Zeichnung verewigt hat.³⁶⁶ In dem Hauptwerk, einer relativ kleinen Holztafel (0,34 x 0,42 m)³⁶⁷ (Abb. 57), bediente sich DeMachy seiner Lieblingsperspektive zur „Innenraumdarstellung“³⁶⁸: Der Betrachter ist unterhalb des Seitenschiffs positioniert, mit Ausblick auf die diagonal ins Bild gesetzte Ruine - allerdings verläuft die Blickrichtung genau entgegengesetzt zu Robert, nämlich zu der zerstörten Chorpartie hin. Gerahmt durch einen der Seitenschiffbögen erscheint dort das, somit nicht nur in seiner realen topographischen Nähe akzentuierte, sondern auch in seiner inhaltlichen Relevanz als intakte Kirche betonte Gebäude von Saint-Gervais. Diese Verbindung einer pittoresken Ruinenkulisse mit einer repräsentativen Architekturansicht gehört zu den typischen Merkmalen des Kunstschaffens DeMachys.

In der pittoresken Bauruine mit ihren von malerischem Pflanzenwerk umwucherten Bögen herrscht eine beschauliche Atmosphäre, die versammelten Personen sind in ein Gespräch vertieft. Die Ruine von Saint-Jean-en-Grève ist als stimmungsvolle Architekturkulisse inszeniert, welche, wie so oft bei DeMachy, von einer spröde wirkenden Detailhaftigkeit gekennzeichnet ist.³⁶⁹

³⁶⁶ Alle drei Werke befinden sich im Musée Carnavalet. Öl auf Holz, 0,34 x 0,42 m. Cabinet des Arts Graphiques (D. 3276). Gouache, 0,29 x 0,41 m. Und Cabinet des Arts Graphiques (D. 3261). Zeichnung, laviert mit chinesischer Tusche und leichten farbigen Höhungen, 0,333 x 0,347 m. Das Gemälde und die Gouache dienten Chapis als Vorlage für eine Sepiazeichnung aus dem Jahre 1839. Siehe Inventar der Zeichnungen des Musée Carnavalet: Chapis, I.E.D. 396.

³⁶⁷ „La démolition de l'église Saint-Jean-en-Grève“, Musée Carnavalet; Öl auf Holz, 0,34 x 0,42 m.

³⁶⁸ Vgl. B. de Montgolfier *La démolition de l'église des Saints Innocents vue par DeMachy*, in: *Bulletin du Musée Carnavalet* 25/2, 1972, S. 27-30.

³⁶⁹ Diderot beschrieb die akademisch genaue Kunstauffassung DeMachys im Gegensatz zu Roberts malerischer und effektvoller Darstellungsweise mit folgenden Worten: »Je vois Machy la règle à la main, tirant les cannelures de ses colonnes; Robert a jetté tous ces instruments-là par la fenêtre et n'a gardé que son pinceau«. Siehe D. Diderot *Salons*, Bd. III, Oxford 1963, S. 249.

IV. Werke seit 1800

»A droite et à gauche du chemin, se montraient des châteaux abattus. (...) On voyait des murs d'enclos ébréchés, des églises abandonnées, dont les morts avaient été chassés, des clochers sans cloches, des cimetières sans croix, des saints sans tête et lapidés sans leurs niches.«³⁷⁰

Über die letzten Lebens- und Schaffensjahre Roberts während des Consulat und des Premier Empire ist wenig bekannt.³⁷¹ 1802 beendete er seine Museumslaufbahn im Musée Napoléon (zuvor Musée national des Arts), wo nun Dominique Vivant Denon (1747-1825) die Leitung übernahm. Auf Geheiß Napoléons mußten die im Louvre ansässigen Künstler ihre Ateliers und Wohnungen räumen, und Robert ließ sich, mit einer Pension entschädigt, in der Rue Neuve-du-Luxembourg nieder. Ebenfalls im Jahre 1802 (in dem er möglicherweise nach Italien reiste), widerfuhr ihm eine letzte offizielle Anerkennung: Obwohl er Rußland nie besucht hatte, wurde er in die Sankt-Petersburger Akademie aufgenommen. Der französische Kunstmarkt war das wichtigste Einkaufszentrum russischer Kunstliebhaber und in jeder Sammlung von Rang und Namen fanden sich Gemälde Roberts, übrigens auch bei den in Frankreich lebenden Russen.³⁷²

Den neuen politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen unter Napoléon wußte sich Robert offensichtlich anzupassen, und so gelang es ihm, einen neuen Kundenstamm aufzubauen:

»Hubert Robert s'est fort aisément accomodé de la société nouvelle. Il est l'ami de Madame Tallien et de Madame Récamier, de Visconti et de Denon. Il a été présenté à Josephine, quand elle a voulu décorer ses salons des tableaux du Louvre, et il est resté en relations avec la famille du Premier Consul«.³⁷³

³⁷⁰ Siehe F.-R. de Chateaubriand *Mémoires d'outre-tombe*, Nouvelle Édition par Edmond Biré, Bd. II, Paris o.J., S. 235. (Reprint Nendeln/Liechtenstein 1975)

³⁷¹ Am informativsten ist J. de Cayeux, 1989, S. 295ff.

³⁷² Die Zahl der Werke Roberts in Rußland wird auf etwa 250-300 geschätzt, allein in der Eremitage sind es fünfzig. Zum Thema der französischen Malerei in Rußland siehe Katalog *Vom Glück des Lebens (...)*, 1996.

³⁷³ Siehe P. de Nolhac *Hubert Robert (1733-1808)*, Paris 1910, S. 86.

Roberts künstlerisches Schaffen konzentrierte sich v.a. auf große dekorative Ensembles, am Salon nahm er nicht mehr teil.³⁷⁴ Für seine aktualitätsbezogene Ruinenmalerei boten sich allenthalben Motive. Denn nicht nur die Hauptstadt, sondern ganz Frankreich hatte unter den Nachwirkungen der Revolution zu leiden. Unzählige Kirchen und Klöster lagen brach. Und wenn diese im Zuge des Konkordats nicht wiederbelebt wurden, blieb meist nichts anderes als ihr Abriß, um wenigstens das Bauland anderweitig nutzen zu können.

Als Robert 1808 verstarb, hinterließ er in seinem Haus in Auteuil eine umfangreiche Kunstsammlung, die seine großen Vorbilder deutlich zu erkennen gab: Piranesi und Panini. Daneben beinhaltete sie aber auch Gemälde und Graphiken von Antoine Watteau (1684-1721), Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779), François Boucher (1703-1770) u.v.a.³⁷⁵

Robert fertigte eine Ansicht des „Banquet offert à Bonaparte dans la Grande Galerie le 20 décembre 1797“, das heute im Pariser Musée des Arts Décoratifs aufbewahrt wird.

³⁷⁴ Siehe J. de Cayeux, 1989, S. 304f.

³⁷⁵ Siehe die Abschrift des Verkaufskataloges von Roberts Sammlung bei C. Gabillot, 1895, S. 256-271.

IV.1. „La démolition de l'église des Feuillants“

Beschreibung

In der stark beschädigten Ruine der Église des Feuillants ist die *Démolition* in vollem Gange, gerade werden das Kirchenschiff und die Fassade abgetragen (Abb. 58).³⁷⁶ Die Chorpartie (in deren Dunkel sich noch die Glasfenster abzeichnen) ist weitgehend intakt, doch ihr durchlöcherteres Dach gibt die jahrelange Verwahrlosung zu erkennen. Der Abriß erregt keinerlei Aufsehen: die Arbeiter (einer lenkt einen mit Geröll vollgeladenen Pferdekarren) sind zwar eifrig zugange, wirken aber völlig desinteressiert; und auf den Architekturfragmenten vor der Baustelle haben sich einige Personen im wahrsten Sinne des Wortes auf die faule Haut gelegt. Keines Blickes würdigen sie die Örtlichkeit, die im Untergang begriffen ist.

Die Komposition ist wesentlich auf die Inszenierung der ruinösen Fassade im Vordergrund konzentriert; das Nebengebäude sowie das angrenzende baumbestandene Gelände sind nur angedeutet.³⁷⁷ Die monumentale rechte Fassadenseite mit ihren übereinandergestellten, gekoppelten Säulen erhebt sich kulissenartig in die Höhe. Von dem baulichen Zusammenhang abgerückt, wirkt das Architekturelement wie ein historisches

³⁷⁶ „La démolition de l'église des Feuillants“, Musée Carnavalet (P. 364); Öl auf Leinwand, 1,37 x 1,04 m. Vielleicht identisch mit Gemälde n° 238 aus dem Nachlaß von Madame Robert: »Un tableau sur toile (...) représentant une église à moitié démolie; entre autre figures, on y remarque un charretier conduisant une voiture pleine de démolitions«. Siehe ebda, S. 251. Siehe Katalog C. Boulot/ J. de Cayeux/H. Moulin, 1989, S. 70.

³⁷⁷ Ein Plan nach Matthäus Merian (1593-1650) aus dem Jahre 1615 zeigt die vollständige Klosteranlage aus der Vogelperspektive. Rechts von der Fassade schloß der Kreuzgang an (Abb. 59).

Relikt, den Ansichten römischer Antikenfragmente vergleichbar, und verleiht der Szenerie einen denkmalhaften Charakter.

Trotz der empirischen Detailgenauigkeit - die Fassade ist in allen Einzelheiten exakt geschildert -, integrierte Robert aber eine römische Reminiszenz, und zwar den kassettierten Galeriebogen der Mittelschiffwand.³⁷⁸ Überhaupt ist das Bauwerk keine organische Einheit, sondern ein komposites Konstrukt aus oberflächenparallelen (Fassade, Chor) und in die Bildtiefe führenden (Mittelschiff) Architekturteilen, deren divergenter Ausrichtung sich auch die Staffagefiguren anpassen. Die Kombinatorik der Architektur korrespondiert mit Brüchen in der Perspektive, dem Schwanken zwischen einer Frontal- bzw. leichten Seitenansicht (Chorpartie/Fassade) und einem großen dimensional Sprung zwischen Vorder- und Hintergrund. Optischen Zusammenhalt erzeugt das hohe Wohnhaus linkerhand, das sich vom Vordergrund bis in den Hintergrund erstreckt.³⁷⁹ Der Blick in die dunkle Bildtiefe der Chorpartie kontrastiert mit einem sich in die Höhe erstreckenden Firmament in zartem Hellblau, das den unverfänglichen Charakter der in Beigetönen gehaltenen Szenerie unterstützt.

Die Kirche der Feuillants - Entstehung und Zerstörung

Der 1573 von Jean de la Barrière gegründete Orden der Feuillants stand seit seiner Einführung in Paris durch Henri III in engem Kontakt zur französischen Monarchie.³⁸⁰ Anfang des 17. Jahrhunderts erbaute Baptiste Androuet Du Cerceau (ca. 1545-1590) an der Rue Saint-Honoré, der wichtigen Ostwestachse, die

³⁷⁸ Siehe E.J. Ciprut *L'église du couvent des Feuillants: sa place dans l'architecture religieuse Parisienne du XVII^e siècle*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 1957, S. 48.

³⁷⁹ Das Wohngebäude auf der linken Seite existierte tatsächlich.

³⁸⁰ Der Name des Ordens geht auf den Ort seiner Gründung zurück: die Abtei Notre-Dame-de-Feuillans in der Diözese Rieux nahe Toulouse.

erste Klosteranlage dieses reformierten Zisterzienserordens in der Hauptstadt (ein Männerkloster im Faubourg Saint-Michel und ein Frauenkloster im Faubourg Saint-Antoine folgten später).³⁸¹ Die dazugehörige Kirche, die Robert in ruinösem Zustand verewigen sollte, genoß den besonderen Schutz der Marie de Médicis.³⁸² Von der Herrscherfamilie mit finanziellen Zuwendungen großzügig bedacht, entwickelte sich das Kloster an der Rue Saint-Honoré nahe der Tuileries zum reichsten und bedeutendsten der 24 Feuillants-Klöster in Frankreich.³⁸³

Aufgrund dieser Wechselbeziehung geriet die Kirchen- und Klosteranlage der Feuillants in das Blickfeld der Revolutionäre. 1790 wurde sie geschlossen und entging in den folgenden Jahren, da sie als politischer Versammlungsort, u.a. für die Nationalversammlung, verwendet wurde, vorerst der Zerstörung.³⁸⁴ David nutzte die Kirche zwischenzeitlich als Atelier und fertigte dort den Entwurf für „Le serment du Jeu de Paume“ an.³⁸⁵ Der Klub der gemäßigten Jakobiner, der sich zeitweilig in dem Kloster niederließ, nannte sich in Anlehnung an seine Tagungsörtlichkeit „Club des Feuillants“.

³⁸¹ Zur Baugeschichte der Kirche siehe E.J. Ciprut, 1957, S. 37-52.

1601-1608 wurde die Kirche erbaut, doch die Fertigstellung der Fassade nach Plänen von François Mansart (1598-1666) erfolgte erst im Jahre 1624. 1666 wurde der Garten nach Plänen von André Le Nôtre (1613-1700) angelegt.

³⁸² Diese Unterstützung verdankt sich der Tatsache, daß die in der Kirche geäußerte Bitte der schwangeren Marie de Médicis nach der Geburt eines Sohnes in Erfüllung ging. Siehe G. Pillement, 1966, S. 281ff.

³⁸³ Henri III besaß eine Unterkunft in dem Kloster, Louis XIV besuchte dort häufig die Messe. Eine von der Salle du Manège ausgehende Passage ermöglichte ihnen einen direkten Zugang zur Klosteranlage. Siehe É. Raunié *Épithapier du Vieux Paris*, Bd. 4, Paris 1914, S. 247ff.

³⁸⁴ Die Mönche konnten, wenn sie weiter nach ihren Ordensregeln leben wollten, in den Couvent de la Merci umziehen.

³⁸⁵ Siehe P. Bordes *Le serment du Jeu de Paume de Jacques-Louis David. Le peintre, son milieu et son temps de 1789 à 1792*, Paris 1983, S. 182.

Für den Abriß der Anlage zeichnete das Premier Empire verantwortlich.³⁸⁶ Napoléon, der Paris als neues Rom und Hauptstadt Europas gestalten wollte³⁸⁷, widmete sich mit dem Ausbau der Ostwestachse einem schon 1793-1797 im „Plan des artistes de la Révolution“³⁸⁸ festgeschriebenen Projekt, das seine bedeutendste städtebauliche Leistung darstellt. Die von Charles Percier (1764-1838) und Pierre Fontaine (1762-1853) entworfene Parallelstraße zu den Tuileries, die Rue de Rivoli, sollte die alte Verkehrsader der Rue Saint-Honoré ablösen. Die drei ehemaligen Klosteranlagen (Feuillants, Assomption, Capucines) auf dem Terrain zwischen den Tuileries und der Rue Saint-Honoré boten ausreichend Platz für diese großangelegte urbanistische Kampagne. 1804 begann der Abriß des Feuillants-Komplexes, der dem Durchbruch der Rue de Rivoli und der quer dazu verlaufenden Rue de Castiglione, der Anbindung zum Place Vendôme, weichen mußte.³⁸⁹

³⁸⁶ Robert wohnte damals in der Rue Neuve-du-Luxembourg, nicht weit entfernt von der Rue Saint-Honoré.

³⁸⁷ Siehe S. Suchanek-Fröhlich *Kulturgeschichte Frankreichs*, Stuttgart 1966, S. 543.

³⁸⁸ Der „Plan des artistes de la Révolution“ berücksichtigte alle verstaatlichten Kirchengüter, die stets ein grundlegendes Hindernis für den Pariser Städtebau dargestellt hatten. Der Plan war eine Gemeinschaftsarbeit der *Inspecteurs de la voirie* E. Verniquet, Garrez père, Ch.-F. Callet und G. Gallimard sowie der Architekten Petit-Radel, Samson-Nicolas Lenoir (1733-1810) und De Wailly. Siehe L. Bergeron (Hg.) *Paris. Genèse d'un paysage*, Paris 1989, S. 192f.

³⁸⁹ Die Rue de Castiglione verläuft an der Stelle der Passage des Feuillants, die als Verbindung zwischen der Salle du Manège und der Klosteranlage diente.

Die Eglise des Feuillants als Ruine

Noch bis in die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts hinein fanden sich in der Nähe der Place Vendôme einige Reste der Eglise des Feuillants. Mehrere Künstler haben die Ruine im Laufe der Zeit in ihren Werken verewigt. Galt das Interesse ausschließlich der Ruinenansicht, bedienten sie sich dabei ganz traditionell der Graphik.

Eine Zeichnung Duchâteaus aus dem Jahre 1806 ist ausschließlich auf die Inszenierung der nahsichtigen, bildfüllenden Fassadenreste konzentriert (Abb. 60).³⁹⁰ Die linke Seite ist bis auf das untere Geschoß zerstört, doch auf der rechten Seite ist noch der zweigeschossige Aufbau mit den übereinandergestellten, gekoppelten Säulen vorhanden. Während die Fassade in allen Details (bis hin zu den Mauerfugen) akribisch erfaßt wurde, sind das Kirchenschiff und die Chorpartie im Hintergrund auf ein Mindestmaß reduziert und kaum zu erkennen. Die Säulenreste und Grabplatten im Vordergrund markieren den verwahten Zustand der Anlage.

Ein späteren Gebäudezustand überliefert ein Gemälde Etienne Bouhots (1780-1862), der für seine topographischen Ansichten von Paris bekannt ist (Abb. 61).³⁹¹ Das Gemälde, mit dem er 1808 im Salon debütierte, zeigt die Rue de Castiglione in Richtung der Place Vendôme mit der Colonne de la grande Armée. Rechts am Rande erscheint die Fassade der Eglise des Feuillants, von der nur noch die rechte Hälfte vorhanden ist. Dies spricht dafür, daß

³⁹⁰ Duchâteau, ehemalige Collection Destailleur; Aquarellierte Zeichnung. Auf Steinplatte vorne links »MDCCCVI«.

³⁹¹ „Place Vendôme“, Musée Carnavalet; Öl auf Leinwand, 0,81 x 0,99 m. Siehe L. Guilmard-Geddes *The First Empire*, in: *Apollo*, December 1977, S. 456.

die von Robert abgebildete Fassadensituation realistischer ist als Duchâteaus.

Noch weiter vorangeschritten ist die Zerstörung in einem Aquarell des Miniaturmalers Pierre Edouard Gautier-Dagoty (1775-1871) (Abb. 62). Hier ist auch die rechte Hälfte der Fassade bis auf das untere Geschoß zerstört. Durch den seitlich angesetzten Blickwinkel sind neben der Ruine noch die angrenzende Bebauung und die Tuileries zu erkennen.

Eine bei dem Pariser Lithographen Langlumé hergestellte Graphik zeigt eine von Süden aufgenommene Außenansicht der Kirche mit dem intakten Chorgewölbe, das auch Duchâteau wiedergegeben hat (Abb. 63). Herumliegende Bruchstücke von Sarkophagen und Säulen werden von einem Arbeiter abtransportiert. Die Architektur des ehemaligen Kreuzgangs ist weitgehend zerstört, an seiner Stelle ist ein verwilderter Garten entstanden. Durch die pastorale Tierstaffage (grasendes Pferd, ruhender Esel) erhält die Ruinenkulisse eine idyllische Note.

V. Die visionäre Ruine

Die Imagination unterschiedlicher Zeitebenen im Bild gehört zu den Charakteristika von Roberts Kunstschaffen, das antike, zeitgenössische und visionäre Ruinen gleichermaßen umfaßt. Schon während seines elf Jahre dauernden Aufenthaltes in Italien (1754-1765) erprobte Robert die künstlerische Überformung eines aktuellen Architekturzustandes mit einer visionären Zeitebene.³⁹² Beispielsweise erhielt Andrea Palladios (1508-1580) Villa Rotonda eine visionär eingestürzte Kuppel³⁹³, Donato Bramantes (ca. 1444-1514) Tempietto³⁹⁴ eine künstliche historische Aura, ebenso die Villa Medici³⁹⁵ (Abb. 64), die als antike Ruine erscheint. Die Villa Sacchetti von Pietro da Cortona (1596-1669) befand sich seit dem Ende des 17. Jahrhunderts in einem desolaten Zustand, und wurde von Robert in einer 1760 datierten Zeichnung zusätzlich „ruiniert“.³⁹⁶ Diesen Kunstgriff adaptierte Robert wohl von seinem zweiten visuellen Mentor neben Piranesi, Panini (ca. 1691-1765), der an der Académie de France Lehrer für Perspektive war, und in dessen Œuvre ebenfalls visionäre Ruinen existieren.³⁹⁷ Robert kopierte nicht nur Zeichnungen Paninis, sondern arbeitete auch mit ihm zusammen.³⁹⁸

Auch in Roberts Pariser Werk sind visionäre Ruinen vertreten, und reihen sich bruchlos ein. Neben der „Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines“ existieren

³⁹² Das früheste Beispiel einer imaginären Ruine stammt von dem Architekten Victor Louis (1735- ca. 1811). Zwischen 1756 und 1759 fertigte dieser eine Ansicht der Kirche S. Andrea von Giacomo da Vignola (1507-1573) als Ruine. Siehe P. Junod *Ruines anticipées ou l'histoire au futur antérieur*, in: *L'homme face à son histoire*, Lausanne 1983, S. 30.

³⁹³ Die Zeichnung befindet sich heute im Fogg Art Museum, Cambridge MA.

³⁹⁴ Siehe Katalog *Emblèmes de la liberté. L'image de la république dans l'art du XVI^e au XX^e siècle*, Berne 1991, S. 449f.

³⁹⁵ Zu den Zeichnungen und Gemälden der Villa Medici siehe H. Burda, 1967, S. 49f. mit Abbildungen. G. Herzog, 1989, S. 178f. Und W. Oechslin *Die Bank of England und ihre Darstellung als Ruine*, in: *Archithèse 2*, März/April 1981, S. 25.

³⁹⁶ Siehe H. Burda, 1967, S. 51 mit Abbildung.

³⁹⁷ Siehe ebda, S. 31ff.

³⁹⁸ Siehe Katalog D. Lüdke, 1991, S. 10.

noch etwa dreißig weitere Gemälde und Graphiken, die sich mit dem Musée national des Arts befassen.³⁹⁹ Und „La démolition de l'église de la Sorbonne, imaginée en ruines“ ist eines von mehreren Kirchenzerstörungsbildern. Bereits bei dem Gemälde des Pont Notre-Dame haftete der Architektur eine künstliche antike Patina an, und die Freilegung des Pont au Change erinnerte an eine imaginäre Wiederentdeckung eines vor langer Zeit begrabenen Kulturerbes.

Diese „archäologische Perspektive“ entstand unter dem Einfluß des neugewonnenen historischen Erkenntnispotentials der Grabungskampagnen in Herculaneum 1738, Pompei 1748 und Paestum 1764, die ein gewandeltes Zeitbewußtsein hervorriefen. Denn die unmittelbare Konfrontation mit einer früheren Kulturstufe, die zeitgleich mit der Gegenwart in Erscheinung tritt, löste eine Reflexion über die zukünftige Gestalt der eigenen Gegenwart aus, die als ein vorübergehender, dem Einfluß des Zeitlaufs unterliegender Moment erkannt wurde.⁴⁰⁰ Die visionären Ruinen im Werk Roberts sind nichts anderes als eine Invertierung der archäologischen Blickrichtung⁴⁰¹: Statt in der Gegenwart retrospektiv die Vergangenheit zu erschließen, eröffnet sich die Gegenwart gleichsam als zukünftige Vergangenheit.⁴⁰²

³⁹⁹ Siehe Katalog M.-C. Sahut/N. Garnier, 1979, S.14.

⁴⁰⁰ »Herculaneum et Pompéi (...) nous montrent leurs peintures, leurs sculptures, leurs arts, les ustensiles de leurs foyers domestiques; (...) La lave, les cendres, la pierre ponce ont conservé ces monuments, comme pour nous offrir une future image de ce que nos cités deviendront à leur tour.« Siehe L.S. Mercier *Que deviendra Paris?*, in: *Tableau de Paris*, Bd. IV, Amsterdam 1783, S. 982f.

Siehe auch K. Stierle, 1992, S. 103.

⁴⁰¹ »La ruine anticipée, c'est le transfert de la perspective archéologique dans le futur (...).« Siehe P. Junod, 1983, S. 36.

⁴⁰² Siehe M. Steinhauser, 2000, S. 106f.

V.1. „Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre“ „Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines“

Beschreibung

1796 präsentierte Robert ein ungewöhnliches Pendantpaar im Salon, das aus den Gemälden „Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre“ und „Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines“ bestand. Ersteres war ein Entwurf für die Umgestaltung der Grande Galerie als Museum, den Robert als Mitglied des Conservatoire anfertigte. In letzterem, und das ist das besondere, antizipierte er die Ruine jenes (noch unrealisierten) Entwurfs.

Zwischen 1789 und 1799 entwarf Robert sieben Gemälde und Zeichnungen, die sich mit dem Umbau der Grande Galerie (Raumaufteilung, Beleuchtung, Hängung...) befassen. Sein „Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre“ ist der am weitesten gediehene Entwurf, sowohl was die architektonische Gestaltung als auch die Inszenierung betrifft (Abb. 65).⁴⁰³

Die Galerie ist durch eine serlianaartige Bogenkonstruktion mit ionischen Säulen gleichmäßig unterteilt und in ihrer immensen Tiefenerstreckung akzentuiert. Unverkennbar ist an dem Motiv der vermeintlich unendlichen Abfolge bildparallel gestaffelter, serlianaförmiger Bögen das Vorbild Piranesi.⁴⁰⁴ Über einem mächtigen Architrav erhebt sich ein kassettiertes Gewölbe, dessen helle Farbgebung dem Raum

⁴⁰³ „Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre“, Musée du Louvre (Inv. R.F. 1975-10); Öl auf Leinwand, 1,12 x 1,43 m. Auf Säulenbasis links »1796 H. ROBERT«, Inschrift oben »TRIUM/PAR ARTIUM/HONOS«.

Siehe Katalog M.-C. Sahut/N. Garnier, 1979, S. 28ff.

⁴⁰⁴ Siehe beispielsweise Piranesis „Vestibolo d'antico Tempio“ aus der „Prima parte di architetture e prospettive“ (Abb. 66).

zusätzliche Weite verleiht. Zenitale Glasdächer ersetzen die ursprüngliche Lichtquelle der seitlich angeordneten Fenster und sorgen für eine gleichmäßige Beleuchtung der Gemälde, die über die gesamte Wandfläche verteilt sind.⁴⁰⁵ Ionische Pilaster rahmen Figurennischen, einige Skulpturen stehen frei im Raum.

Zugleich stellt sich die Galerie als funktionierende öffentliche Kunstsammlung dar. Unter den unzähligen Besuchern sind auffallend viele Kopisten vertreten (darunter, wie so oft bei Robert, auch Frauen), die sich, entsprechend der didaktischen Zielsetzung der revolutionären Museumsgründung, an den Werken der Vergangenheit schulen.⁴⁰⁶ Ein Maler, bei dem es sich wohl um Robert persönlich handelt, kopiert gerade Raffaels „Heilige Familie“. Die Gemälde sind durchweg italienischer Herkunft, und somit veranschaulicht Robert auch, wie er sich die Gliederung der Exponate vorstellt, nämlich nach Schulen getrennt. Neben den Werken Raffaels ist v.a. Guido Reni (1575-1642) stark vertreten.⁴⁰⁷

Gemäß Diderots Diktum „Il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt“ verbildlichte Robert in einer Art vorweggenommener Retrospektive seinen Entwurf als Ruine. Die „Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines“ ist, anders gesagt, eine Projektion der Vergangenheit der Grande Galerie in die Zukunft (Abb. 67).⁴⁰⁸ Das ehemalige Museum

⁴⁰⁵ In seinem Haus in Auteuil hatte sich Robert ein Atelier eingerichtet, das ebenfalls über eine zenitale Beleuchtung verfügte. Siehe J. de Cayeux, 1989, S. 301.

⁴⁰⁶ In den Pariser Kunstsammlungen des Ancien régime war das Kopieren von Gemälden nicht erlaubt. Siehe A. McClellan, 1994, S. 101.

⁴⁰⁷ Die abgebildeten Gemälde und Skulpturen finden sich alle im Ausstellungskatalog von 1793, bis auf Pier Francesco Molas (1612-1666) „Vision des Heiligen Bruno“. Eine genaue Identifizierung der abgebildeten Gemälde findet sich in dem Katalog von M.-C. Sahut/N. Garnier, 1979, S. 28f.

⁴⁰⁸ „Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines“, Musée du Louvre (Inv. R.-F. 1975-11); Öl auf Leinwand, 1,14 x 1,46 m. Siehe ebda, S. 31ff.

erscheint als verfallene Galerie und Domizil einfacher Leute, die in dem verlassenen Gemäuer hausen und herumstöbern. Zwischen den Trümmern des eingestürzten, von Pflanzen überwucherten Gewölbes ragen hier und da Fragmente von Skulpturen hervor, darunter der „Sterbende Sklave“ Michelangelos (1475-1564).⁴⁰⁹ Es ist die Kunst, die alles überdauert, und von dem Ruhm vergangener Zeiten kündigt. Denn inmitten dieses wüsten und verwahrlosten Trümmerfeldes erhebt sich triumphierend die Statue des Apoll von Belvedere, »das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Altertums, welche der Zerstörung derselben entgangen sind«, so Winckelmann.⁴¹⁰ An dessen Basis ruht die Büste Raffaels von Alessandro Rondoni (um 1786).⁴¹¹ So wird der Kopist zu einem Archäologen, der die Überbleibsel vergangener Zeiten für die Nachwelt wiederentdeckt und verewigt. Eine düstere Farbgebung und starke Schlagschatten ersetzen das helle Tageslicht des „Projet d'aménagement (...)“, und unterstreichen den visionären Charakter der Szene.

Die Pendants sind in mehrfacher Hinsicht ungewöhnlich.⁴¹² Vorweg in der Themenwahl, denn die Gattung des Sammlungsbildes, das ja immer eine Innenraumansicht war und in Flandern bereits im 17. Jahrhundert als „Cabinet d'amateur“

⁴⁰⁹ Michelangelos „Sklave“ befand sich 1796 tatsächlich in der Grande Galerie.

⁴¹⁰ Siehe J.J. Winckelmann *Geschichte der Kunst des Altertums*, herausgegeben von Wilhelm Senff, Weimar 1964 (zuerst 1764), S. 309.

⁴¹¹ Robert hat hier die Bronzekopie des Apoll als Vorlage genommen, die in Fontainebleau und Versailles zu sehen war. Die Marmorskulptur wurde erst im Juli 1798 von Napoléon aus Italien mitgebracht. Siehe Katalog *Emblèmes de la liberté (...)*, 1991, S. 449. Und F. Haskell/N. Penny *Pour l'amour de l'Antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen 1500-1900*, Paris 1988, S. 175-177.

⁴¹² Von der Salonkritik wurden die Pendants wenig beachtet. In den *Observations tirées du journal (...)* par Mr. Ro (...) bemängelte man den unvollendeten Charakter des „Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre“. Siehe Katalog M.-C. Sahut/N. Garnier, 1979, S. 30. Und in Anonymus *Les Étrivières de Juvénal ou satire sur les tableaux exposés au Louvre l'an V*, Paris 1796, S. 17. (C.D., t. XVIII, n° 490) und Villiers/Capelle *Critique du Salon, ou les Tableaux en Vaudevilles N° 2*, Paris o.D. [1796], S. 1. (C.D., t. XVIII, n° 488) wurden beide Gemälde gänzlich abgelehnt.

existierte, war in Frankreich nicht ausgebildet. Dem revolutionären Repräsentationsbedürfnis verdankt sich die Entstehung der Louvrebilder, bei denen Robert auf ein Motiv rekurren konnte, das in unzähligen Variationen in seinem Œuvre anzutreffen ist: die Galerie.

In der Pendantkonzeption lehnte sich Robert an Paninis berühmte großformatige Gemälde „Roma antica“ (ca. 1755) (Abb. 68) und „Roma moderna“ (1757) (Abb. 69) an, imaginäre Galerieansichten antiker und barocker Monumente und Skulpturen Roms.⁴¹³ Auftraggeber dieser Werke war der Französische Gesandte in Rom, der Comte Etienne-François de Stainville und spätere Duc de Choiseul, zu dessen Gefolgschaft auch Hubert Robert zählte.⁴¹⁴ Stainville gehörte zu den prominentesten Auftraggebern Paninis, und auch Roberts Wertschätzung ist belegt durch insgesamt 25 Bilder Paninis in seinem Nachlaß, darunter auch die o.g. Bilderserie, von der mehrere Repliken existieren.⁴¹⁵

Doch zwischen Paninis Galerieansichten und Roberts Louvrebilder besteht ein elementarer Unterschied. Während Panini sich der Kunst der Antike und der Gegenwart widmet, thematisiert Robert die Wunschvorstellung eines gegenwärtigen Zustandes und dessen zukünftige Gestalt als vorweggenommene antike Ruine. Die Zeitperspektive Paninis ist praktisch invertiert: Die „Antike“ erscheint als zukünftige Vergangenheit, die „Moderne“ als frühere Gegenwart. Robert erschließt die Zukunft

⁴¹³ Siehe Katalog H. Beck/ P.C. Bol/ M. Bückling *Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung*, München 1999, S. 16f. Und Katalog von B. Buberl (Hg.) *Roma antica. Römische Ruinen in der italienischen Kunst des 18. Jahrhunderts*, München 1994, S. 108ff.

⁴¹⁴ Der von Stainville in Auftrag gegebene Bilderzyklus umfasst noch zwei weitere Gemälde, die „Innenansicht des Petersdomes während des Besuchs des Comte de Stainville“ und die „Ansicht des Petersplatzes mit dem festlichen Geleitzug des Comte de Stainville“.

⁴¹⁵ »Wenn er [Robert] der intakten „Grande Galerie du Louvre“ eine „Imaginäre Ansicht“ gegenüberstellt, malt er Geschichtsphilosophie in der Nachfolge seines Lehrers Panini: Größe und Verfall. In die Zukunft blickend, denkt

für die Malerei und reflektiert dabei die Beschleunigung des Zeiterlebens im ausgehenden 18. Jahrhunderts, insbesondere durch die Französische Revolution.⁴¹⁶ »Hier wird ein Bewußtsein von der Temporalität der großen Stadt zwischen Gegenwart, Vergangenheit, Zukunft und zukünftiger Vergangenheit bildlich inszeniert, das zuerst bei Mercier artikuliert worden war«, kommentiert K.-H. Stierle das der Pendantkonzeption inhärente Zeitbewußtsein.⁴¹⁷

Das Musée national des Arts

Als Robert 1796 seinen Entwurf für die Gestaltung der Grande Galerie als Museum ausstellte, befand sich diese noch weitgehend in ihrem ursprünglichen Zustand.⁴¹⁸ Gerade hatten erste Umbaumaßnahmen in der 1595-1608 von Louis Métezeau (ca. 1559-1615) und Jacques II Androuet du Cerceau (ca. 1550-1614) erbauten Verbindung zwischen dem Louvre und dem Tuilerienschloß begonnen. Doch der Plan, in der außergewöhnlich langen (432 Meter), tonnengewölbten Galerie, die durch 46 seitlich angeordnete Fenster belichtet wurde, ein Museum einzurichten, existierte bereits seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Es war D'Angiviller, der *Directeur général des bâtiments du roi*, der 1776 den Beschluß zur Gründung eines Museums im Louvre gefaßt hatte, welcher seit dem Umzug des Hofes nach Versailles keine praktische Funktion mehr erfüllte.⁴¹⁹

Robert konstruktiv-destruktiv.« Siehe W. Hofmann *Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830*, München 1995, S. 347f.

⁴¹⁶ Zum Wandel der Zeiterfahrung siehe R. Koselleck *Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit*, in: *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, herausgegeben von Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck, München 1987, S. 269-282.

⁴¹⁷ Siehe K. Stierle, 1992, S. 105.

⁴¹⁸ Siehe Katalog M.-C. Sahut/N. Garnier, 1979, S. 17.

⁴¹⁹ Siehe E. Harten, 1989, S. 180 ff. Und A. McClellan, 1994, S. 49ff.

Im Palais du Luxemburg waren 1750 zum ersten Mal Meisterwerke aus der königlichen Sammlung öffentlich ausgestellt worden, 1781 folgte eine weitere Ausstellung in der Académie.

Für die Konzeptionierung des öffentlich zugänglichen Ausstellungsortes der königlichen Kunstsammlung hatte man eigens die sogenannte Commission du Muséum national gegründet, zu deren Mitgliedern Hubert Robert zählte. Aus finanziellen Gründen waren bis zur Revolution jedoch nur wenige bauliche Veränderungen erfolgt.

Mit der 1791 nationalisierten königlichen Kunstsammlung als Basis, eröffnete das Musée national des Arts als erstes Museum der Revolution am 10. August 1793 seine Pforten. So konnte am Jahrestag der Suspendierung des Königs und zugleich Beginn der landesweiten Zerstörung der Königsgräber nicht nur der Erfolg der republikanischen Regierung gegenüber der absolutistischen unter Beweis gestellt, sondern dem In- und Ausland auch der verantwortungsvolle Umgang mit der nationalen Kultur vor Augen geführt werden.

Doch die Institution, mithilfe derer man sich als internationale Kulturhauptstadt profilieren wollte, war auf die neuartige Nutzung kaum vorbereitet worden und entbehrte eines musealen Konzepts. Grundlegende Fragen wie die Gliederung, die Raumgestaltung und v.a. die Beleuchtung waren ungeklärt. Die von D'Angerville eingesetzte Commission du Muséum national schien der Gestaltung des Museums als patriotischer Bildungsstätte nicht gewachsen, und wurde im Jahre 1795 durch das sogenannte Conservatoire abgelöst, zu dessen Mitgliedern neben Robert auch Fragonard, Pajou, DeWailly und der Restaurator Jean Michel Picault gehörten. Dieses widmete sich allen Belangen des Museums, angefangen bei der Klassifizierung der Exponate und ihrer Hängung (wobei sie eine Trennung nach französischer, flämisch-holländischer und italienischer Schule durchführten, die in sich chronologisch geordnet waren), der Raumgestaltung, den Öffnungszeiten u.v.m. Da die Gemälde und Skulpturen bislang nur zwischen den Fenstern aufgehängt

werden konnten, erhielt die Frage der optimalen, d.h. gleichmäßigen Beleuchtung aller Kunstwerke eine zentrale Bedeutung. Roberts „Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre“ versteht sich als Idealansicht seiner als Architekt und Konservator entwickelten Gestaltungsvorschläge.

Bis 1802 war Robert im Conservatoire des Musée national des arts tätig. Bei seinem Ausscheiden war die Grande Galerie quasi noch unverändert; doch die von ihm projektierte Raumgestaltung mit zenitaler Beleuchtung sollte im Laufe des 20. Jahrhunderts realisiert werden.

V.2. „La démolition de l'église de la Sorbonne, imaginée en ruines“

Beschreibung

Die Kirche der Sorbonne erscheint im imaginären Gewand einer baufälligen Ruine, ihrer ursprünglichen Dekoration und Ausstattung beraubt (Abb. 70).⁴²⁰ Sie erfüllt nun ganz neuartige, profane Funktionen als Atelier, Steinbruch und Ort der Erholung. Das tonnengewölbte Bauwerk erinnert an Roberts antike Galerieansichten (dort findet sich auch stets das eingestürzte Gewölbe), wiewohl das Fachwerk auf der linken Seite offensichtlich jüngeren Datums ist und ein Atelier des Musée des Arts darstellt, das die aus dem Louvre vertriebenen Künstler in der brachliegenden Kirche einrichten durften.⁴²¹ Doch nicht nur ein Maler betritt wie selbstverständlich die zerstörte Kirche (die bereits mehr einer Durchgangshalle als einem abgeschlossenen Innenraum ähnelt), es haben sich auch mehrere Frauen und Kinder eingefunden. Ihr geselliges Beisammensein verleiht der desolaten Örtlichkeit eine beschauliche Atmosphäre. Im Vordergrund mühen sich gerade einige Arbeiter mit dem Abtransport eines Steinbrockens ab, der noch anderweitig als Baumaterial Verwendung finden wird. Die Ausschlichtung der Ruine ist schon so weit gediehen, daß einzelne Gebäudepartien

⁴²⁰ „La démolition de l'église de la Sorbonne, imaginée en ruines“, Musée Carnavalet (P. 171); Öl auf Leinwand, 1,37 x 1,04 m. Möglicherweise handelt es sich hierbei um die n° 219 aus dem Nachlaß von Madame Robert, »représentant l'intérieur d'une église en grande partie démolie; dans le fond, des groupes de femmes; sur le devant, dans l'ombre, des ouvriers transportent des fragments d'architecture, et un artiste tient son portefeuille«.

Da das Gemälde restaurierungsbedürftig ist, kann nur vermutet werden, daß seine Farbgestaltung sich durch jenen changierenden Beigeton auszeichnet, den Robert bei seinen antiken Bauwerken, aber auch dem Pont Notre-Dame, bevorzugt verwendete, um eine historische Aura zu evozieren.

⁴²¹ Zum Galeriemotiv im Werk Roberts siehe A. Corboz, 1978.

abgestützt werden müssen, um ihren Zusammensturz zu verhindern.

Der im Gebäudeinnern plazierte Betrachter schaut in Richtung der Fassade, die, wie das gesamte Gebäude, stark beschädigt ist.⁴²² Im Mauerwerk klaffen Löcher, die Figurennischen sind leer, die Wände steinsichtig. Von der ehemaligen Dekoration haben sich nebst den kassettierten Gewölbegurten, einigen Kapitellen und dem Gesims mit Zahnschnitt nur die Pendentifs erhalten.⁴²³ Einer der abgebildeten Kirchenväter blickt erstaunt auf das profane Treiben in der ehemaligen Kirche herab, die über einen, zwischen der Fassade und dem Langschiff fehlenden Bauabschnitt rechterhand betreten wird. Doch ungeachtet des beklagenswerten Zustands der Ruine, bewirken die Genreszenen einen lebendigen und freundlichen Charakter.

Der Architekturwiedergabe liegt ein ausgeklügeltes System optischer Täuschungen zugrunde. So ist es Robert gelungen, in dem kompakten, fast die gesamte Bildfläche füllenden Architekturausschnitt einen starken Eindruck von Raumtiefe zu erzeugen, obwohl das, wie eine ausgedehnte Galerie erscheinende Gewölbe mit den leeren Nischen realiter das schmale Joch zwischen Vierung und Kapellen war. Die fragmentarisch ansichtige Vierung, die an der Ecklösung zu erkennen ist, setzt automatisch einen Prozeß virtueller Raumkonstruktion in Gang.⁴²⁴ Um die langgestreckte Raumwirkung einer Galerie zu erzielen, hat Robert nicht nur auf die Darstellung der Kuppel und der Kapellen verzichtet, sondern

⁴²² Als Teil der architektonischen Anlage des Collège de Sorbonne besaß die Kirche zwei Fassaden. Die Hauptfassade war zur Hofseite des Kollegs gerichtet, die zweite zur Straßenseite. Robert blickt hier in Richtung der Straßenseite.

⁴²³ In den Pendentifs stellte Philippe de Champaigne (1602-1674) die Kirchenväter Hieronymus, Ambrosius, Gregor und Augustinus dar.

⁴²⁴ Der Grundriß der Sorbonne stellt eine Kombination von griechischem und lateinischem Kreuz dar. In den vier Winkeln des Langschiffs schließt je eine längsgerichtete Kapelle an.

auch das Künstleratelier aus der Kapelle in die Vierung verschoben. Auf der linken Seite verschwindet die Kapelle infolge der extremen Fluchtung der Wand, wobei die Stichkappen die tatsächliche Raumstruktur veranschaulichen; rechts ist sie durch einen Wandeinbruch ersetzt, der als Lichtquelle die Raumhaltigkeit noch verstärkt. Das fingierte Raumkonstrukt offenbart sich in der Vordergrundzone besonders deutlich: Während die Ecklösung auf der rechten Seite unmittelbar im Vordergrund angeordnet ist, scheint ihr Gegenpart auf der linken Seite durch den Fachwerkbau tiefer in den Raum versetzt.

Geschickt transformierte Robert den barocken Kuppelbau in eine fiktive Galerieruine, und verlieh dieser, unter Verwendung zeitgenössischer Erzählelemente, einen zwiespältigen Charakter zwischen ästhetischem Ruinenkult und realitätsnaher Reportage.

Zur Geschichte der Sorbonne

Das im Quartier latin gelegene Collège de Sorbonne wurde 1257 von Robert de Sorbon gegründet.⁴²⁵ Anfänglich diente das Institut der Ausbildung von Theologen, doch seit dem 16. Jahrhundert unterrichtete man auch andere Disziplinen. Nachdem sich die theologische Fakultät der Pariser Universität in ihren Räumen eingerichtet hatte, ging der Name „Sorbonne“ auf die Universität über, obwohl das Collège bis zur Revolution selbständig blieb. Im Laufe der Jahrhunderte entwickelte sich die Sorbonne zur Autorität in Rechts- und theologischen Fragen.

Es war Richelieu, der an der Sorbonne Theologie studiert hatte und 1622 zu ihrem Provisor, kurz darauf zum Kardinal und 1624 zum Premierminister ernannt wurde, der Jacques Lemercier

⁴²⁵ Zur Geschichte der Sorbonne siehe C. Beutler *Paris und Versailles*, Stuttgart ²1970, S. 260 ff. Und Katalog *Le Grand Siècle au Quartier Latin*, Paris 1982, S. 153ff.

(ca. 1585-1654) 1626 mit dem Neubau von Kolleg und Kirche beauftragte und letztere zu seiner Grablege bestimmte.⁴²⁶ Die neu errichteten Gebäude faßten einen rechteckigen Platz ein, die Kirche - übrigens die erste römisch beeinflusste Kuppelkirche des 17. Jahrhunderts in Frankreich - lag auf der Südseite (Abb. 71).⁴²⁷

Am 17. Oktober 1791 erging per Dekret die Schließung des Collège de Sorbonne, ein Jahr später folgte seine Aufhebung.⁴²⁸ In der Kirche wurden Soldaten untergebracht, die, wie Leblond, Sekretär der Commission des monuments, berichtete, aus reiner Willkür Skulpturen und Gemälde beschädigten. Alexandre Lenoir verdankt sich die Rettung des im Chor aufgestellten, marmornen Grabmals Richelieus, ein Meisterwerk von François Girardon (1628-1715) aus dem Jahre 1694. Als *Temple de la Raison* beherbergte das Gebäude seit Januar 1794 die Büsten von Marat und Le Peletier. Auf der Suche nach einem angeblichen Kirchenschatz verwüsteten Plünderer im Dezember 1794 fünfzig Gräber.⁴²⁹ Anschließend begann man damit, die Kirche zum Amphitheater für die, in dem ehemaligen Collège eingerichtete École normale umzubauen, stoppte die Arbeiten aber schnell wieder. 1801 bestimmte Napoléon die leerstehende Kirche und das Collège zur Unterkunft für die aus ihren angestammten Räumlichkeiten im Louvre vertriebenen Maler, Bildhauer und Graphiker. Das sogenannte Musée des Arts umfaßte mehr als fünfzig Ateliers und Unterkünfte in den vier großen Kapellen der

⁴²⁶ Die Architektur Lemerriers ist deutlich geprägt durch dessen Romaufenthalt 1607-1614.

⁴²⁷ Zur Baugeschichte siehe A. Boinet *Les églises parisiennes*, Bd. II: XVII^e siècle, Paris 1962, S. 208-227.

⁴²⁸ Siehe ebda, S. 215ff. Und J. Bonnerot *La Sorbonne, sa vie, son rôle, son œuvre à travers les siècles*, Paris 1927, S. 24ff.

⁴²⁹ Siehe Katalog A. Tuillier (Hg.) *L'Université de Paris, la Sorbonne et la Révolution*, Paris 1989, S. 161f.

Kirche sowie in den angrenzenden Gebäuden.⁴³⁰ Erst unter Louis XVIII wurde die Gesamtanlage wieder an die Universität zurückgegeben.⁴³¹

V.3. Von der Utopie zur Uchronie - Die visionäre Ruine im 18. Jahrhundert

Die prospektive Distanzierung von der Gegenwart, die zugleich eine „Verzeitlichung“ eines gegenwärtigen Zustands bedeutet, war in der Bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts eine seltene Erscheinung.⁴³² Vergleichbar ist allenfalls Gabriel de Saint-Aubins „Vue prophétique de l'église Saint-Genève pour l'an 3000“.⁴³³ Inspirieren ließ sich Saint-Aubin hierbei durch einen Roman des Zeichners, Kupferstechers und Kunsttheoretikers Charles-Nicolas Cochin (1715-90). Die fiktive Beschreibung der Ausgrabung von Sainte-Genève durch einen Archäologen des Jahres 2355 erschien 1757 unter dem Titel „Fouilles de Sainte-Genève en 2355“.⁴³⁴ Der innere Zusammenhang zwischen der Entstehung der modernen Archäologie und der visionären Ruine kommt hierin deutlich zum Ausdruck.⁴³⁵

Das bekannteste Beispiel einer Zeitreise im Bereich der Literatur (wo sich das Thema der visionären Ruine deutlicher manifestierte), war zugleich ein Bestseller seiner Zeit: es handelt

⁴³⁰ In der Kirche waren insgesamt neun Künstler untergebracht.

⁴³¹ Roberts Gemälde liefert die einzige, wenngleich weitgehend fiktive Ansicht der zerstörten Kirche.

⁴³² Siehe P. Junod, 1983, S. 23ff.

⁴³³ Siehe É. Dacier *Gabriel de Saint-Aubin (...)*, Bd. 2: *Catalogue raisonné*, Paris/Bruxelles 1931, S. 66.

⁴³⁴ Siehe A. Corboz, 1978, S. 47f.

⁴³⁵ In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erschienen zahlreiche Publikationen über die Antikenfunde, darunter Caylus' „Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises“ (1752-1767), J.D. Leroys „Ruines des plus beaux monuments de la Grèce“ (1758) und der erste Band der „Voyage pittoresque de la Grèce“ des Comte de Choiseul-Gouffier (1782).

sich um Merciers 1770 veröffentlichten *Roman d'anticipation* „L'An 2440“, in dem die Zukunft von Paris antizipiert wird. Ein 1740 im Schlaf versunkener Erzähler erwacht als Greis im Paris des Jahres 2440. Es herrscht die konstitutionelle Monarchie, Versailles ist verlassen, Frankreich in eine Republik umgewandelt worden, in der universeller Friede herrscht. Mit diesem ersten Zukunftsroman der Literaturgeschichte hat die zeitliche Distanzbildung, d.h. die Uchronie, ihren Einzug gehalten, und die rein räumliche Distanzierung der Utopie abgelöst.⁴³⁶

Auch in dem Kapitel „Que deviendra Paris?“ seines, am Vorabend der Französischen Revolution erschienenen „Tableau de Paris“ befaßt sich Mercier mit dem Schicksal von Paris, und bedient sich dabei der invertierten archäologischen Perspektive im offenen Horizont der Zukunft. Gedanklicher Ansatzpunkt ist bezeichnenderweise die Konfrontation mit den Überresten bekannter Städte der Antike:

»Thèbes, Tyr, Persépolis, Carthage, Palmyre ne sont plus. Ces villes qui s'élevaient fièrement sur le globe, dont la grandeur, la puissance et la solidité semblaient promettre une durée presque éternelle, ont laissé équivoques les traces même du lieu qu'elles ont occupé. (...) Hélas! les grandes villes modernes éprouveront un jour la même révolution«.⁴³⁷

Die möglichen Ursachen des Untergangs von Paris sind vielfältig:

»Est-ce la guerre, est-ce la peste, est-ce la famine, est-ce un tremblement de terre, est-ce une inondation, est-ce un incendie, est-ce une révolution politique, qui anéantira cette superbe ville?«⁴³⁸

Und die Wiederentdeckung der (zukünftigen) Vergangenheit gestaltet sich wiederum als archäologischer Prozeß:

⁴³⁶ Siehe R. Koselleck *Die Verzeitlichung der Utopie*, in: *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, herausgegeben von Wilhelm Voßkamp, Stuttgart 1982, S. 1-14. Und K. Stierle, 1992, S. 101-129.

⁴³⁷ Siehe L.S. Mercier *Que deviendra Paris?*, in: *Tableau de Paris*, Bd. IV, Amsterdam 1783, S. 979.

»Mais de quel étonnement ne sera pas frappée la génération d'alors, si la curiosité la porte à fouiller les débris de cette grande ville ensevelie et décédée?«⁴³⁹

Merciers Denkformel sollte sich, wenngleich gekoppelt an das Schicksal von Imperien, auch bei C.-F. Volneys 1791 erschienenem Werk „Les ruines ou méditations sur les révolutions des empires“ wiederfinden. Der Reisende reflektiert angesichts der Ruinen von Palmyra nicht nur über die Ursache des Untergangs einer solch großen Stadt, sondern auch über die zukünftigen Ruinen von Paris, London und Amsterdam.⁴⁴⁰

Erst im 19. Jahrhundert gelangte die visionäre Ruine in der Bildenden Kunst zur vollen Entfaltung. Zu den bekanntesten Beispielen gehören Joseph M. Gandys (1771-1843) Ansichten der Bank of England, des Meisterwerks von John Soan (1753-1837).⁴⁴¹ Eine zeigt den, in Anlehnung an römische Thermenanlagen „ruinierten“ Gesamtkomplex aus der Vogelperspektive.

⁴³⁸ Siehe ebda, S. 980.

⁴³⁹ Siehe ebda, S. 981.

⁴⁴⁰ »Qui sait si sur les rives de la Seine, de la Tamise ou du Swiderzée, là où maintenant, dans le tourbillon de tant de jouissances, le cœur et les yeux ne peuvent suffire à la multitude des sensations; qui sait si un voyageur, comme moi, ne s'assiéra pas un jour sur de muettes ruines, et ne pleurera pas solitaire sur la cendre des peuples et le mémoire de leur grandeur?« Siehe C.-F. de Volney *Les Ruines*, Paris 1822 (zuerst 1791), S. 78. (Reprint Genève 1979)

⁴⁴¹ Siehe W. Oechslin, 1981, S. 19-25.

VI. Schlußbetrachtung

Fast zwei Jahrhunderte sind bereits seit Hubert Roberts Tod vergangen, und dennoch zählt er zu jenen Künstlern, deren Werk in seiner Komplexität noch nicht angemessen gewürdigt wurde. Zu traditionell geprägt ist bis heute die kunstwissenschaftliche Rezeption dieses *Peintre de ruines*, der zumeist nach seinen offiziellen, kategorial definierbaren Auftragswerken für Hof und Aristokratie bewertet wird statt an seinen autonomen und originären Bildschöpfungen, die, wie wir gesehen haben, eine erstaunliche Modernität aufweisen.

In seinem Nachruf erkannte Taillasson zurecht, daß Robert »ne peut être justement apprécié que sur un grand nombre de tableaux qui tiennent un rang distingué dans les principaux cabinets de l'Europe.«⁴⁴² Und als dessen »meilleurs ouvrages« führte er wie selbstverständlich auch die Gemälde Pariser Ruinen an, nämlich „L'incendie de l'Hôtel-Dieu“ und „L'intérieur ruiné de l'église de la Sorbonne“. »Les ouvrages nombreux de M. Robert, leur mérite incontestable, leur originalité frappante lui assurent une réputation qui triomphera des outrages du tems [sic]«, lautete Taillassons feierliche Prognose, die sich jedoch nur teilweise bewahrheitet hat.⁴⁴³ Die mit Claude Gabillot 1895 einsetzende Erforschung von Roberts Œuvre konzentrierte sich schwerpunktmäßig auf die reiche Zahl der antiken Ruinenansichten und Parkbilder. Dagegen wurden die während eines Zeitraums von vierzig Jahren entstandenen Gemälde Pariser Ruinen unter der Rubrik „stadthistorisches Quellenmaterial“ subsumiert und einer kunsthistorischen Untersuchung vorenthalten.

⁴⁴² Siehe J.-J. Taillasson *Nécrologie*, in: *Moniteur universel*, 29 avril 1808, S. 473.

⁴⁴³ Siehe ebda.

Diese Doktorarbeit befaßt sich mit genau jenen Werken, deren Kenntnis fast verloren war und in denen das Ruinengenre im Kontext der *Ville* - im zentralistisch organisierten Frankreich selbstredend Paris als Inbegriff der modernen Stadt par excellence -, zwischen Ruinenmalerei und Bildreportage oszillierend, eine Aktualisierung erfährt.

Mit seinem Interesse an der Ruine in statu nascendi bekundete Robert wie kein anderer Maler seiner Zeit eine sensibilisierte Zeit- und Gegenwartswahrnehmung. Er modifizierte das in Italien erlernte, klassische Ruinengenre, indem er den Fokus auf Ereignisse richtete, die bislang nicht kunstwürdig waren oder allenfalls für eine Umsetzung in der Graphik taugten. Die Nobilitierung aktualitätsbezogener Themen in der Malerei eröffnete nicht nur einen neuen Themenhorizont, sondern bewirkte auch einen Bruch in der etablierten Gattungshierarchie.

Besonders deutlich wird dies bei den Katastrophendarstellungen (Kap. II.1.). Robert vollzieht hier eine ikonographische Grenzauflösung zwischen Graphik und Malerei, bzw. nobilitiert Themen, die wegen ihres presseartigen Dokumentarcharakters bislang im Medium der reproduzierbaren stadthistorischen Graphik illustriert wurden. Gleichzeitig kombiniert er zeitlich und räumlich versetzte Momentaufnahmen und bedient sich dabei einer aus der Graphik stammenden Erzählstruktur. Die Umsetzung des Opernbrandes als ästhetischer Naturkatastrophe ist der literarischen und journalistischen Wahrnehmung vergleichbar.

Roberts kritisches Zeitbewußtsein kommt bei den Brückenbildern zum Tragen (Kap. II.2.). Diese verknüpfen auf assoziativer Ebene die Zerstörung des antiquierten Stadtbildes mit dem Topos einer archäologischen Bergung bzw. Konservierung

von Relikten aus der Vorzeit von Paris. Die Gegenwart inkorporiert gleichsam den Fundus der Vergangenheit und geht in einen Kreislauf von Vergehen und Werden über.

Die revolutionären Zerstörungen (Kap. III) reflektieren reportageartig den antimonarchischen und antikirchlichen Vandalismus. Doch die narrative Struktur tritt zugunsten der Ästhetisierung der Bauwerke zusehends in den Hintergrund. So nimmt Robert auf visueller Ebene am Prozeß der Konservierung teil, der auch bei zwei richtungsweisenden Phänomenen der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts grundlegend war: dem Denkmalschutz mit seinem spezifischen Interesse am „Patrimoine“ und dem Museum als Institution der Konservierung und Institutionalisierung der Kulturgüter im Rahmen einer geordneten, distanziert wahrgenommenen Historie.

Die Zerstörung der Eglise des Feuillants (Kap. IV) belegt Roberts bis zuletzt anhaltendes Interesse an der Umgestaltung der Hauptstadt.

Neben dem traditionellen Referenzfeld von Gegenwart und Vergangenheit widmet sich Robert der Reflexion über die Zukunft, respektive über die Gegenwart unter dem Blickwinkel einer retrospektiven Vision (Kap. V). Diese Wahrnehmungskonstellation gleicht einer Transferierung der neu gewonnenen archäologischen Perspektive in die Zukunft. Die Gegenwart wird aus einer distanzierten Perspektive wahrgenommen, gleichsam historisiert und verfügbar gemacht. Auch hierin steht Robert der Stadtliteratur Merciers näher als der Malerei seiner Zeit.

Insgesamt hat sich gezeigt, daß die Neuartigkeit der Robertschen Werke auf einer Synthese von Elementen unterschiedlicher Bildgattungen und Medien in gattungsuntypischen Konstellationen beruht. Im Zusammenspiel thematischer und künstlerischer

Traditionsbrüche zeichnet sich eine Neukonstituierung des Bildbegriffs ab.

Hubert Robert war mehr als ein sich typologisch bruchlos in die Kunst des ausgehenden 18. Jahrhunderts einfügender Ruinenmaler: nämlich ein urbaner Journalist und thematisch-konzeptueller Erneuerer der Malerei, der mit seinen aktuellen Sujets einen neuen Gegenwartsbezug erschloß.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Gedruckte Quellen:

Abrantès, L.J. d': Mémoires de Madame la Duchesse Laure Junot d'Abrantès, 10 Bde., Paris 1893.

Alembert, J. LeRond d': Œuvres complètes, Bd. V/1, o.O. 1822. (Reprint Genève 1967)

Anonymus: (Bericht) Affiches, Annonces et Avis divers, 13 juin 1781, S. 96.

Anonymus: (Bericht) Gazette de France, 1 janvier 1773, S. 3.

Anonymus: (Bericht) Gazette de France, 25 janvier 1773, S. 32-34.

Anonymus: (Bericht) Gazette de France, 15 juin 1781, S. 215f.

Anonymus: (Bericht) Journal historique et littéraire, 1 juillet 1781, S. 377f.

Anonymus: (Bericht) Journal de Paris, 10 juin 1781, S. 651.

Anonymus: (Bericht) Journal de Paris, 15 mars 1786, S. 298f.

Anonymus: (Bericht) Mercure de France, Journal Politique de Bruxelles, 16 juin 1781, S. 134-137.

Anonymus: Catalogue d'une précieuse collection de tableaux et d'objets rares (...) du Cabinet de M. le Duc de Ch**, Paris 1787.

Anonymus: Complainte d'un Frère du Cousin Jacques, sur la destruction des maisons du Pont Notre Dame, in: Journal de Paris, 10 avril 1786, S. 405f.

Anonymus: Les élèves au Salon ou l'Amphigouri, Paris 1789. (C.D., t. XVI, n° 416)

Anonymus: Les Étrivières de Juvénal ou satire sur les tableaux exposés au Louvre l'an V, Paris 1796. (C.D., t. XVIII, n° 490)

Anonymus: Exposition des Ouvrages de Peinture, Sculpture & Gravure au Sallon du Louvre, année 1781, in: Mercure de France, 6 octobre 1781, S. 16-41.

Anonymus: Panard au Sallon, La Haye/Paris 1781. (C.D., t. XII, n° 259)

Anonymus: Petit-Radel, in: J. Turner (Hg.), The Dictionary of Art, Bd. 24, New York 1996, S. 554.

Anonymus: Pique-Nique convenable a ceux qui fréquentent le Sallon, préparé par un aveugle, o.O. 1781. (C.D., t. XII, n° 267)

Anonymus: Réflexions joyeuses d'un garçon de bonne humeur, sur les tableaux exposés au Sallon en 1781, Paris 1781. (C.D., t. XII, n° 264)

Anonymus: La vérité critique des tableaux exposés au Sallon de Louvre en 1781, Florence/Paris 1781. (C.D., t. XII, n° 260)

Arizzoli-Clémentel, P./Bordes, P./Chaudonneret, M.-C. (et al.): Aux Armes & Aux Arts! Les arts de la Révolution 1789-1799, Paris 1988.

Aubert, M.: L'Hôtel-Dieu et l'incendie de 1772, in: Société d'iconographie parisienne, 1910, S. 13-24.

Babelon, J.P./Chastel, A.: La Notion de patrimoine, in: Revue de l'art 49, 1980, S. 5-33.

Bachaumont, L.P. de: Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres en France, depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours; ou Journal d'un observateur, 36 Bde., London 1780-1789. (Reprint Farnborough 1970)

Baczko, B.: Vandalisme, in: F. Furet/M. Ozouf, Dictionnaire critique de la Révolution française, Paris 1988, S. 903-912.

Badische Historische Commission (Hg.): Carl Friedrichs von Baden Brieflicher Verkehr mit Mirabeau und Du Pont, Bearbeitet und eingeleitet von Carl Knies, 2 Bde., Heidelberg 1892.

Baillio, J.: Hubert Robert's decorations for the Château de Bagatelle, in: Metropolitan Museum journal, 1992, S. 149-182.

Bandiera, J.D.: Form and meaning in Hubert Robert's ruin caprices: four paintings of fictive ruins for the château de Méréville, in: Museum studies 15/1, 1989, S. 20-37.

Barbier, E.J.F.: Journal historique et anecdotique du règne de Louis XV, herausgegeben von A. de la Villegille, 4 Bde., Paris 1847-56.

Beau, M.: La collection des dessins d'Hubert Robert au Musée de Valence, Lyon 1968.

- Bergeron, L. (Hg.): Paris. Genèse d'un paysage, Paris 1989.
- Berswordt-Wallrabe, K. von (Hg.): J.-B. Oudry J.-A. Houdon. Vermächtnis der Aufklärung, bearbeitet von Claudia Schönfeld und Kristina Hegner, Schwerin 2000.
- Beurdeley, M.: La France à l'encan 1789-1799. Exode des objets d'art sous la Révolution, Paris 1981.
- Beutler, C.: Paris und Versailles, Stuttgart ²1970. Reclams Kunstführer Frankreich I
- Billard, M.: Les tombeaux des rois sous la Terreur, Paris 1907.
- Boinet, A.: Les églises parisiennes, Bd. II: XVII^e siècle, Paris 1962.
- Bonnardot, A.: Iconographie du vieux Paris, in: Revue universelle des arts 10, 1859, S. 5-24.
- Bonnerot, J.: La Sorbonne, sa vie, son rôle, son œuvre à travers les siècles, Paris 1927.
- Bordes, P.: Le serment du Jeu de Paume de Jacques-Louis David. Le peintre, son milieu et son temps de 1789 à 1792, Paris 1983. Notes et documents des Musées de France 8
- Bournon, F.: La Bastille. Histoire et description des bâtiments. Administration, Paris 1893.
- Brice, G.: Nouvelle description de la ville de Paris et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable, 4 Bde., Paris ⁸1725 (zuerst 1684).
- Brière, L. (Hg.): Collection de documents pour servir à l'histoire des hôpitaux de Paris, commencée sous les auspices de Michel Moering, continuée par Charles Quentin, Bd. II: Délibérations de l'ancien Bureau de l'Hôtel-Dieu (1768-1791), Paris 1883.
- Brière, G./Vitry, P.: L'abbaye de Saint-Denis, Paris 1948.
- Brown, C.: Dutch Townscape Painting, London 1972. Themes and Painters in the National Gallery 10
- Burda, H.: Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts, München 1967.
- Burda, H.: Vom Galanten und Sublimen. Überlegungen zu einigen Bildern Hubert Roberts, in: K. Möseneder/A. Prater (Hg.), Aufsätze zur Kunstgeschichte. Festschrift für Hermann Bauer zum 60. Geburtstag, Hildesheim/Zürich/New York 1991, S. 284-290.

Busch, G.: Grab oder Schatzhaus. Ein Kapitel Museumsgeschichte im Spiegel zweier Bilder, in: H. Maier-Leibnitz (Hg.), Zeugen des Wissens, Mainz 1986, S. 897-937.

Busch, W.: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993.

Cailleux, J.: Un album inédit de croquis d'Hubert Robert, in: The Burlington Magazine 920, 1979, S. i-vi.

Cailleux, J.: Hubert Roberts's submissions to the Salon of 1769, in: The Burlington Magazine 117, 1975, S. ii-xvi.

Cailleux, J.: Introduction to the Method of Hubert Robert, in: The Burlington Magazine 19, 1967, S. i-iv.

Cailleux, J.: Robert a pris modèle sur Boucher, in: *Connaissance des Arts*, octobre 1959, S. 100-107.

Campardon, É.: L'Académie Royale de Musique au XVIII^e siècle. Documents inédits découverts aux Archives nationales, Bd. II, Paris 1884. (Reprint Genève 1970)

Cayeux, J. de: Hubert Robert, Paris 1989.

Cayeux, J. de: Hubert Robert et les jardins, Paris 1987.

Cerise, G.: La lutte contre l'incendie avant 1789, Lyon 1885.

Chastel, A.: L'art français. Le temps de l'éloquence 1775-1825, Paris 1996.

Chateaubriand, F.-R. de: Génie du Christianisme, ou Beautés de la religion chrétienne, 2 Bde., Lyon/Paris 1819 (zuerst 1802).

Chateaubriand, F.-R. de: Mémoires d'outre-tombe, Nouvelle Édition par Edmond Biré, 10 Bde., Paris o.J. (Reprint Nendeln/Liechtenstein 1975)

Chatelus, J.: Peindre à Paris au XVIII^e siècle, Nîmes 1991.

Chevalier, A.: L'Hôtel-Dieu de Paris et les soeurs augustines (650 à 1810), Paris 1901.

Ciprut, E.J.: L'église du couvent des Feuillants. Sa place dans l'architecture religieuse parisienne du XVII^e siècle, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1957, S. 37-52.

Citron, P.: La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire, Paris 1961.

Clay, J.: Le Romantisme, Paris 1980.

Cloquet, J.: Souvenirs sur la vie privée du Général La Fayette, Paris 1836.

Conisbee, P.: Painting in eighteenth-century France, Oxford 1981.

Constable, W.G.: Canaletto. Giovanni Antonio Canal 1697-1768, 2 Bde., Oxford 1962.

Corbin, A.: Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs, Frankfurt a.M. 1993.

Corboz, A.: Peinture militante et architecture révolutionnaire. A propos du thème du tunnel chez Hubert Robert, Basel/Stuttgart 1978. Geschichte und Theorie der Architektur 20

Courajod, L.: Alexandre Lenoir. Son Journal et le Musée des Monuments Français, 3 Bde., Paris 1878-1887.

Coury, C.: L'Hôtel-Dieu de Paris. Treize siècles de soins, d'enseignement et de recherche, Paris 1969.

Dacier, É.: Gabriel de Saint-Aubin. Peintre, dessinateur et graveur (1724-1780), 2 Bde., Paris/Bruxelles 1929-1931.

Dacier, É.: L'Œuvre gravé de Gabriel de Saint-Aubin, Notice historique et catalogue raisonné, Paris 1914.

Darnton, R.: The forbidden Best-Sellers of pre-revolutionary France, London 1997.

Dayot, A.: Le centenaire d'Hubert Robert, in: L'art et les artistes 41, août 1908, S. 203-209.

Despois, E.: Le vandalisme révolutionnaire. Fondations littéraires, scientifiques & artistiques de la Convention, Paris ²1885 (zuerst 1868).

Dethier, J.: Past and Present of the Inhabited Bridge, in: Rassegna 48, 1991, S. 10-19.

Diderot, D.: Salons, herausgegeben von J. Seznec und J. Adhémar, 4 Bde., Oxford 1957-1967.

Diderot, D./Alembert, J. LeRond d'.: Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, 35 Bde., Nouvelle impression de la première édition de 1751-1780. (Reprint Stuttgart-Bad Cannstatt 1966f.)

Dimier, L.: Témoignages inconnus sur Hubert Robert, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français, 1934, S. 38-40.

Dorbec, P.: Les premiers peintres du paysage parisien, in: Gazette des Beaux-Arts 50/II, 1908, S. 441-470.

Drouot 1989. L'art et les enchères en France, Paris 1989.

Dulaure, J.A.: Nouvelle description des curiosités de Paris (...), Paris 1785f.

Dumolin, M./Outardel, G.: Les églises de France. Paris et la Seine, Paris 1936.

Dumont, G.P.M.: Parallèle de Plans des plus belles salles de spectacles d'Italie et de France, Paris 1774. (Reprint New York 1968)

Édit du roi, qui ordonne la démolition des maisons construites sur les Ponts de la ville de Paris (...), Paris 1786.

Farge, R.: L'incendie de l'Opéra en 1781, in: Société d'iconographie parisienne, 1908, S. 9-26.

Fierro, A. (Hg.): Patrimoine Parisien 1789-1799. Destructures, créations, mutations, Paris 1989.

Fleury, M.: Histoire d'un crime, in: Les rois retrouvés. Notre Dame de Paris, mit Beiträgen von A. Erlande-Brandenburg, M. Fleury und F. Giscard d'Estaing, Paris 1977, S. 14-23.

Florissoone, M.: Le dix-huitième siècle, Paris 1948.

Fosseyeux, M.: L'Hôtel-Dieu au XVII^e et au XVIII^e siècle, Paris/Nancy 1912.

Fournel, Victor: Le patriote Palloy et l'exploitation de la Bastille, Paris 1892.

Fournier, D.: (Bericht), Journal de Paris, 7 mars 1786, S. 266f.
Fournier Des Ormes: Épître à Hubert Robert, ancien membre de l'Académie Royale de peinture, avec des notes historiques et critiques, Paris 1822.

Frank, J.: Reise nach Paris, London, und einem grossen Theile des übrigen Englands und Schottlands in Beziehung auf Spitäler, Versorgungshäuser, übrige Armen-Institute, Medizinische Lehranstalten, und Gefängnisse, 2 Bde., Wien ²1816 (zuerst 1804).

Gabillot, C.: Hubert Robert et son temps, Paris 1895.

Gabillot, C.: L'incendie de l'Opéra en 1781 et les tableaux de Hubert Robert, in: Gazette des Beaux-Arts 55/1, 1913, S. 26-36.

Gallet, M.: Claude-Nicolas Ledoux. Leben und Werk des französischen »Revolutionsarchitekten«, Stuttgart 1983.

Gautherot, G.: Le vandalisme jacobin. Destructures administratives d'Archives, d'Objets d'Art, de Monuments religieux à l'Époque Révolutionnaire, Paris 1914.

Geimer, P.: Das „Haus der Inkohärenz“ - Capriccio und Sammlung im 18. Jahrhundert, in: Kunstform Capriccio. Von der Grotteske zur Spieltheorie der Moderne, Köln 1998, S. 138-153. Kunstwissenschaftliche Bibliothek 6

Gerbod, P.: Vandalisme et anti-vandalisme du pouvoir politique de 1789 à 1795, in: Actes du Colloque Révolution française et «vandalisme révolutionnaire», recueillis et présentés par Simone Bernard-Griffiths, Marie-Claude Chemin et Jean Ehrard, Paris 1992, S. 293-298.

Goncourt, E./J. de: Œuvres complètes d'Edmond et Jules de Goncourt, Bd. XXXIV: La maison d'un artiste, Genève/Paris 1968. (Réimpression des éditions de Paris 1854-1934)

Grate, P.: Hubert Robert et l'iconographie d'Augustin Pajou, in: Gazette des Beaux-Arts, juillet-août 1985, S. 7-14.

Greenbaum, L.S.: Health-care and hospital-building in eighteenth-century France. Reform proposals of Du Pont de Nemours and Condorcet, in: Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 152, 1976, S. 895-930.

Greene, C.M.: Alexandre Lenoir and the Musée des monuments français during the French Revolution, in: French Historical Studies XII/2, 1981, S. 200-222.

Grimm/Diderot: Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1790, Nouvelle Édition, 16 Bde., Paris 1829-31.

Guiffrey, J.-J. (Hg.): Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800, 8 Bde., Nogent le Roi 1990. (Reprint)

Guiffrey, J.-J. (Hg.): Table générale des artistes ayant exposé aux Salons du XVIII^e siècle, suivie d'une table de la Bibliographie des Salons, Nogent le Roi 1990. (Reprint)

Guilhermy, F. de: Monographie de l'église royale de Saint-Denis. Tombeaux et Figures historiques, Paris 1848.

Guilmard-Geddes, L.: The First Empire, in: Apollo, December 1977, S. 454-461.

Habermas, J.: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt a.M. ²1991 (zuerst 1962).

Hacquemand, B.: F.A. Gautier, organiste de l'abbaye royale, et le vandalisme révolutionnaire à Saint-Denis, in: R. Bourderon (Hg.), Actes du Colloque Saint-Denis ou le Jugement Dernier des Rois, Saint-Denis 1993, S. 229-240.

Hardy, S.-P.: Mes loisirs: Journal d'événements tels qu'ils parviennent à ma connaissance (1764-1789), publié par M. Tourneux et M. Vitrac, Bd. I: 1764-1773, Paris 1912.

Harten, E.: Museen und Museumsprojekte der Französischen Revolution. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte einer Institution, Münster 1989. (Diss. Freie Universität Berlin 1989)

Harten, H.-C.: Transformation und Utopie des Raums in der Französischen Revolution. Von der Zerstörung der Königsstatuen zur republikanischen Idealstadt, Braunschweig/Wiesbaden 1994. Bauwelt-Fundamente 98

Harten, H.-C. und E.: Die Versöhnung mit der Natur. Gärten, Freiheitsbäume, republikanische Wälder, heilige Berge und Tugendparks in der Französischen Revolution, Reinbek bei Hamburg 1989.

Haskell, F.: Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit, München 1995.

Haskell, F./Penny, N.: Pour l'amour de l'Antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen 1500-1900, Paris 1988.

Hauteœur, L.: Histoire de l'architecture classique en France, Bd. V: Révolution et Empire 1792-1815, Paris 1953.

Heylli, G. d': Les tombes royales de Saint-Denis, Paris 1872.

Heim, J.-F./Bérand, C./ Heim, P.: Les Salons de Peinture de la Révolution Française 1789-1799, Paris 1989.

Held, J.: Monument und Volk. Vorrevolutionäre Wahrnehmung in Bildern des ausgehenden Ancien Régime, Köln/Wien 1990. Europäische Kulturstudien 1

Held, J./Schneider, N.: Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert, Köln 1993.

Herding, K./Reichardt, R.: Die Bildpublizistik der Französischen Revolution, Frankfurt a.M. 1989.

Hermant, D.: Destructures et vandalisme pendant la Révolution française, in: *Annales Économies Sociétés Civilisations* 4, juillet-août 1978, S. 703-719.

Herzog, G.: *Hubert Robert und das Bild im Garten*, Worms 1989. Grüne Reihe. Quellen und Forschung zur Gartenkunst 13

Hillairet, J.: *Dictionnaire des rues de Paris*, 2 Bde., Paris 1963.

Hofmann, W.: *Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830*, München 1995.

Hohenzollern, J.G. Prinz von: *Hubert Robert, Abbruch der Häuser auf dem Pont au Change*, in: *Pantheon* 27, 1969, S. 227-236.

Howard, J.: *Etat des prisons, des hôpitaux et des maisons de force*, trad. de l'anglais, Paris 1788 (zuerst 1777).

Humair, S.: «Robert des ruines» et ses concurrents, in: *Gazette de l'Hôtel Drouot* 4, 24 janvier 1997, S. 58-60.

Humboldt, W. von: *Werke*, herausgegeben von Andreas Flitner und Klaus Giel, Bd. V: *Schriften zur Anthropologie und Geschichte*, Stuttgart 1960.

Hunczovsky, J.: *Medicinisch-Chirurgische Beobachtungen auf seinen Reisen durch England und Frankreich besonders ueber die Spitäler*, Wien 1783.

Hurley, C.: *Le non-dit comme principe d'écriture sous la Révolution: Les Antiquités nationales (1790-1798) d'Aubin-Louis Millin*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 53/4, 1996, S. 275-284.

Hurtaut, P.N./Magny: *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs*, 4 Bde., Paris 1779. (Reprint Genève 1973)

Husson, A.: *Étude sur les hopitaux considérés sous le rapport de leur construction, de la distribution de leurs batiments, de l'ameublement, de l'hygiène & du service des salles de malade*, Paris 1862.

Isarlo, G.: *Hubert Robert*, in: *Connaissance des Arts*, 15 août 1953, S. 28-33.

[Jacquemart, F.]: *Les ruines parisiennes depuis la Révolution de 1789, et années suivantes: Avec des Remarques historiques sur chacun des Etablissemens qui ne subsistent plus, & quelques Observations sur les Monumens anciens qui y avoient rapport*, Paris 1799.

Jaillot, J.B.M.: Lettres sur les embellissements de Paris, in: Recherches critiques, historiques et topographiques sur la ville de Paris, accompagnées des Lettres de Jaillot (1778 et 1779), avec une notice sur la vie et l'œuvre de l'auteur par Michel Fleury, Bd. I, Paris 1775, S. 1-40. (Reprint Paris 1977)

Jéglot, C.: Les vues de Normandie par Hubert Robert à l'Archevêché de Rouen, in: Revue de l'Art ancien et moderne 252, 1924, S. 186-200.

Jetter, D.: Das europäische Hospital. Von der Spätantike bis 1800, Köln ²1987.

Journal des débats et des décrets: Décret, 1^{er} août 1793, S. 8.

Junod, P.: Future in the Past, in: Oppositions 26, 1984, S. 43-63.

Junod, P.: Poétique des ruines et perception du temps: Diderot et Hubert Robert, in: A.-M. Chouillet (Hg.), Actes du Colloque international Diderot (1713-1784), Paris 1985, S. 321-326. Collection des Mélanges de la Bibliothèque de la Sorbonne 8

Junod, P.: Ruines anticipées ou l'histoire au futur antérieur, in: L'homme face à son histoire, Lausanne 1983, S. 23-47.

Karamzine, N.: Voyage en France 1789-1790, Paris 1885.

Katalog Baillio, J.: The winds of Revolution, New York 1989.

Katalog Die Bastille. Bilder-Buch-Geschichte(n), Trier 1989. Ausstellungskataloge Trierer Bibliotheken Nr. 18

Katalog Beck, H./ Bol, P.C./ Bückling, M.: Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung, München 1999.

Katalog Bopp, P.: Mit dem Auge des Touristen. Zur Geschichte des Reisebildes, Tübingen 1981. Ausstellungskataloge der Universität Tübingen 14.

Katalog Boulot, C./ Cayeux, J. de/Moulin, H.: Hubert Robert et la Révolution, Valence 1989.

Katalog Boulot, C./ Cuzin, J.-P./ Rosenberg, P.: J.H. Fragonard e H. Robert a Roma, Rom 1990.

Katalog Buberl, B. (Hg.): Roma antica. Römische Ruinen in der italienischen Kunst des 18. Jahrhunderts, München 1994.

Katalog Cailleux, J.: Hubert Robert. Dessins et peintures, Genève 1979

Katalog Carlson, V.: Hubert Robert. Drawings und Watercolors, Washington 1978.

Katalog Cayeux, J. de: Les Hubert Robert de la Collection Veyrenc au Musée de Valence, Valence 1985.

Katalog Diderot & l'art de Boucher à David. Les Salons 1759-1781, Paris 1984.

Katalog Diderot et la critique de Salon 1759-1781, Langres 1984.

Katalog Emblèmes de la liberté. L'image de la république dans l'art du XVI^e au XX^e siècle, Berne 1991.

Katalog La Fascination de l'Antique 1700-1770. Rome découverte, Rome inventée, Paris 1998.

Katalog Die französischen Zeichnungen 1570-1930, Karlsruhe 1983.

Katalog French Painting 1774-1830: The Age of Revolution, Detroit 1975.

Katalog Le Grand Siècle au Quartier Latin, Paris 1982.

Katalog Grate, P.: French Paintings, Bd. II: Eighteenth Century, Stockholm 1994.

Katalog Grodecki, L: Le „Gothique“ retrouvé avant Viollet-le-Duc, Paris 1979.

Katalog Hubert Robert 1733-1808. A l'occasion du Deuxième Centenaire de sa Naissance, Préface de Pierre de Nolhac, Introduction de Louis Hauteœur, Paris 1933.

Katalog Hubert Robert (1733-1808) et Saint-Pétersbourg. Les commandes de la famille Impériale et des Princes russes entre 1773 et 1802, Valence 1999.

Katalog Kiene, M.: Pannini, Paris 1992. Exposition-dossier du département des Peintures (Louvre) 41

Katalog Léri, J.-M.: Les berges de la Seine. Politique d'urbanisme de la ville de Paris, 1768-1848, Paris 1981.

Katalog Lüdke, D.: Hubert Robert, 1733-1808, und die Brücken von Paris, Karlsruhe 1991.

Katalog Märker, P./Simane, J.: Landschaft und Architektur: Hubert Robert und seine Zeitgenossen in der Graphischen Sammlung des Hessischen Landesmuseums Darmstadt, Darmstadt 1991.

Katalog Mai, E. (Hg.): Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei, Zeichnung, Graphik, Mailand 1996.

Katalog Montgolfier, B. de: Le Palais-Royal, Paris 1988.

Katalog Murphy, A.R.: Visions of Vesuvius, Boston 1978.

Katalog Die Nacht, herausgegeben von Haus der Kunst München, Redaktion S. Rosenthal, Bern 1998.

Katalog La Révolution française et l'Europe 1789-1799, Bd. II: L'événement révolutionnaire, Paris 1989.

Katalog B. Roland/A. Anderhub (Hg.), Die Bastille - Symbolik und Mythos in der Revolutionsgraphik, Mainz 1989.

Katalog Sahut, M.-C./Garnier, N.: Le Louvre d'Hubert Robert, Paris 1979. Les dossiers du Louvre 18

Katalog Tuilier, A. (Hg.): L'Université de Paris, la Sorbonne et la Révolution, Paris 1989.

Katalog Van Lakerveld, C. (Hg.): The Dutch cityscape in the 17th century and its sources, Amsterdam 1977.

Katalog Vom Glück des Lebens. Französische Kunst des 18. Jahrhunderts aus der Staatlichen Eremitage St. Petersburg, Karlsruhe 1996.

Katalog Wilton, A./Bignamini, I. (Hg.): Grand tour: the lure of Italy in the eighteenth century, London 1996.

Kennedy, E.: A cultural history of the French Revolution, New Haven/London 1989.

Kirchschläger, W.: Das Feuer im biblischen Verständnis und in der Liturgie, in: D. Daphinoff/E. Marsch (Hg.), Das Feuer. Beiträge zu einem interdisziplinären Gespräch, Freiburg (Schweiz) 1998, S. 1-20. Seges N.F. 17

Klingsor, T./Laprade, J. de/Chéronnet, L.: Le deuxième centenaire d'Hubert Robert, in: Beaux-Arts, 29 septembre 1933, S. 3.

Koch, G.F.: Die Kunstaussstellung, Berlin 1967.

Koselleck, R.: Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit, in: Epochenschwelle und Epochenbewußtsein, herausgegeben von Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck, München 1987, S. 269-282. Poetik und Hermeneutik 12

Koselleck, R.: Die Verzeitlichung der Utopie, in: Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie, herausgegeben von Wilhelm Voßkamp, Stuttgart 1982, S. 1-14. Utopieforschung 3

Koselleck, R.: Zeitschichten. Studien zur Historik, Frankfurt a.M. 2000.

Kozakiewicz, S.: Bernardo Bellotto genannt Canaletto, 2 Bde., Recklinghausen 1972.

Krönig, W.: L'eruzione del Vesuvio del 1779 in Hackert, H. Robert, Desprez, Fr. Piranesi ed altri, in: Scritti in onore di Roberto Pane, Neapel 1972, S. 423-442.

Krönig, W.: Kehrtwendung der Blickrichtung in Veduten-Paaren von Philipp Hackert, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXX, Köln 1968, S. 253-274.

La Harpe, J.-F. de: Correspondance littéraire, Bd. 2, Paris 1820. (Reprint Genève 1968)

Langermann, J.G. (Hg.): Dr. August Friedrich Schweigger, Über Kranken- und Armenanstalten zu Paris, Bayreuth 1809.

Langner, J.: La vue par dessous le pont, fonctions d'un motif Piranésien dans l'art français de la seconde moitié du XVIII^e siècle, in: Actes du Colloque Piranèse et les Français, Etudes réunies par Georges Brunel, Rom 1978, S. 293-302.

Lasalle, A. de: Les treize salles de l'Opéra, Paris 1875.

Lavedan, P.: Histoire de l'Urbanisme à Paris, Paris 1975. Nouvelle histoire de Paris 5

Lavedan, P./Huguenev, J./Henrat, P.: L'urbanisme à l'époque moderne XVI^e-XVIII^e siècle, Genève 1982. Bibliothèque de la Société française d'archéologie 13

Lebrun: Ode patriotique, in: Le Moniteur universel, 6 février 1793, S. 359f.

Leclère, T.: Hubert Robert et les paysagistes français au XVIII^e siècle, Paris 1913.

Lemoine, H.: L'église Saint-Jean-en-Grève. Ses cimetières et sa démolition, in: La Cité 103/4, juillet/octobre 1927, S. 327-336.

Lenoir, A.: Description historique et chronologique des Monumens de Sculpture réunis au Musée des Monumens Français, Huitième Édition revue et augmentée, Paris 1806 (zuerst 1793).

Léon, P.: La vie des Monuments français. Destruction, Restauration, Paris 1951.

Lesuire, R.-M.: La Muette qui parle au Sallon de 1781, Amsterdam/Paris 1781. (C.D., t. XII, n° 257)

Lévêque, J.-J.: L'Art et la Révolution Française 1789-1804, Neuchâtel 1987.

Lévêque, J.-J.: L'univers d'Hubert Robert, Paris 1979.

Levey, M.: Painting and sculpture in France 1700-1789, New Haven/London 1993.

Levitine, G.: Les ruines prophétiques et la Révolution Française, in: M. Vovelle (Hg.), L'image de la Révolution française, Bd. 3, Paris 1990, S. 2014-2019.

Liedtke, W.A.: Pride in Perspective. The Dutch Townscape, in: The Connoisseur 200/806, april 1979, S. 264-273.

Linfert, C.: Die Grundlagen der Architekturzeichnung, in: Kunstwissenschaftliche Forschungen 1, 1931, S. 133-246.

Linguet, S.N.H.: Mémoires de la Bastille, London 1783.

Links, J.G.: A supplement to W.G. Constable's Canaletto. Giovanni Antonio Canal 1697-1768, London 1998.

Links, J.G.: Townscape Painting and Drawing, London 1972.

Löffler, F. (Hg.): Dresden im 18. Jahrhundert. Bernardo Bellotto genannt Canaletto, Würzburg 1985.

Lombard-Jourdan, A.: Traque et abolition des marques de religion, de royauté et de féodalité à Saint-Denis après 1789, in: R. Bourderon (Hg.), Actes du Colloque Saint-Denis ou le Jugement Dernier des Rois, Saint-Denis 1993, S. 209-227.

Lottes, G.: Damnatio historiae. Über den Versuch einer Befreiung von der Geschichte in der Französischen Revolution, in: W. Speitkamp (Hg.), Denkmalsturz: zur Konfliktgeschichte politischer Symbolik, Göttingen 1997, S. 22-48.

Loukanski, G.K.: La Rome d'Hubert Robert, Paris 1930.

Lüsebrink, H.-J.: Die „Vainqueurs de la Bastille“: kollektiver Diskurs und individuelle Wortergreifungen, in: Die Französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewußtseins, herausgegeben von Reinhart Koselleck und Rolf Reichardt, München 1988, S. 321-357. Ancien régime, Aufklärung und Revolution 15

Lüsebrink, H.-J.: *Votivbilder der Freiheit - der »Patriote Palloy« und die populäre Bildmagie der Bastille*, in: Katalog B. Roland/ A. Anderhub (Hg.), *Die Bastille - Symbolik und Mythos in der Revolutionsgraphik*, Mainz 1989, S. 71-80.

Lüsebrink, H.-J./Reichardt, R.: *Die Bastille. Zur Symbolgeschichte von Herrschaft und Freiheit*, Frankfurt a.M. 1990.

MacGregor, N.: *Le Voyage pittoresque de Naples et de Sicile*, in: *The Connoisseur* 196/788, October 1977, S. 130-138.

Malingre, C.: *Les Annales de la ville de Paris, depuis sa fondation jusqu'en 1640*, Paris 1640.

Mannlich, J.C. von: *Rokoko und Revolution. Lebenserinnerungen des Johann Christian v. Mannlich 1741-1822*, Stuttgart 1966.

Mantion, J.-R.: *Autopsie de la Bastille. Peindre l'événement en 1789*, in: *Dix-huitième siècle* 20, 1988, S. 235-248.

[Maréchal, S.]: *De la fête des rois, de leurs tombeaux à Saint-Denis (...)*, in: *Révolutions de Paris, 29 décembre 1792 au 5 janvier 1793*, S. 83f.

Marmontel, J.F.: *Les pauvres de Paris au roi*, in: *Œuvres complètes de Marmontel*, Bd. VII/1, Paris 1819, S. 168-170.

Marot, P.: *L'abbé Grégoire et le vandalisme révolutionnaire*, in: *Revue de l'art* 49, 1980, S. 36-39.

May, G.: *Diderot and Burke: a study in aesthetic affinity*, in: *Publications of the Modern Language Association of America* LXXV, December 1960, S. 527-539.

McClellan, A.: *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge 1994.

Mercier, L.S.: *L'an deux mille quatre cent quarante, Nouvelle Édition, 3 Bde.*, Paris 1799 (zuerst 1771). (Reprint Genève 1979) *Bibliothèque des voyages aux pays de nulle part II*

Mercier, L.S.: *Le nouveau Paris, 6 Bde.*, Brunsvic/Paris o.J. [1798].

Mercier, L.S.: *Parallèle de Paris et de Londres. Un inédit de Louis-Sébastien Mercier, Introduction et notes par Claude Bruneteau*, Paris 1982 (posthum). *Études critiques n° 2*

Mercier, L.S.: *Tableau de Paris, 12 Bde.*, Amsterdam 1783-1789 (zuerst 1781). (Reprint Paris 1994)

Meyer, F.J.L.: Briefe aus der Hauptstadt und dem Innern Frankreichs, 2 Bde., Tübingen 1802.

Michelet, J.: Histoire de la Révolution Française, 7 Bde., Paris 1847-1853 (zuerst 1847).

Miller, N.: Archäologie des Traums, Versuch über Giovanni Battista Piranesi, München 1978.

Miller, N.: Die Exotik des Vertrauten, in: Daidalos 16, 1985, S. 43-63.

Mislin, M.: Die überbaute Brücke: Pont Notre Dame. Baugestalt und Sozialstruktur, Frankfurt a.M. 1982.

Mislin, M.: Die überbauten Brücken von Paris, ihre bau- und stadtbaugeschichtliche Entwicklung im 12.-19. Jahrhundert, Stuttgart 1979. (Diss. Universität Stuttgart 1978)

Montgolfier, B. de: La démolition de l'église des Saints Innocents vue par DeMachy, in: Bulletin du Musée Carnavalet 25/2, 1972, S. 27-30.

Montgolfier, B. de: Hubert Robert. Peintre de Paris au Musée Carnavalet, in: Bulletin du Musée Carnavalet 17/1+2, 1964, S. 2-35.

Montgolfier, B. de: Le Musée Carnavalet. L'Histoire de Paris illustrée. Un aperçu des collections, Paris 1986.

Mortier, R.: La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo, Genève 1974. Histoire des idées et critique littéraire 144

Mosser, M.: Louis-François Petit-Radel, in: Actes du Colloque Piranèse et les Français, Etudes réunies par Georges Brunel, Rom 1976, S. 261-265.

Murray, P./ Stevens, M.A. (Hg.): Living bridges. The inhabited bridge, past, present and future, München/New York 1996.

Nemilova, I.S.: Gemälde Hubert Roberts zu literarischen Themen, Leningrad 1956. Wissenschaftliche Arbeiten des Eremitage-Museums (in Russisch)

Nicolay, J.: Les assiettes de prison d'Hubert Robert, in: Connaissance des Arts, avril 1958, S. 36-41.

Nolhac, P. de: Un artiste en prison sous la Terreur, in: Journal des débats politiques et littéraires, 12 octobre 1910, S. 1.

Nolhac, P. de: Hubert Robert (1733-1808), Paris 1910. Avec le Catalogue des œuvres peintes par Hubert Robert qui ont passé en vente publique depuis 1770 jusqu'en 1909, par Georges Pannier.

Oechslin, W.: Die Bank of England und ihre Darstellung als Ruine, in: Archithèse 2, März/April 1981, S. 19-25.

Opperman, H.N.: Jean-Baptiste Oudry, 2 Bde., N.Y./London 1977. (Thesis University of Chicago 1972)

Paillet, A.: Catalogue des tableaux, dessins (...) de la vente après décès du Cabinet d'Hubert Robert faite le 5 avril 1809, Paris 1809.

Pajou: (Bericht), in: Journal de Paris, 28 janvier 1787, S. 121.

Patte, P.: Embellissements de Paris, in: Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV, Paris 1765.

Pérouse de Montclos, J.-M. (Hg.): Paris, Paris 1994. Le Guide du Patrimoine

Piganiol de la Force, J.A.: Description historique de la ville de Paris et de ses environs, Nouvelle Édition, 10 Bde., Paris 1765.

Pillement, G.: Paris disparu, Paris 1966.

Pomian, K.: Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVI^e-XVIII^e siècle, Paris 1987.

Poncet de la Grave, G.: Projet des embellissemens de la ville et fauxbourgs de Paris, Paris 1756.

Rabreau, D.: L'Opéra au centre de l'urbanisme parisien, in: Actes du Colloque L'Opéra au XVIII^e siècle, Aix-en-Provence 1983, S. 345-378.

Rabreau, D.: Le Théâtre de la Réunion des Arts: les enjeux d'une conquête révolutionnaire, in: D. Rabreau/B. Tollon (Hg.), Actes du Colloque Le Progrès des Arts réunis 1763-1815, mythe culturel,

des origines de la révolution à la fin de l'empire, Talence 1992, S. 209-224.

Radisich, P.R.: Hubert Robert. Painted spaces of the Enlightenment, Cambridge 1998.

Radisich, P.R.: Hubert Robert's Paris, truth, artifice, and spectacle, in: Studies on Voltaire and the Eighteenth century 245, 1986, S. 501-518.

Radisich, P.R.: The King prunes his Garden: Hubert Robert's Picture of the Versailles Gardens in 1775, in: Eighteenth-Century Studies 21/4, 1987/88, S. 454-471.

Raunié, E.: Épithapier du Vieux Paris, Bd. 4, Paris 1914.

Réau, L.: Catalogue de l'œuvre d'Hubert Robert en Russie, in: Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français, 1913, S. 295-308.

Réau, L.: Histoire du vandalisme, Les monuments détruits de l'art français, Édition augmentée par Michel Fleury et Guy-Michel Leproux, Paris 1994 (zuerst 1959).

Réau, L.: Hubert Robert peintre de Paris, in: Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français, 1927, S. 207-227.

Réau, L.: L'œuvre d'Hubert Robert en Russie, in: Gazette des Beaux-Arts 1914/3, S. 173-188.

Réau, L./Lundberg, G./Weigert, R.-A. (Hg.): L'Art français dans les pays du nord et de l'est de l'Europe, in: Archives de l'art français, Nouvelle Période XVII, Paris 1932.

Regnault, E.P.: Christophe de Beaumont, archevêque de Paris (1703-1781), 2 Bde., Paris 1882.

Reichardt, R.: Bastille, in: Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680-1820, herausgegeben von R. Reichardt und E. Schmitt, in Verbindung mit Gerd van den Heuvel und Anette Höfer Heft 9, München 1985.

Reichardt, R.: Die Bildpublizistik zur »Bastille« 1715 bis 1880, in: Katalog B. Roland/A. Anderhub (Hg.), Die Bastille - Symbolik und Mythos in der Revolutionsgraphik, Mainz 1989, S. 23-70.

Reichardt, R.: Das Blut der Freiheit. Französische Revolution und demokratische Kultur, Frankfurt a.M. 1998.

Reichardt, R.: L'Imaginaire social d'un mythe fondateur national: le cas de la Bastille et du patriote Palloy, in: Nouvelles de l'estampe 154/155, octobre 1997, S. 4-24.

Rétif de la Bretonne, N.E.: Les Nuits de Paris ou le Spectateur-nocturne, Édition de Jean Varloot et Michel Delon, Paris ²1987 (zuerst 1788).

Reudenbach, B.: G. B. Piranesi, Architektur als Bild. Der Wandel in der Architekturauffassung des 18. Jahrhunderts, München 1979. (Diss. Köln 1979)

Robinet, P.: Le mouvement religieux à Paris pendant la Révolution (1789-1801), Bd. 2: Préliminaires de la déchristianisation septembre 1791 à septembre 1793, Paris 1898. (Reprint New York 1974)

Roland-Michel, M.: The Clearance of the Colonnade of the Louvre: A Study Arising from a Painting by De Machy, in: The Burlington Magazine 120, 1978, i-vi.

Roland-Michel, M.: Die französische Zeichnung im 18. Jahrhundert, München 1987.

Roland-Michel, M.: From the „Museum“ to the Musée du Louvre: Schemes and transformations in Connexion with two paintings by Hubert Robert, in: L'Art du Dix-Huitième Siècle, Supplément à The Burlington Magazine 13, 1963, S. i-iv.

Roland-Michel, M.: Soufflot urbaniste et le dégagement de la colonnade du Louvre, in: Actes du Colloque Soufflot et l'Architecture des lumières, Paris 1980, S. 55-67. Supplément au Cahiers de la Recherche Architecturale n° 6-7

Roland-Michel, M.: A Taste for Classical Antiquity in Town Planning Projects: Two aspects of the Art of Hubert Robert, in: The Burlington Magazine 28, 1972, ii-vi.

Rosenblum, R.: Transformations in Late Eighteenth Century Art, Princeton 1970.

Saint-Germain, J.: La seconde mort des rois de France, Paris 1972.

Sainte-Beuve, M.: Le peintre Hubert Robert sous la Terreur, in: Beaux-Arts, 1927, S. 147-149.

Sauerländer, W.: La cathédrale et la Révolution, in: L'Art et les révolutions. Conférences plénières, Strasbourg 1990, S. 67-106. XXVII^e Congrès international d'Histoire de l'Art

Saunders, G.: Treatise on Theatres, London 1790. (Reprint New York 1968)

Sauval, H.: Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris, 3 Bde., Paris 1724. (Reprint Genève 1973f.)

Schama, S.: Der zaudernde Citoyen. Rückschritt und Fortschritt in der Französischen Revolution, München 1989.

Schlegel, F.: Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst, herausgegeben und eingeleitet von Hans Eichner, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe 4, Paderborn/München/Wien 1959.

Schneider, R.: Un ennemi du Musée des Monuments français, in: Gazette des Beaux-Arts 1909/II, S. 353-370.

Scott, B.: Letter from Paris. Hommage to Hubert Robert, in: Apollo 130/330, August 1989, S. 122-124.

Sedlmayr, H.: Verlust der Mitte, Salzburg 1948.

Sentenac, P.: Hubert Robert, Paris 1929.

Singer-Lecocq, Y.: Quand les artistes logeaient au Louvre 1618-1835, Paris 1998.

Souchal, F.: Le vandalisme de la Révolution, Paris 1993.

Sprigath, G.: Sur le vandalisme révolutionnaire (1792-1794), in: Annales historiques de la Révolution française 242, 1980, S. 510-535.

Steinhauser, M.: Die ästhetische Gegenwart des Vergangenen. Architektur- und Ruinenbilder zwischen Geschichte und Erinnerung, in: H.-R. Meier/M. Wohlleben (Hg.), Bauten und Orte als Träger von Erinnerung: Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege, Zürich 2000, S. 99-112.

Steinhauser, M.: L'image du sublime, in: Les Cahiers du Musée national d'art moderne 32, été 1990, S. 31-51.

Steinhauser, M.: Das Theater bei Ledoux und Boullée. Bemerkungen zur sozialen Funktion einer Bauaufgabe, in: Bollettino del centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio XVII, 1975, S. 337-359.

Steinmann, E.: Die Zerstörung der Königsdenkmäler in Paris, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 10/12, 1917, S. 337-380.

Stierle, K.: Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt, München/Wien 1993.

Stierle, K.: Der Tod der großen Stadt. Paris als neues Rom und neues Karthago, in: M. Smuda (Hg.), Die Großstadt als <Text>, München 1992, S. 101-129.

Stoichita, V.: Lochi di foco. La ville en flammes dans la peinture du XVI^e et du XVII^e siècle, in: D. Daphinoff/E. Marsch (Hg.), Das Feuer. Beiträge zu einem interdisziplinären Gespräch, Freiburg (Schweiz) 1998, S. 91-116. Seges N.F. 17

Suchanek-Fröhlich, S.: Kulturgeschichte Frankreichs, Stuttgart 1966.

Syndram, D.: Wandeln zwischen Ewigkeiten. Hubert Robert, der französische Maler des Frühklassizismus, in: Die Kunst und das schöne Heim 5, 1988, S. 384-391.

Szambien, W.: Les architectes parisiens à l'époque révolutionnaire, in: Revue de l'art 83, 1989, S. 36-50.

Taillasson, J.-J.: Nécrologie, in: Moniteur universel, 29 avril 1808, S. 473.

Taylor, S.B.: „Ut pictura horti“. Hubert Robert and the 'Bains d'Apollon' at Versailles, Diss. Philadelphia University of Pennsylvania 1990.

Tenon, J.R.: Mémoires sur les hôpitaux de Paris, Paris 1788.

Thiery, L.-V.: Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris ou description raisonnée de cette ville, de sa banlieue et de tout ce qu'elles contiennent de remarquable, 2 Bde., Paris 1787.

Thomsen, C.W./Holländer, H. (Hg.): Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaft, Darmstadt 1984.

Tulard, J.: Le Consulat et l'Empire, Paris 1970. Nouvelle histoire de Paris 1

Van de Sandt, U.: Les Salons parisiens sous la Révolution, in: M. Vovelle (Hg.), Actes du Colloque Les images de la Révolution française, Paris 1988, S. 39-43.

Vigée, L.: Nécrologie, in: Mercure de France, 30 avril 1808, S. 230-233.

Villiers/Capelle: Critique du Salon, ou les Tableaux en Vaudevilles N° 2, Paris o.D. [1796]. (C.D., t. XVIII, n° 488)

Volney, C.-F. de: Les Ruines, Paris 1822 (zuerst 1791). (Reprint Genève 1979)

Vovelle, M. (Hg.): La Révolution Française, images et récit 1789-1799, 5 Bde., Paris 1986.

Wakefield, D.: French Eighteenth-Century Painting, London 1984.

Weinshenker, A.B.: Diderot's use of the ruin-image, in: Diderot Studies XVI, 1973, S. 309-329.

Weissert, C.: Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert, Berlin 1999.

Weyl, P.: La destruction des tombeaux et l'exhumation des rois à Saint-Denis, in: R. Bourderon (Hg.), Actes du Colloque Saint-Denis ou le Jugement Dernier des Rois, Saint-Denis 1993, S. 241-263.

Wilton-Ely, J.: Giovanni Battista Piranesi. Vision und Werk, München²1988.

Winckelmann, J.J.: Geschichte der Kunst des Altertums, herausgegeben von Wilhelm Senff, Weimar 1964 (zuerst 1764).

Ungedruckte Quellen:

Archives nationales: Y 12465

Bibliothèque de l'Institut de France: Papiers et correspondance de Pierre-Michel Hennin (1728-1807) LVI 1275

Verzeichnis der Abbildungen im Text

- S. 1: „Hubert Robert“, Augustin Pajou (Stockholm Nationalmuseum)
- S. 39 : „Diderot“, Jean-Antoine Houdon (Paris Musée du Louvre)
- S. 47: „Louis Sebastien Mercier“, Gravé par B.L. Henriquez
- S. 48: „Le hibou ou le spectateur nocturne“, aus: Rétif de la Bretonne „Les Nuits de Paris“
- S. 75: „Piranesi“, Felice Polanzani
- S. 111: „Palloy“
- S. 112: „Bastille“, Brüder Le Sueur (Paris Musée Carnavalet)
- S. 124: „Alexandre Lenoir versucht, die Zerstörung der Grabmäler in St. Denis zu verhindern“

Verzeichnis der Abbildungen im Bildteil

- Abb. 1: „Le Port de Rome“, Hubert Robert (Paris Ecole des Beaux-Arts)
- Abb. 2: „L'incendie de la foire Saint-Germain en 1762“, Gabriel de Saint-Aubin (Paris Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes)
- Abb. 3: „L'incendie du Petit-Pont en 1718“, Jean-Baptiste Oudry (Paris Musée Carnavalet)
- Abb. 4: „L'incendie du Petit-Pont“ (Paris Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes)
- Abb. 5: „L'incendie de l'Hôtel-Dieu“, Hubert Robert (Stockholm Schwedisches Nationalmuseum)
- Abb. 6: Studie zu „L'incendie de l'Hôtel-Dieu“, Hubert Robert (Paris Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes)
- Abb. 7: „La cour de la boucherie“ (?), Hubert Robert (Paris Musée Carnavalet, Cabinet des Arts Graphiques)

-
- Abb. 8: „La salle du Légat“, Hubert Robert (Paris Musée Carnavalet, Cabinet des Arts Graphiques)
- Abb. 9: „Ruines de l'échaudoir“, Hubert Robert (Paris Musée Carnavalet, Cabinet des Arts Graphiques)
- Abb. 10: „Plan de l'Hôtel-Dieu de Paris“
- Abb. 11: „L'incendie de l'Hôtel-Dieu“, Nicolas Raguenet (Paris Musée Carnavalet)
- Abb. 12: „L'incendie de l'Hôtel-Dieu“, Jean-Baptiste François Génillion (Paris Musée Carnavalet)
- Abb. 13: „L'incendie de l'Hôtel-Dieu“, Gabriel de Saint-Aubin (Paris Musée Carnavalet)
- Abb. 14: Studie zu „L'incendie vu d'une croisée de l'Académie de peinture, Place du Louvre“, Hubert Robert (Paris Musée de l'Opéra)
- Abb. 15: „Vesuv-Ausbruch bei Nacht, 1779“, Jakob Philipp Hackert
- Abb. 16: „L'intérieur de la Salle le lendemain de l'incendie“, Hubert Robert (Paris Musée du Louvre)
- Abb. 17: Studie zu „L'intérieur de la Salle le lendemain de l'incendie“, Hubert Robert (Musée de l'Opéra)
- Abb. 18: „L'incendie vu des jardins du Palais-Royal“, Hubert Robert (Musée Carnavalet)
- Abb. 19: Kreidezeichnung, Hubert Robert (Paris Privatsammlung)
- Abb. 20: Ölstudie, Hubert Robert
- Abb. 21: „Le Palais-Royal et ses abords en 1772“, Jaillot
- Abb. 22: „L'incendie de la Salle de l'Opéra à Paris“, Anonym (Paris Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes)
- Abb. 23: „Double prospect of the City of London, before and after the Great Fire“, Wenzel Hollar
- Abb. 24: „L'incendie de Rome“, Hubert Robert (Museum Pavlovsk)

-
- Abb. 25: „Die Regatta der Flußschiffer vor dem Pont Notre-Dame 1756“, Nicolas Raguenet (Paris Musée Carnavalet)
- Abb. 26: „Blick auf den Pont-Neuf“, Jacques Callot (Karlsruhe Staatliche Kunsthalle)
- Abb. 27: „L'Embarras de Paris“, Nicolas Guérard fils (Paris Musée Carnavalet)
- Abb. 28: „Dégagement de la colonnade du Louvre“, Pierre Antoine DeMachy (Paris Musée Carnavalet)
- Abb. 29: „Die Ruinen der Kreuzkirche in Dresden“, Bernardo Bellotto (Zürich Kunsthaus)
- Abb. 30: Vorzeichnungen zu „La démolition des maisons du Pont Notre-Dame“, Hubert Robert
- Abb. 31: „La démolition des maisons du Pont Notre-Dame“, Hubert Robert (Karlsruhe Staatliche Kunsthalle)
- Abb. 32: „Pont du Gard“, Hubert Robert (Paris Musée du Louvre)
- Abb. 33: „Ansicht der Ausgrabungen in Herculaneum“, Hubert Robert, aus: Richard de Saint-Non „Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile“
- Abb. 34: „Sieben Säle der Titus Vespasianus-Thermen“, Piranesi (Amsterdam Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet)
- Abb. 35: „Ponte Magnifico“, Piranesi (Stuttgart Staatsgalerie, Graphische Sammlung)
- Abb. 36: „Kryptoportikus in Albano“, Piranesi (Karlsruhe Staatliche Kunsthalle)
- Abb. 37: „Ponte d'Augusto di Tiberio“, Piranesi (Stuttgart Staatsgalerie, Graphische Sammlung)
- Abb. 38: „La démolition des maisons du Pont Notre-Dame“, Hubert Robert (Paris Musée du Louvre)
- Abb. 39: „Festbeleuchtung auf dem Pont Notre-Dame“, Basset (Privatbesitz)

-
- Abb. 40: „Blick auf den Pont Notre-Dame während des Abbruchs der Brückenhäuser“, Jean-Baptiste Lallemand (Privatbesitz)
- Abb. 41: „Abriß der Häuser auf dem Pont Notre-Dame 1786“, Holzstich F. Méaulles nach einem verschollenen Aquarell Pierre Antoine DeMachys
- Abb. 42: „La démolition des maisons du Pont au Change en 1787“, Hubert Robert (München Sammlung der Bayerischen Hypotheken- und Wechselbank in der Alten Pinakothek)
- Abb. 43: „Ansicht des Pont au Change von Westen“ (Paris Musée Carnavalet)
- Abb. 44: „Blick in die Ladenstraße auf dem Pont au Change“, Aveline (Privatbesitz)
- Abb. 45: Frontispiz zu Band II der „Antichità Romane“, Piranesi
- Abb. 46: „Blick auf den Quai de Gesvres und den Pont Notre-Dame“, Israël Silvestre (Paris Musée Carnavalet)
- Abb. 47: „La Bastille dans les premiers jours de sa démolition“, Hubert Robert (Paris Musée Carnavalet)
- Abb. 48: „Plan de la Bastille“
- Abb. 49: „La prise de la Bastille“, Claude Cholat (Paris Musée Carnavalet)
- Abb. 50: „Henri Masers de Latude“, Canu nach Vestier
- Abb. 51: „Démolition de la Bastille“, Pierre Antoine DeMachy (Paris Musée Carnavalet)
- Abb. 52: „La violation des caveaux royaux à Saint-Denis“, Hubert Robert (Paris Musée Carnavalet)
- Abb. 53: „Salle d'introduction du Musée des Monuments français“, Hubert Robert (Paris Musée du Louvre)
- Abb. 54: „Jardin de l'Elysée“, Hubert Robert (Paris Musée Carnavalet)
- Abb. 55: „La démolition de l'église Saint-Jean-en-Grève“, Hubert Robert (Paris Musée Carnavalet)

-
- Abb. 56: „L'Hôtel de Ville et la Place de Grève en 1760“,
Raguenet (Paris Musée Carnavalet)
- Abb. 57: „Saint-Jean-en-Grève“, Pierre-Antoine DeMachy (Paris
Musée Carnavalet)
- Abb. 58: „La démolition de l'église des Feuillants“, Hubert
Robert (Paris Musée Carnavalet)
- Abb. 59: „Plan nach Matthäus Merian“
- Abb. 60: „L'église des Feuillants“, Duchâteau
- Abb. 61: „Place Vendôme“, Etienne Bouhot (Paris Musée
Carnavalet)
- Abb. 62: „L'église des Feuillants“, Pierre-Edouard Gautier-
Dagoty
- Abb. 63: „L'église des Feuillants“, Langlumé
- Abb. 64: „Villa Medici“, Hubert Robert
- Abb. 65: „Projet d'aménagement de la Grande Galerie du
Louvre“, Hubert Robert (Paris Musée du Louvre)
- Abb. 66: „Vestibolo d'antico Tempio“, Piranesi
- Abb. 67: „Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en
ruines“, Hubert Robert (Paris Musée du Louvre)
- Abb. 68: „Roma antica“, Giovanni Paolo Panini
- Abb. 69: „Roma moderna“, Giovanni Paolo Panini
- Abb. 70: „La démolition de l'église de la Sorbonne, imaginée en
ruines“, Hubert Robert (Paris Musée Carnavalet)
- Abb. 71: „La cour et l'église de la Sorbonne“, Israël Silvestre



Abb. 1: „Le Port de Rome“, Hubert Robert (Paris Ecole des Beaux-Arts)



Abb. 2: „L'incendie de la foire Saint-Germain en 1762“, Gabriel de Saint-Aubin (Paris Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes)



Abb. 3: „L'incendie du Petit-Pont en 1718“, Jean-Baptiste Oudry (Paris Musée Carnavalet)



Abb. 4: "L'incendie du Petit Pont (Paris Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes)

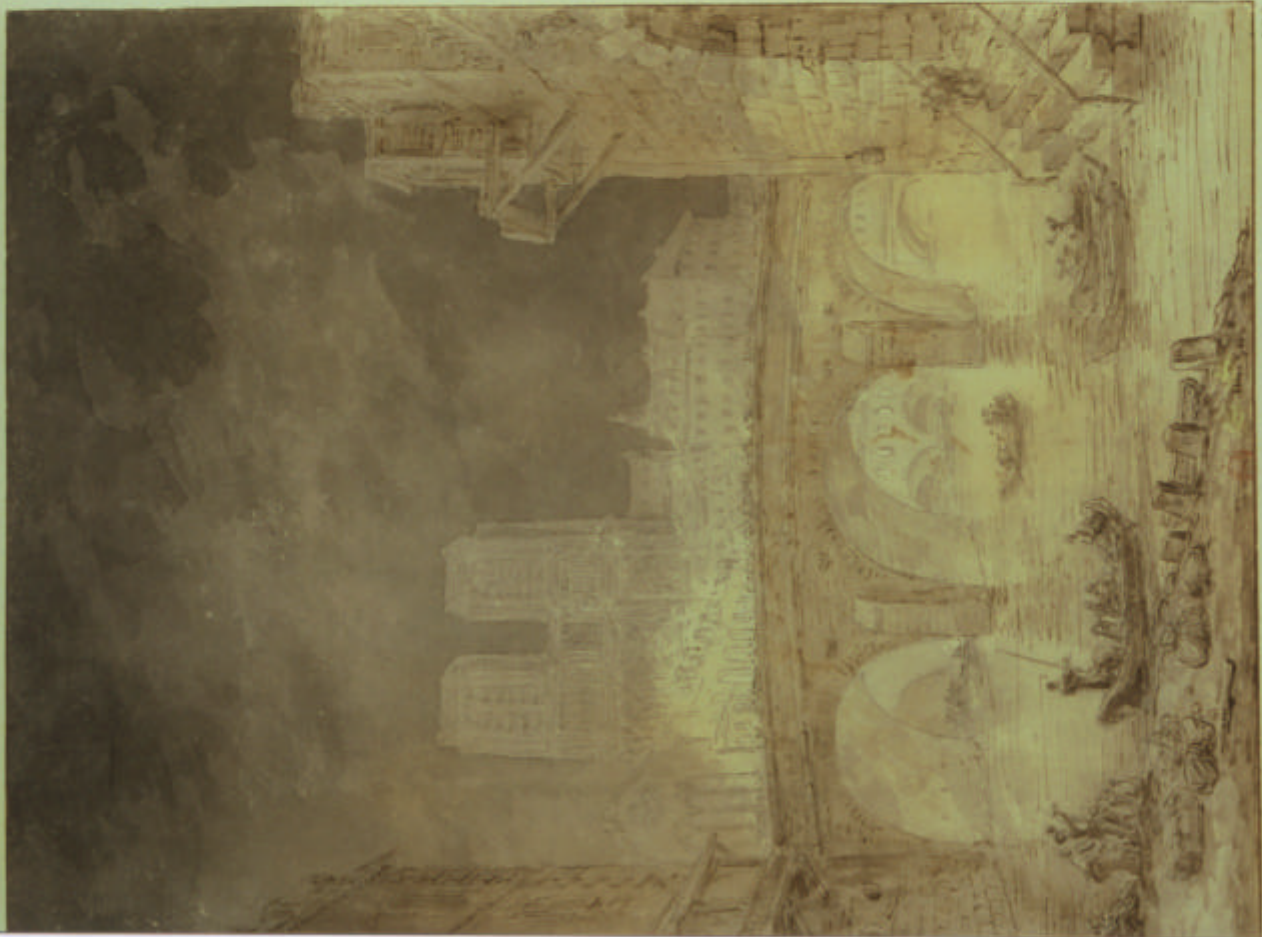


Abb. 6: Studie zu „L'incendie de l'Hôtel-Dieu“, Hubert Robert
(Paris. Bibliothèque nationale. Cabinet des estampes)



Abb. 5: „L'incendie de l'Hôtel-Dieu“, Hubert Robert
(Stockholm. Schwedisches Nationalmuseum)

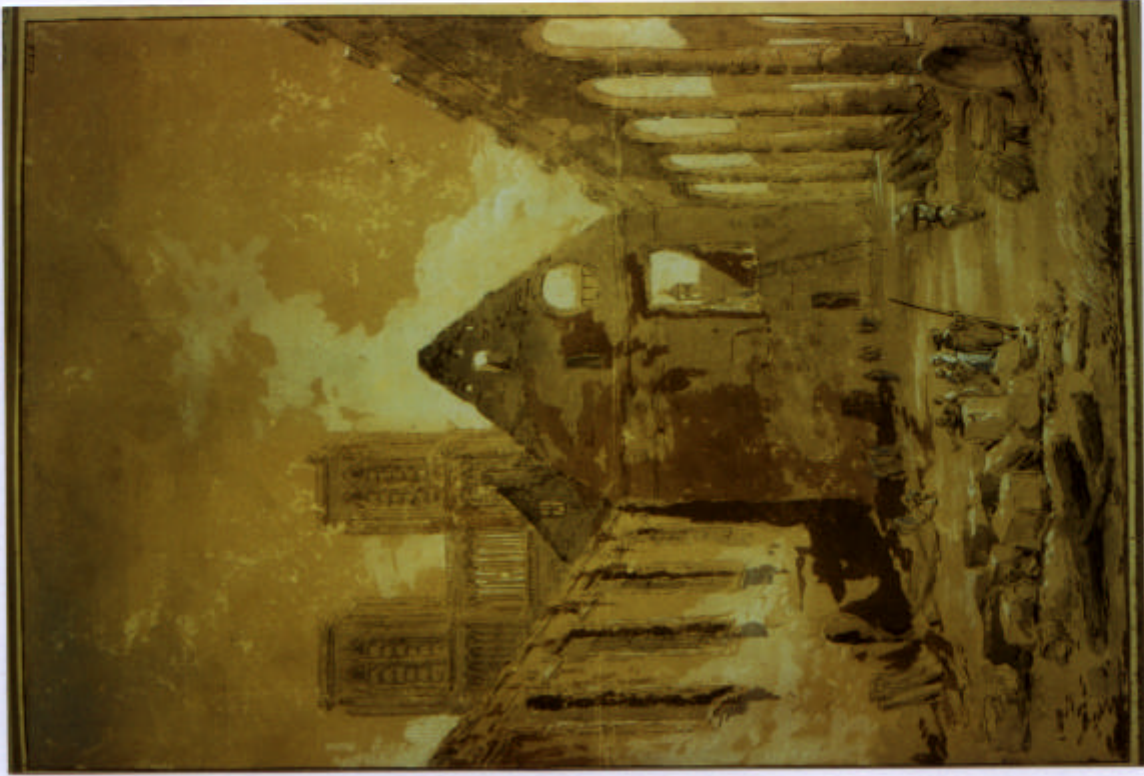


Abb. 8: „La salle du Légarat“, Hubert Robert
(Paris, Musée Carnavalet, Cabinet des Arts Graphiques)



Abb. 7: „La cour de la boucherie“ (?), Hubert Robert
(Paris, Musée Carnavalet, Cabinet des Arts Graphiques)



Abb. 9: „Ruines de l'échaudoir“, Hubert Robert (Paris Musée Carnavalet, Cabinet des Arts Graphiques)

L'HÔTEL-DIEU DE PARIS

PL. I

avant l'incendie de 1772 avec le plan projeté d'un hopital de convalescents à construire sur l'emplacement du cloître St. Julien-le-pauvre.



Abb. 10: „Plan de l'Hôtel-Dieu de Paris“



Abb. 11: „L'incendie de l'Hôtel-Dieu“, Nicolas Raguenet (Paris Musée Carnavalet)



Abb. 12: „L'incendie de l'Hôtel-Dieu“, Jean-Baptiste François Génillion (Paris Musée Carnavalet)



Abb. 13: „L'incendie de l'Hôtel-Dieu", Gabriel de Saint-Aubin
(Paris Musée Carnavalet)

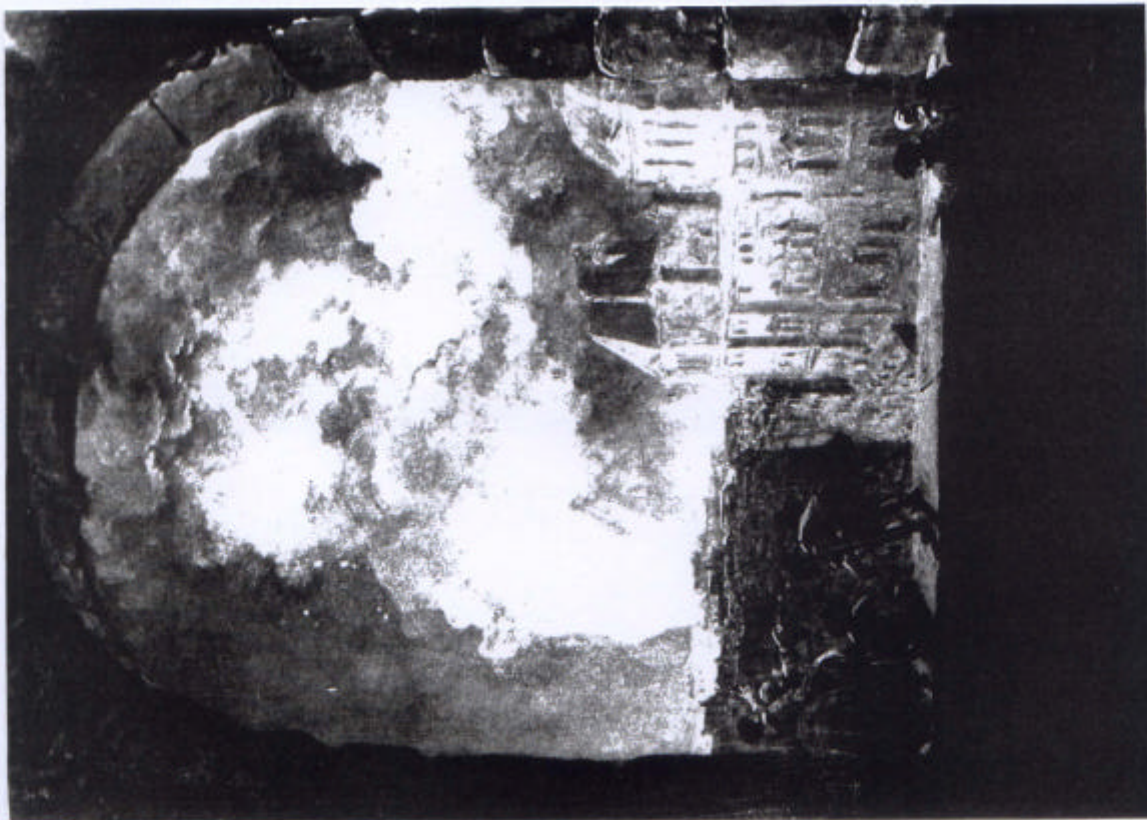


Abb. 14: Studie zu „L'incendie vu d'une croisée de l'Académie de peinture, Place du Louvre“, Hubert Robert (Paris Musée de l'Opéra)



Abb. 15: „Vesuv-Ausbruch bei Nacht, 1779“, Jakob Philipp Hackert



Abb. 17: Studie zu „L'intérieur de la Salle le lendemain de l'incendie“, Hubert Robert (Musée de l'Opéra)

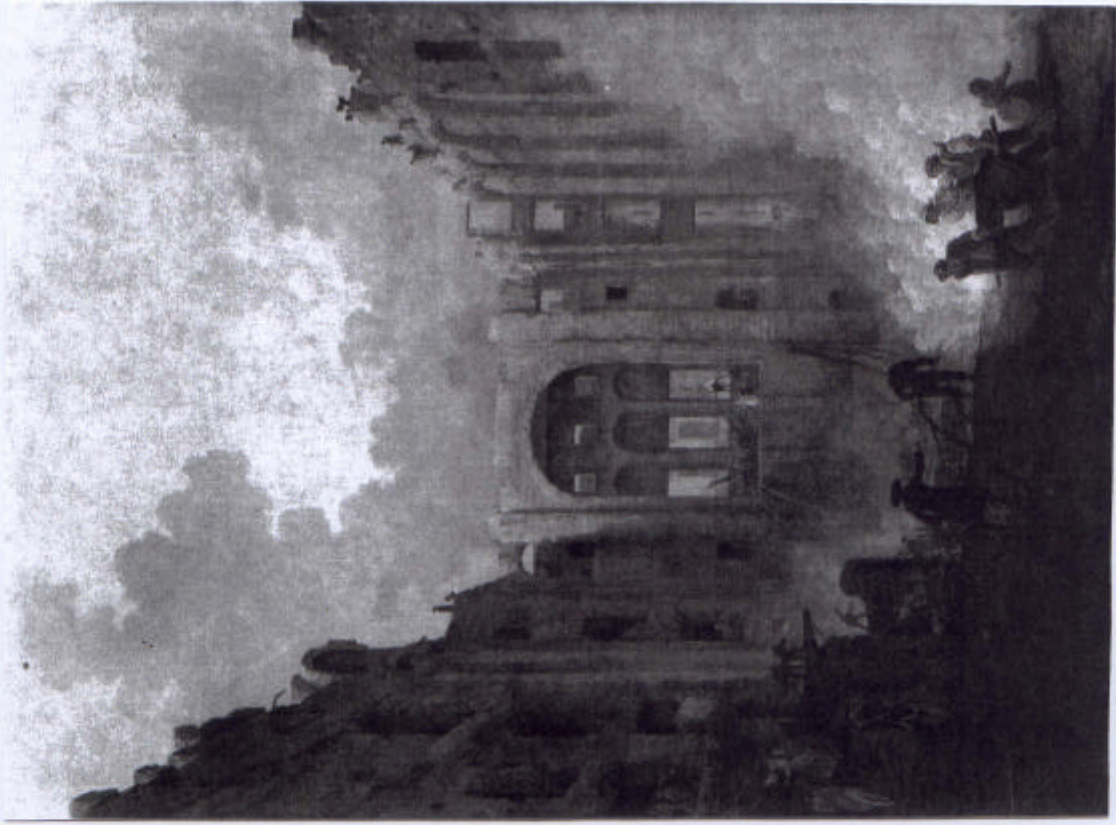


Abb. 16: „L'intérieur de la Salle le lendemain de l'incendie“, Hubert Robert (Paris Musée du Louvre)



Abb. 18: „L'incendie vu des jardins du Palais-Royal“, Hubert Robert (Musée Carnavalet)

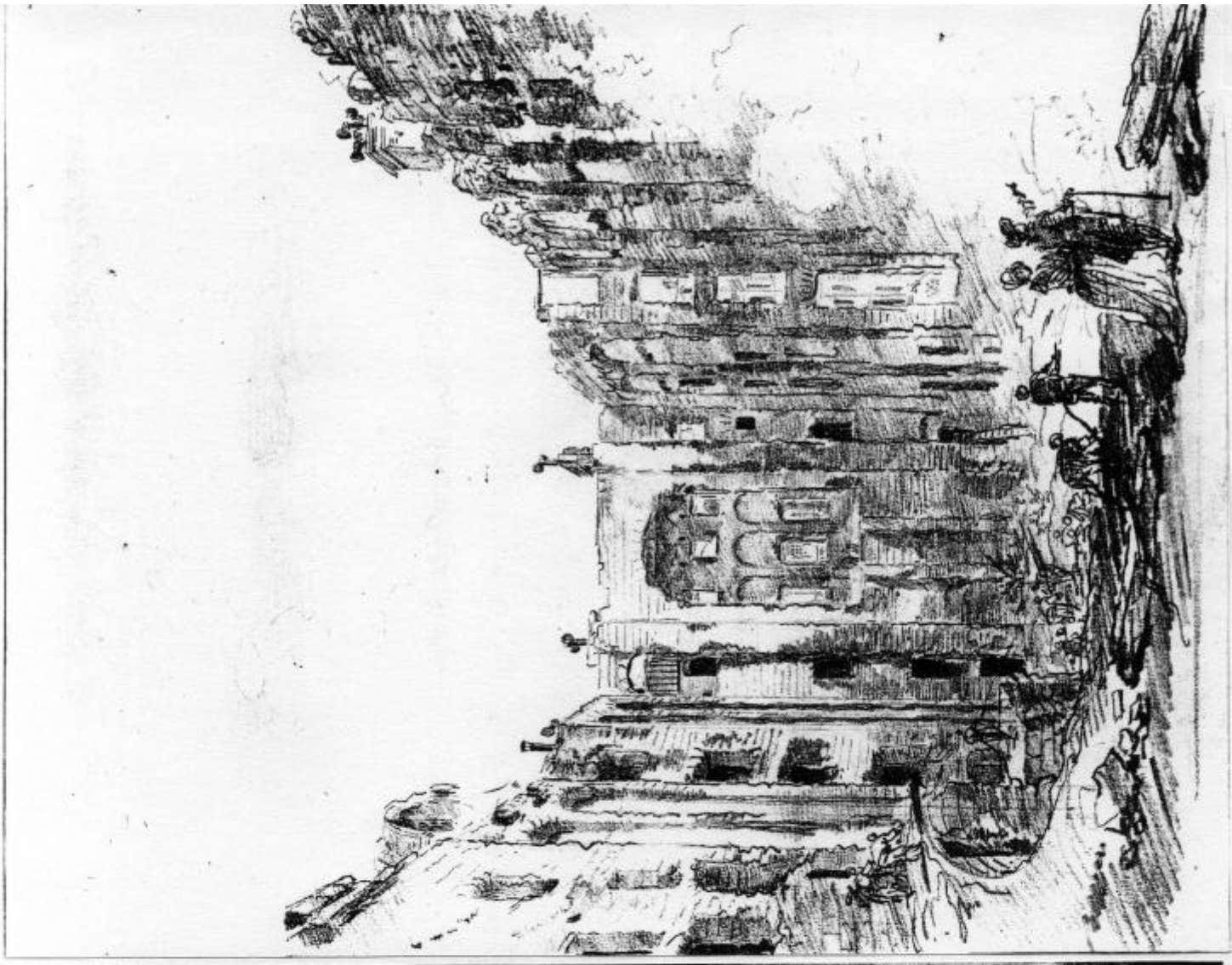


Abb. 19: Kreidezeichnung, Hubert Robert (Paris
Privatsammlung)

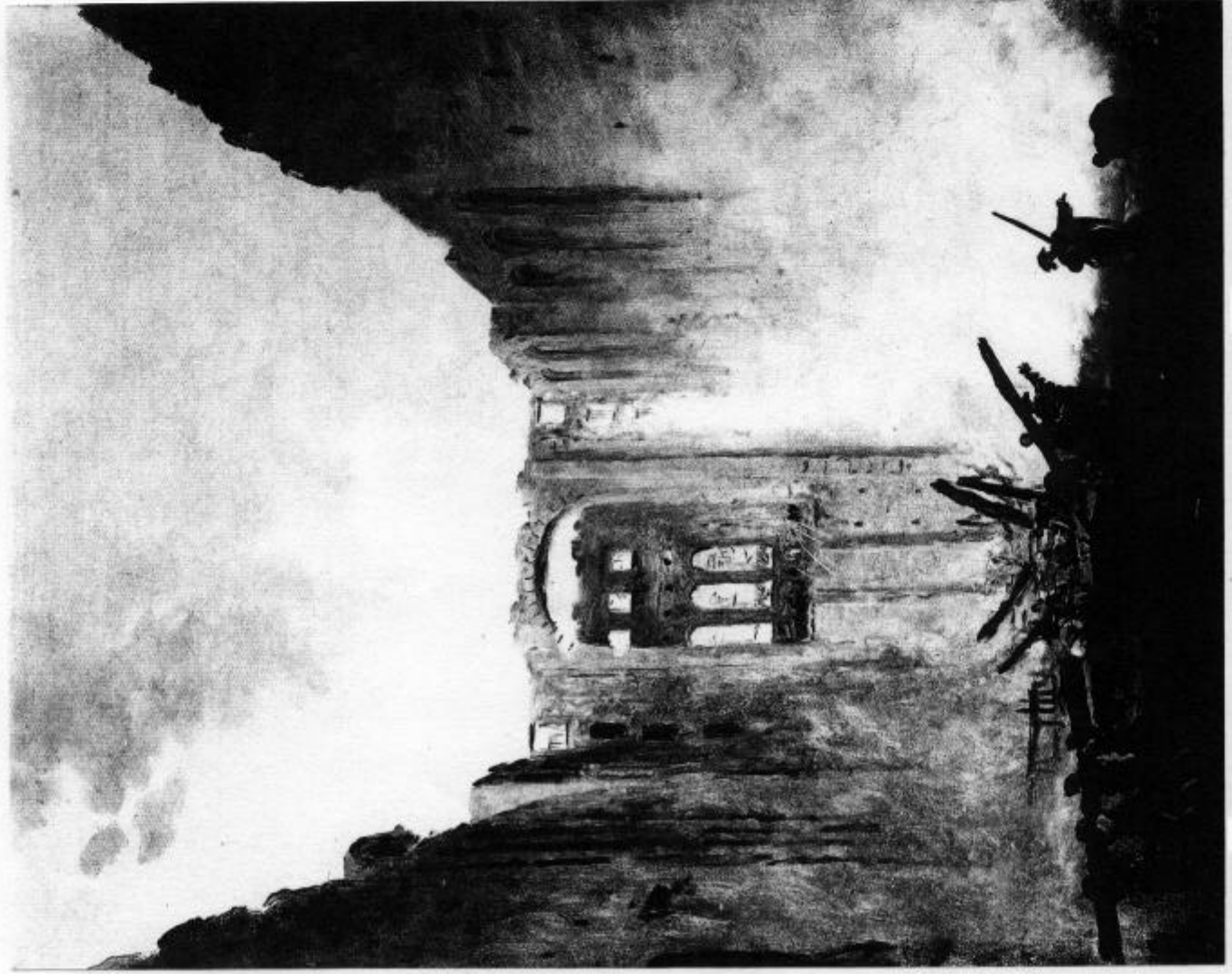
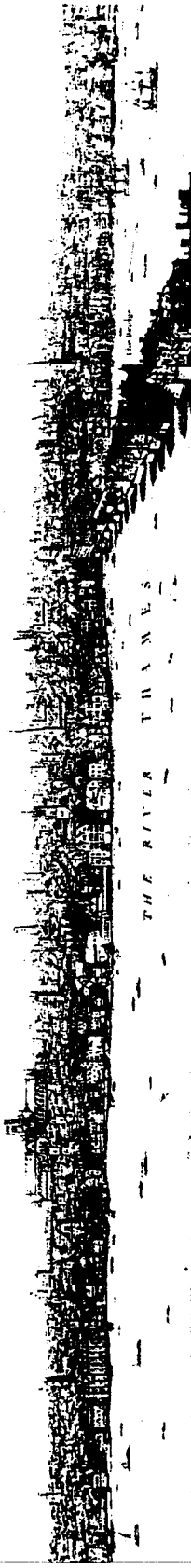


Abb. 20: Ölstudie, Hubert Robert

TRVL AND EXACT PROSPECT OF THE FAMOVS CITY OF LONDON FROM S. MARIE OVEBS STEEPLE IN SOUTHWAKE IN ITS FLOURISHING CONDITION BEFORE THE FIRE.

LONDON

Engraved on a Steel



THE RIVER THAMES

NOTHER PROSPECT OF THE SAID CITY TAKEN FROM THE SAME PLACE AS IT APPEARETH NOW AFTER THE SAD CALAMITY AND DESTRUCTION BY FIRE In the Year 1666

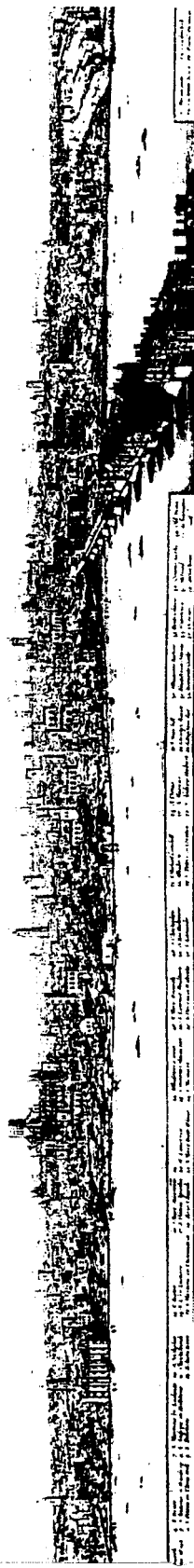


Abb. 23: „Double prospect of the City of London, before and after the Great Fire“, Wenzel Hollar



Abb. 24: "L'incendie de Rome", Hubert Robert (Museum Pavlovsk)



Abb. 25: „Die Regatta der Flußschiffer vor dem Pont Notre-Dame 1756“, Nicolas Raguenet (Paris Musée Carnavalet)



Abb. 26: „Blick auf den Pont-Neuf“, Jacques Callot (Karlsruhe Staatliche Kunsthalle)



Abb. 27: „L'Embaras de Paris“, Nicolas Guérard fils (Paris Musée Carnavalet)



Abb. 28: „Dégagement de la colonnade du Louvre“, Pierre Antoine DeMachy (Paris Musée Carnavalet)

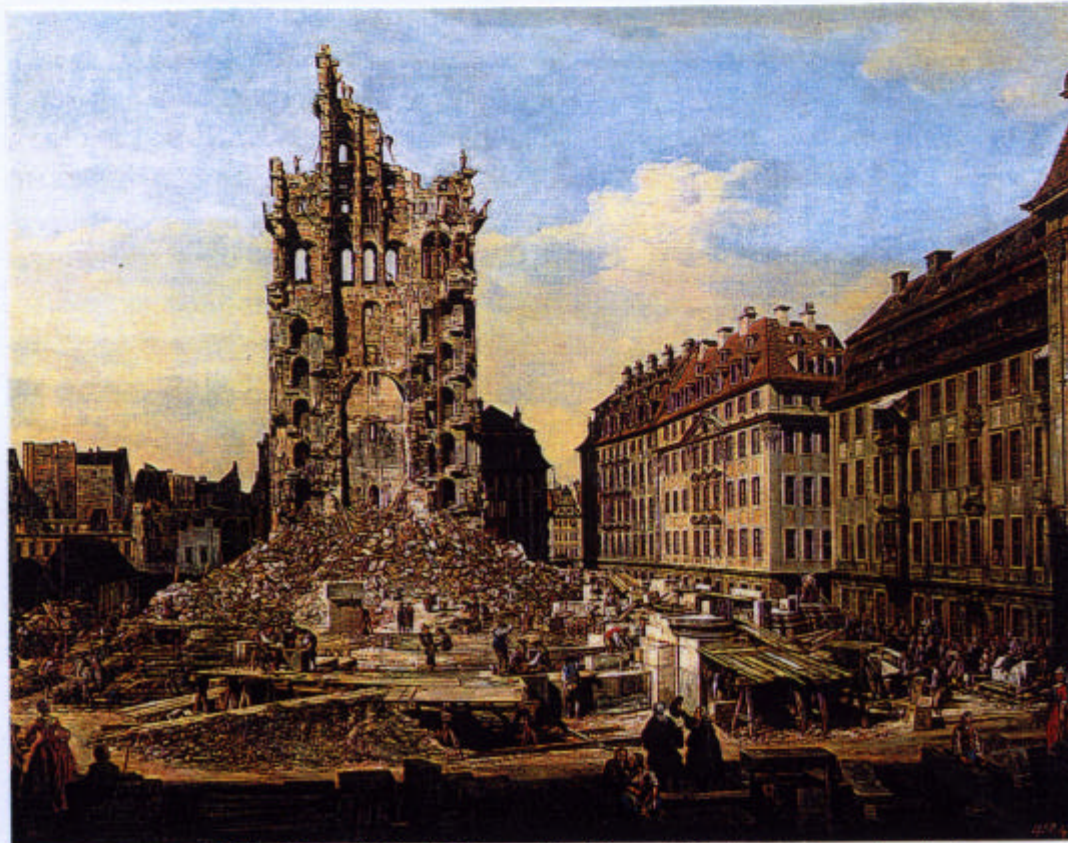


Abb. 29: „Die Ruinen der Kreuzkirche in Dresden“, Bernard Bellotto (Zürich Kunsthaus)

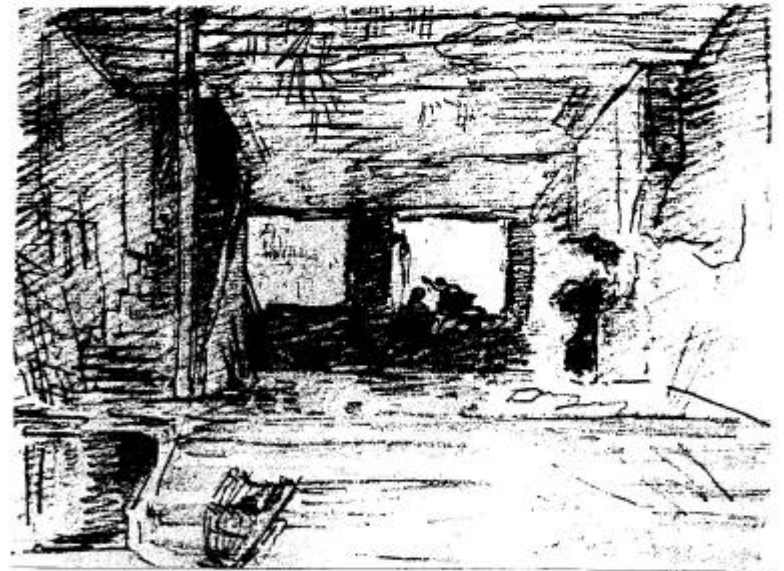
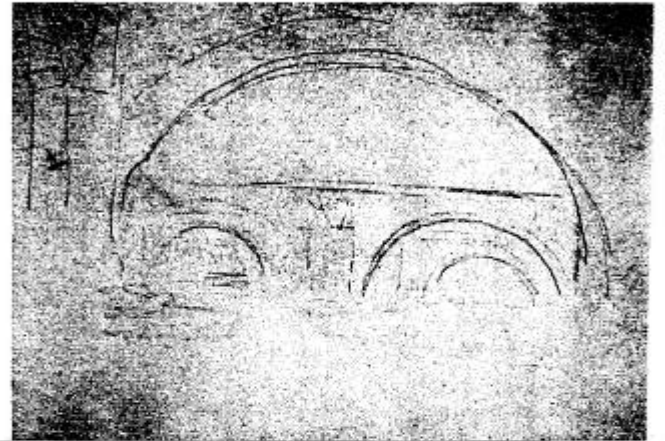
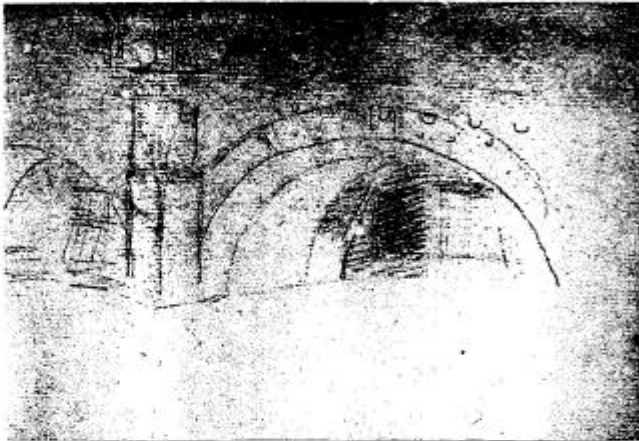
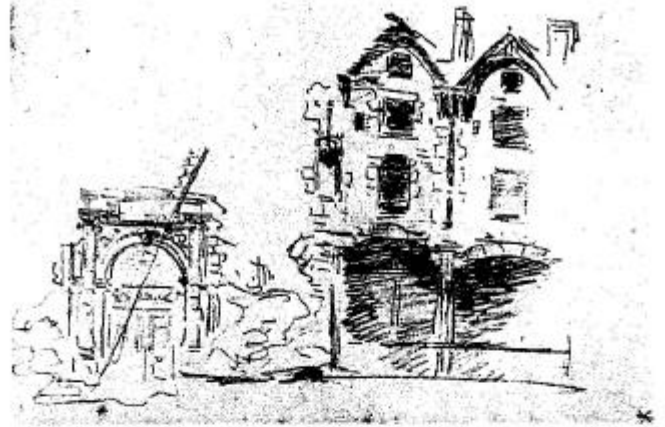
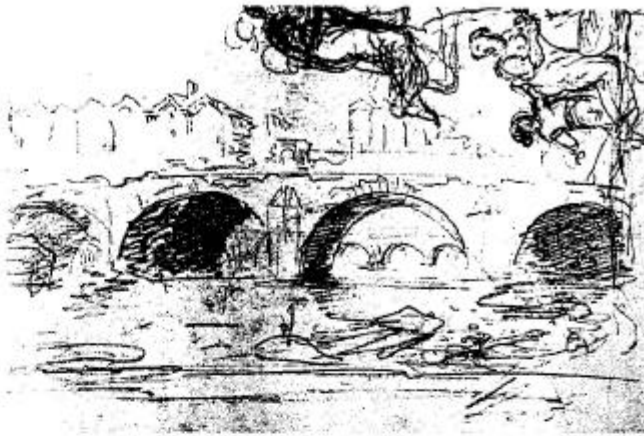


Abb. 30: Vorzeichnungen zu „La démolition des maisons du Pont Notre-Dame“, Hubert Robert



Abb. 31: „La démolition des maisons du Pont Notre-Dame“,
Hubert Robert (Karlsruhe Staatliche Kunsthalle)



Abb. 32: „Pont du Gard“, Hubert Robert (Paris Musée du
Louvre)



Abb. 33: „Ansicht der Ausgrabungen in Herculaneum“, Hubert Robert, aus: Richard de Saint-Non „Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile“



Abb. 34: „Sieben Säle der Titus Vespasianus-Thermen“, Piranesi (Amsterdam Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet)

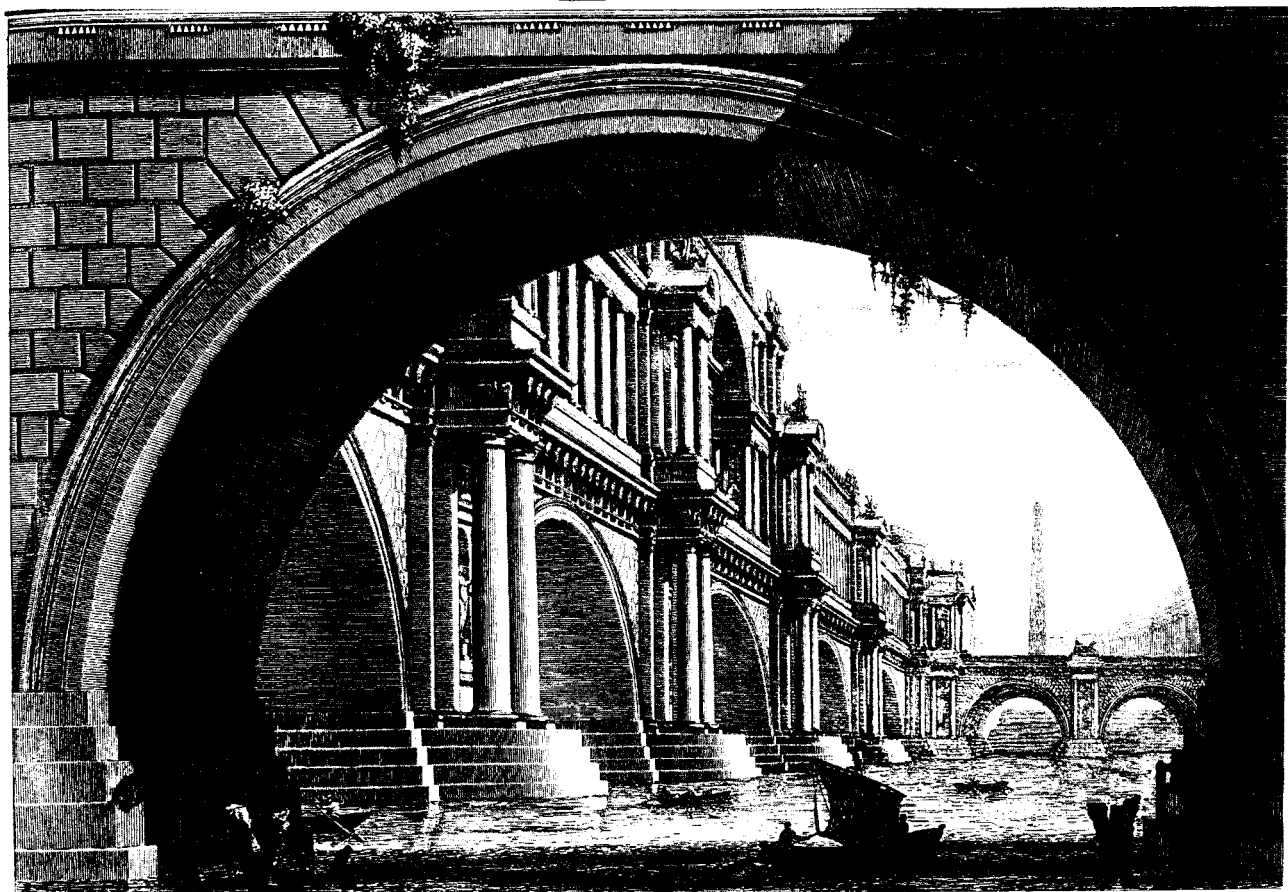


Abb. 35: „Ponte Magnifico“, Piranesi (Stuttgart Staatsgalerie, Graphische Sammlung)



Abb. 36: „Kryptoportikus in Albano“, Piranesi (Karlsruhe Staatliche Kunsthalle)

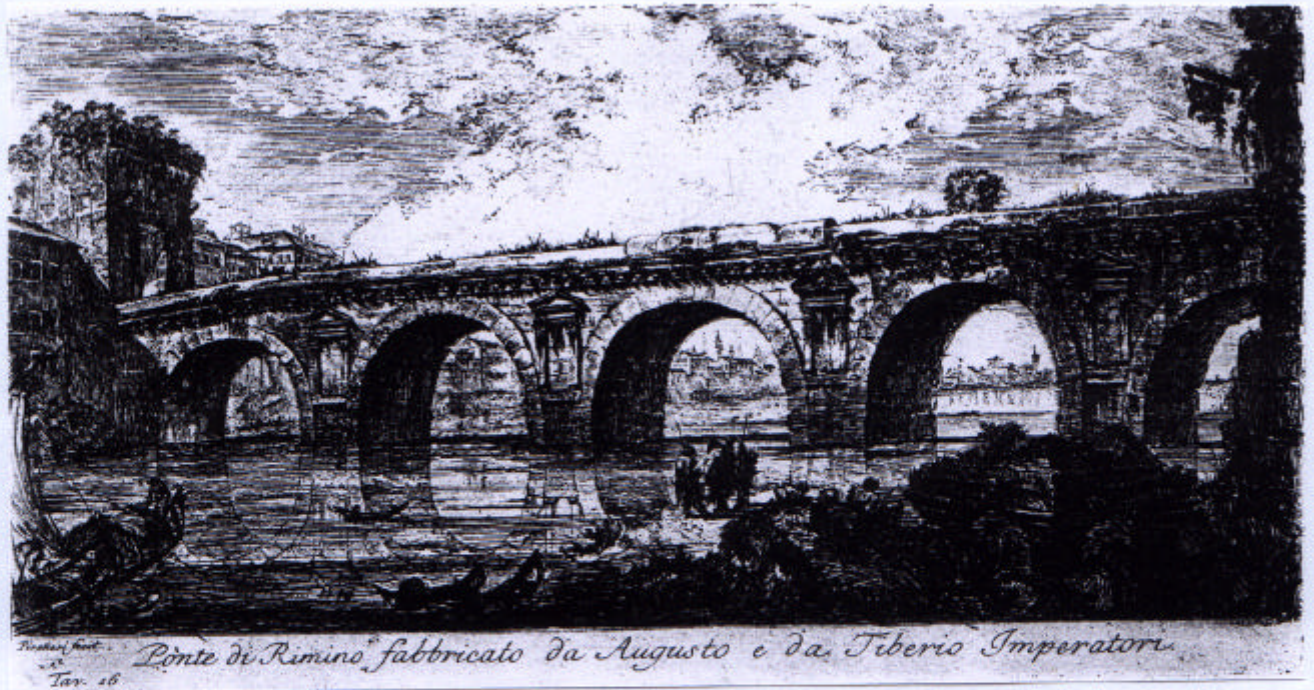


Abb. 37: „Ponte d'Augusto di Tiberio“, Piranesi (Stuttgart Staatsgalerie, Graphische Sammlung)



Abb. 38: „La démolition des maisons du Pont Notre-Dame“, Hubert Robert (Paris Musée du Louvre)

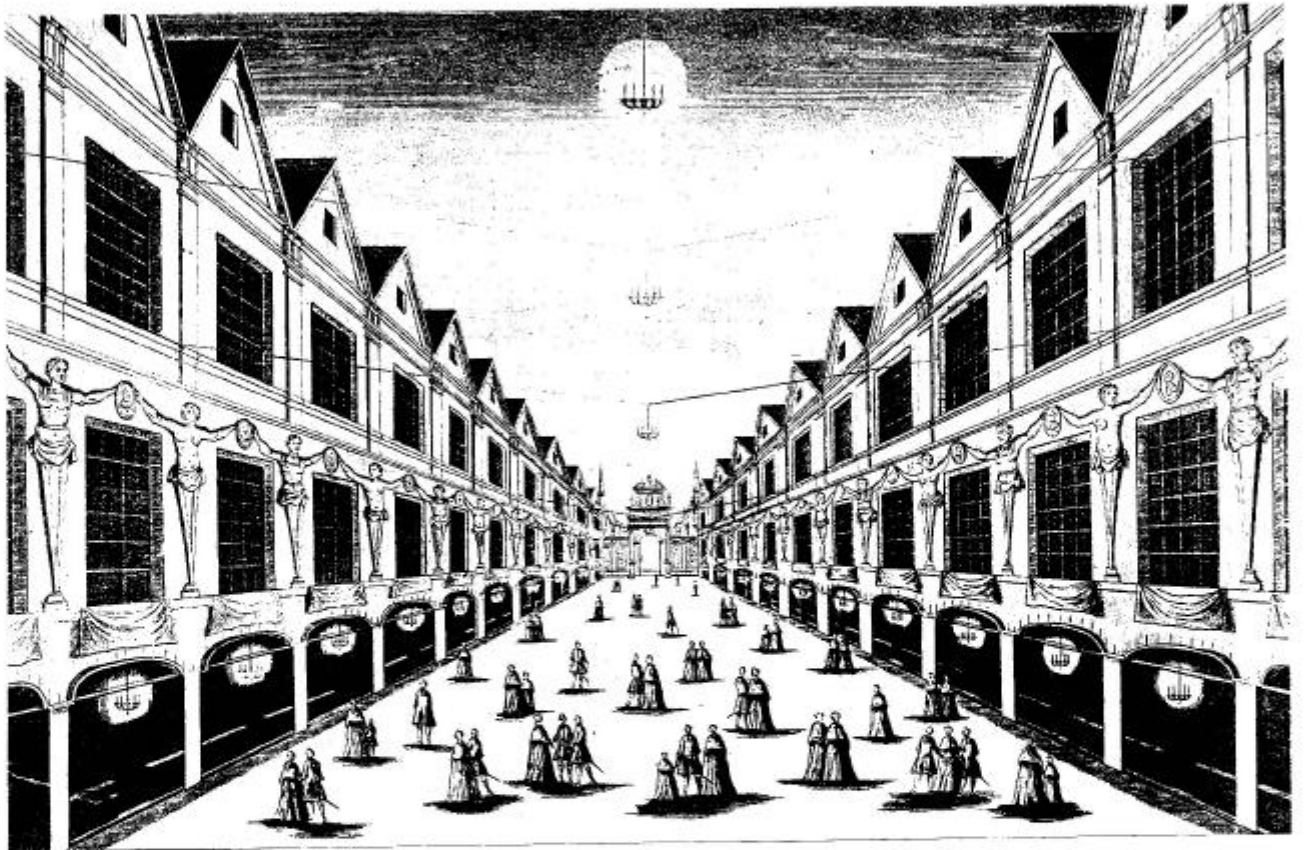


Abb. 39: „Festbeleuchtung auf dem Pont Notre-Dame“, Basset
(Privatbesitz)

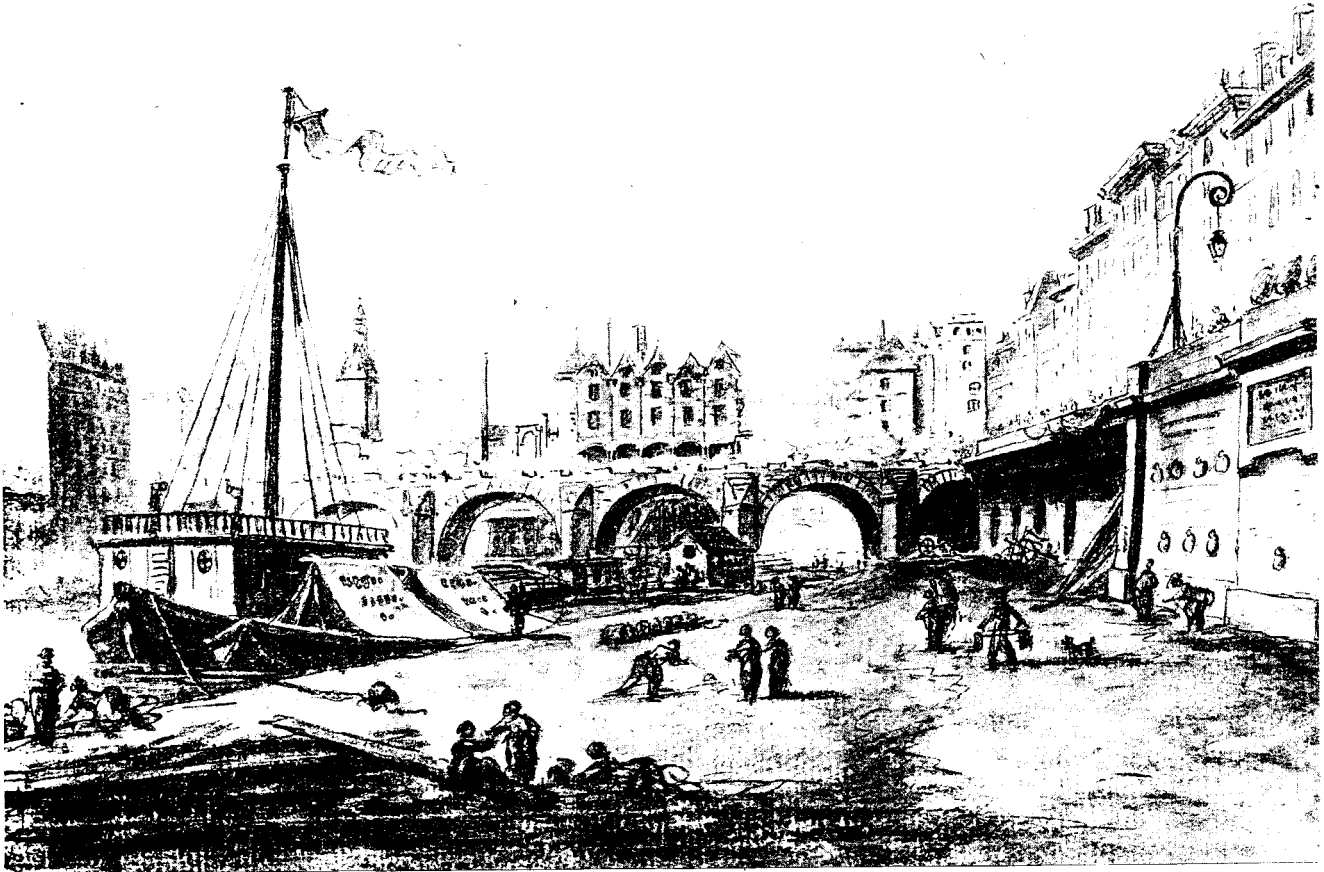


Abb. 40: „Blick auf den Pont Notre-Dame während des Abbruchs der Brückenhäuser“, Jean-Baptiste Lallemand (Privatbesitz)

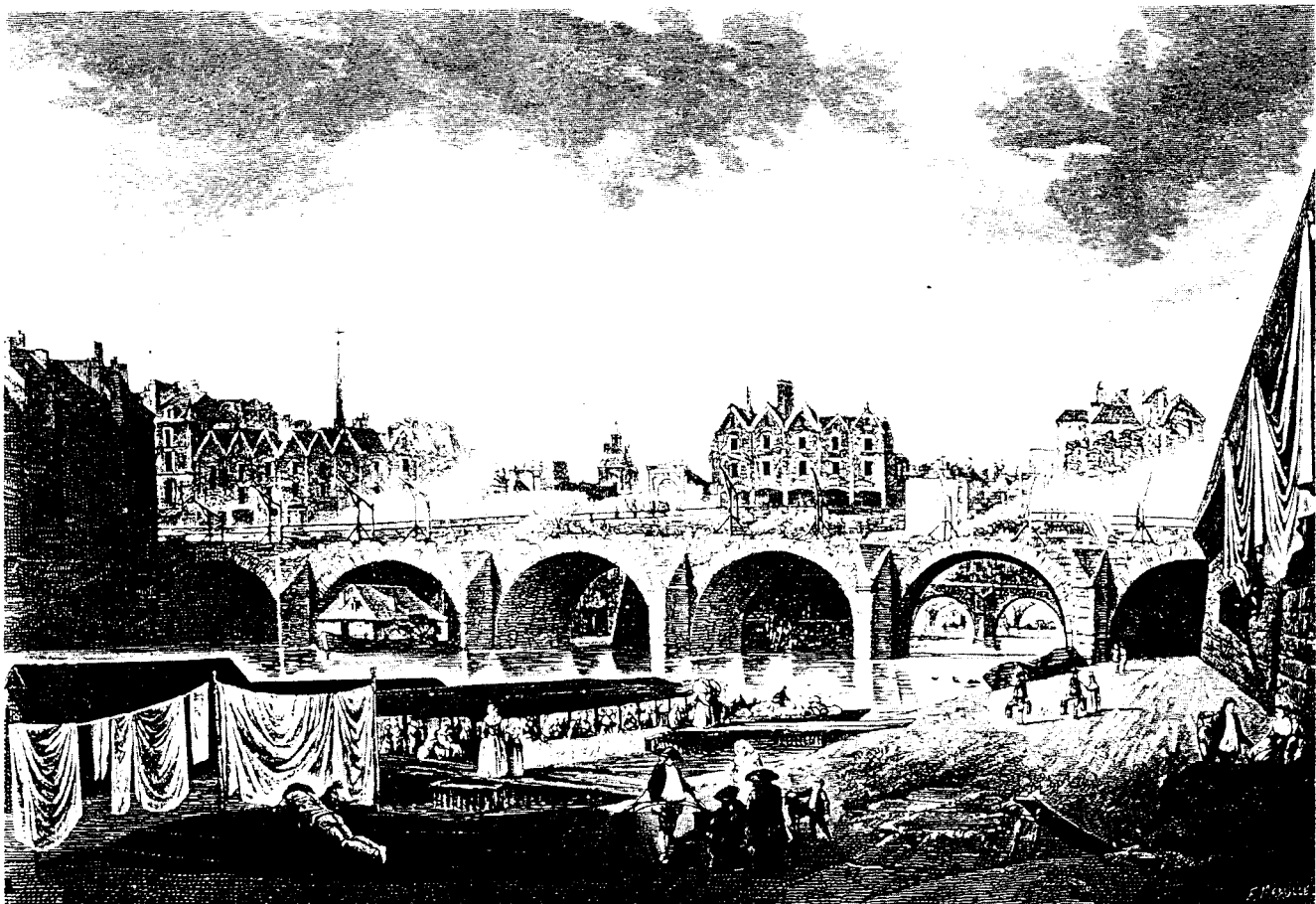


Abb. 41: „Abriß der Häuser auf dem Pont Notre-Dame 1786“, Holzstich F. Méaulles nach einem verschollenen Aquarell Pierre Antoine DeMachys



Abb. 42: „La démolition des maisons du Pont au Change en 1787“, Hubert Robert (München Sammlung der Bayerischen Hypotheken- und Wechselbank in der Alten Pinakothek)



Abb. 43: „Ansicht des Pont au Change von Westen“ (Paris Musée Carnavalet)

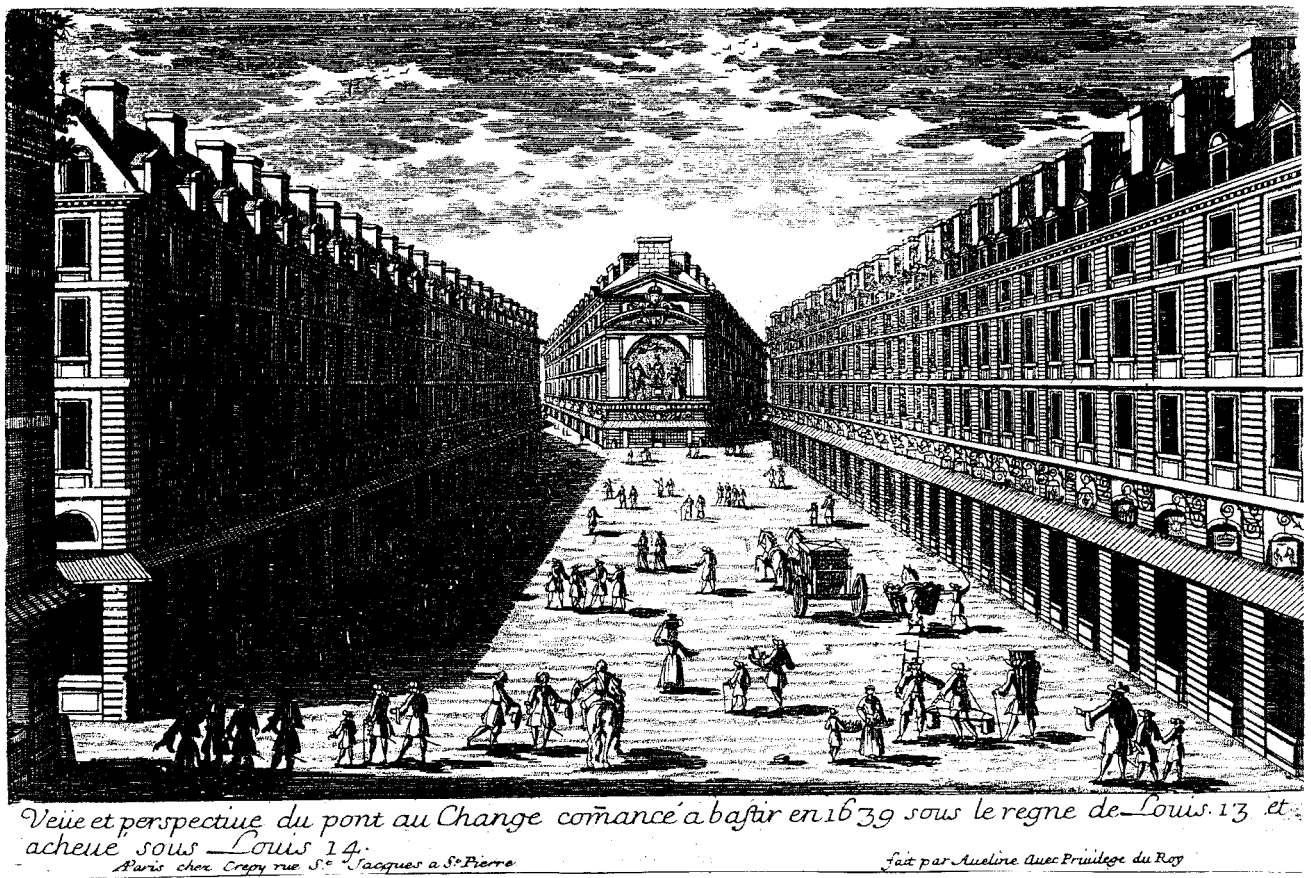


Abb. 44: „Blick in die Ladenstraße auf dem Pont au Change“, Aveline (Privatbesitz)



Abb. 45: Frontispiz zu Band II der „Antichità Romane“, Piranesi

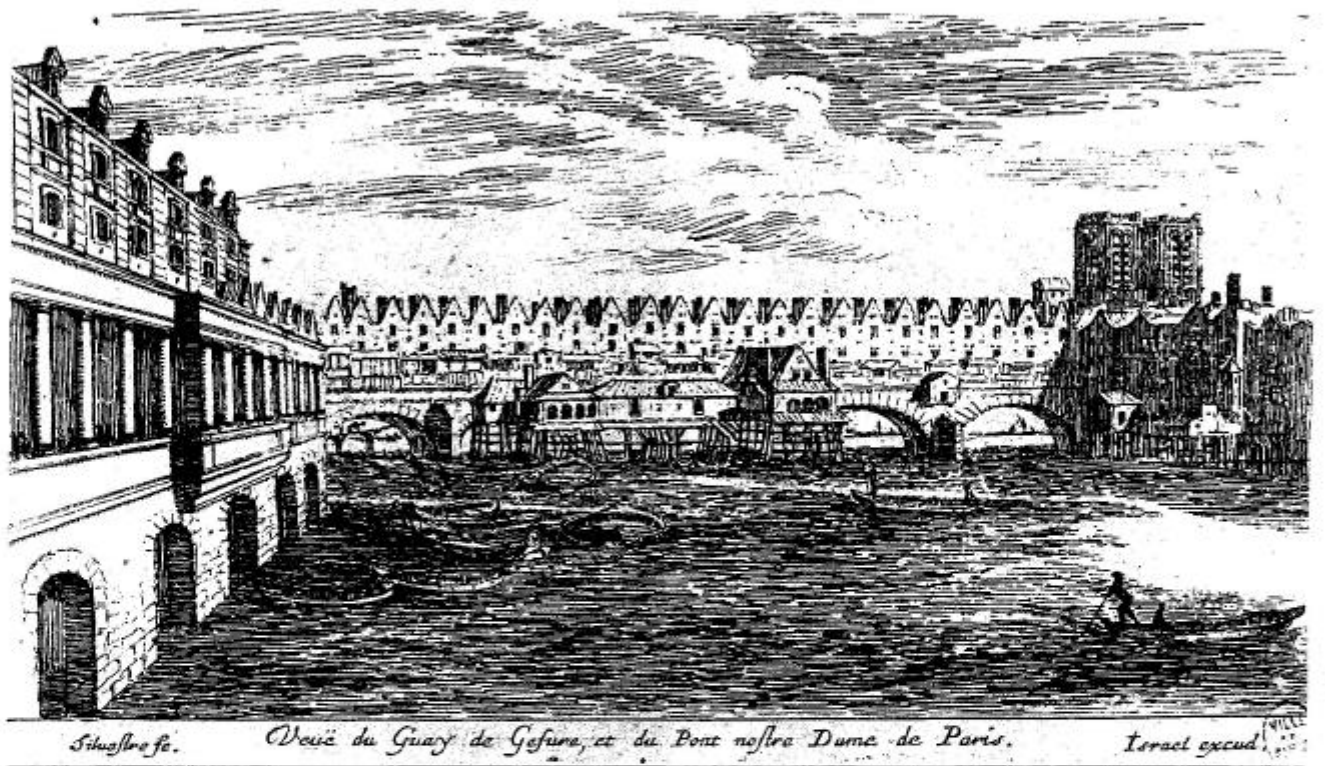


Abb. 46: „Blick auf den Quay de Gesvres und den Pont Notre-Dame“, Israël Silvestre (Paris Musée Carnavalet)

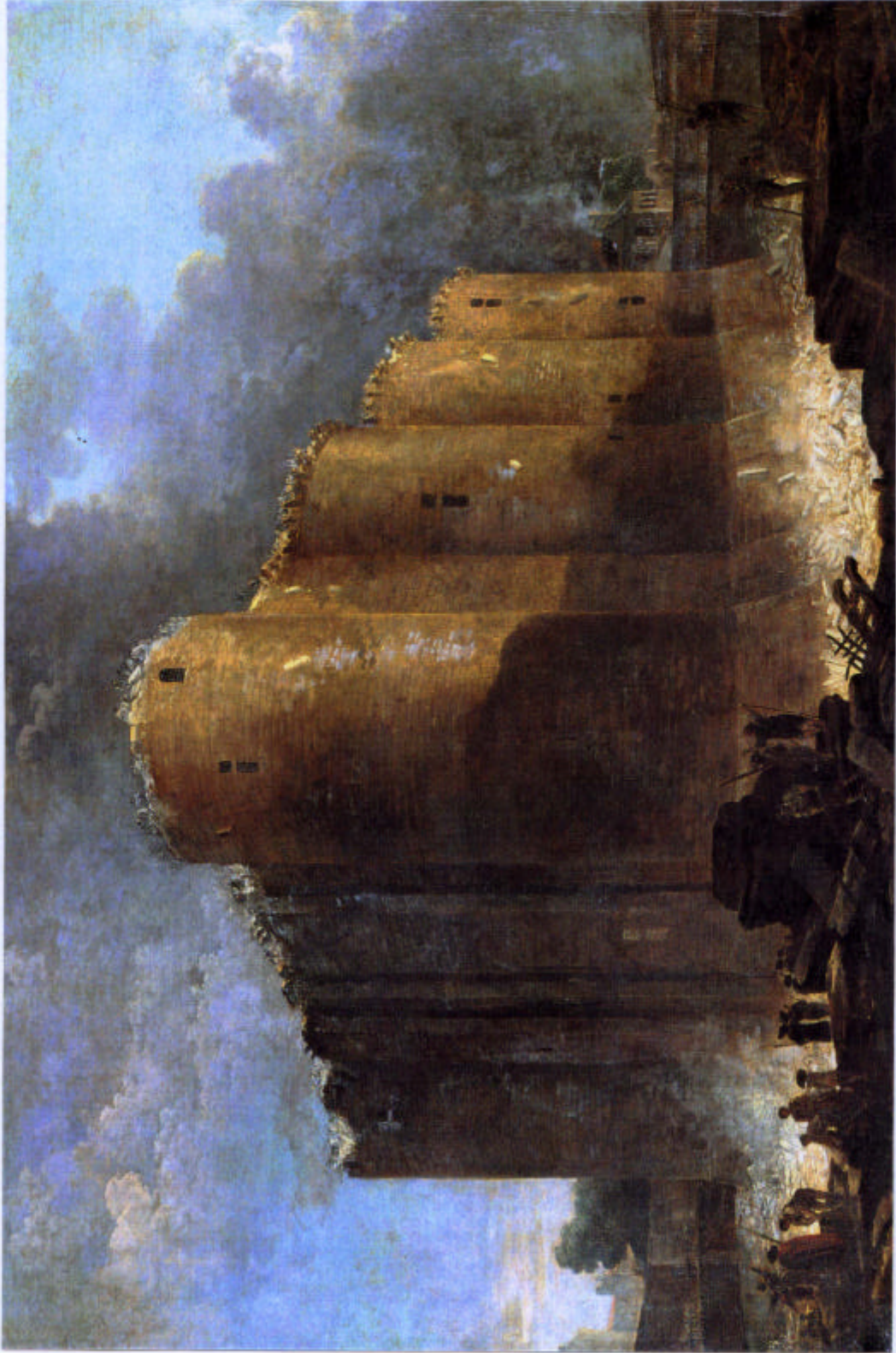


Abb. 47: „La Bastille dans les premiers jours de sa démolition“,
Hubert Robert (Paris Musée Carnavalet)

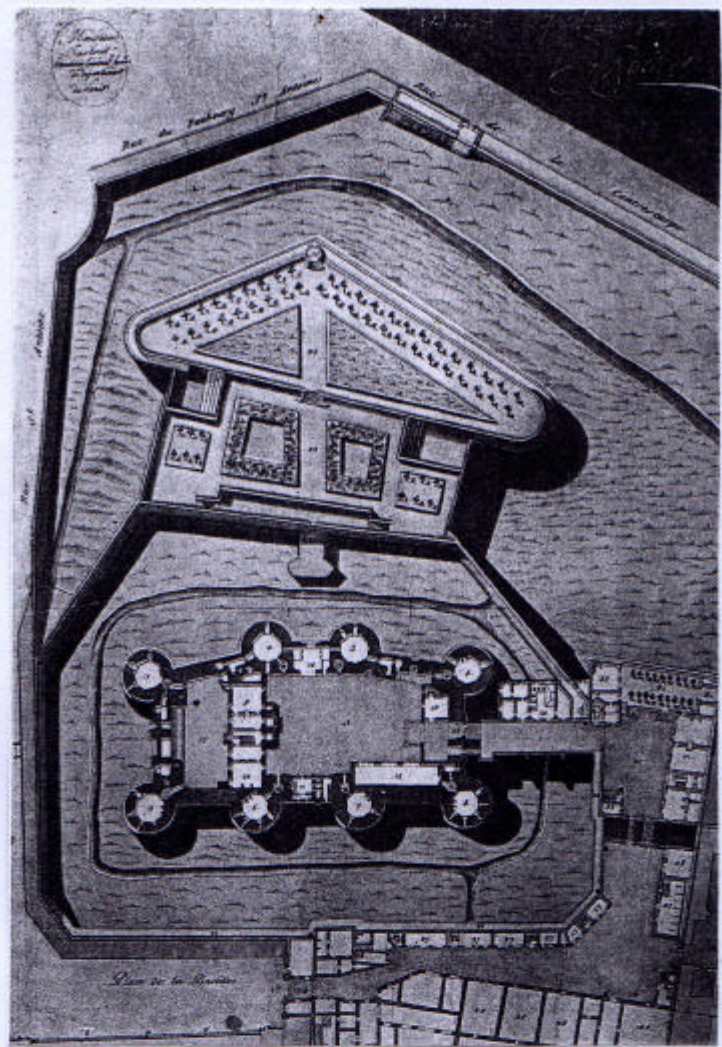


Abb. 48: „Plan de la Bastille“



Abb. 49: „La prise de la Bastille“, Claude Cholat (Paris Musée Carnavalet)



*Victime d'un pouvoir injuste et criminel,
 Latude dans les cachots eut terminé sa vie,
 Si l'art du despotisme après fin que cruel,
 Avoit pu dans ses fers enchaîner son sort.*

Abb. 50: „Henri Masers de Latude“, Canu nach Vestier

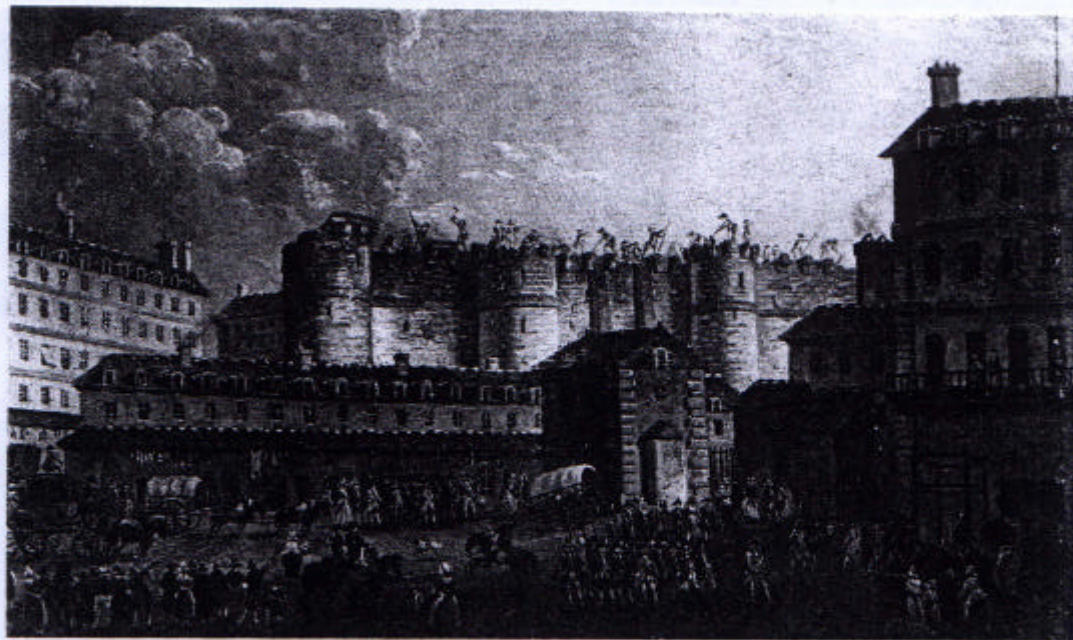


Abb. 51: „Démolition de la Bastille“, Pierre Antoine DeMachy
 (Paris Musée Carnavalet)



Abb. 52: „La violation des caveaux royaux à Saint-Denis“,
Hubert Robert (Paris Musée Carnavalet)



Abb. 53: „Salle d'introduction du Musée des Monuments français", Hubert Robert (Paris Musée du Louvre)



Abb. 54: „Jardin de l'Elysée", Hubert Robert (Paris Musée Carnavalet)



Abb. 55: „La démolition de l'église Saint-Jean-en-Grève", Hubert Robert (Paris Musée Carnavalet)

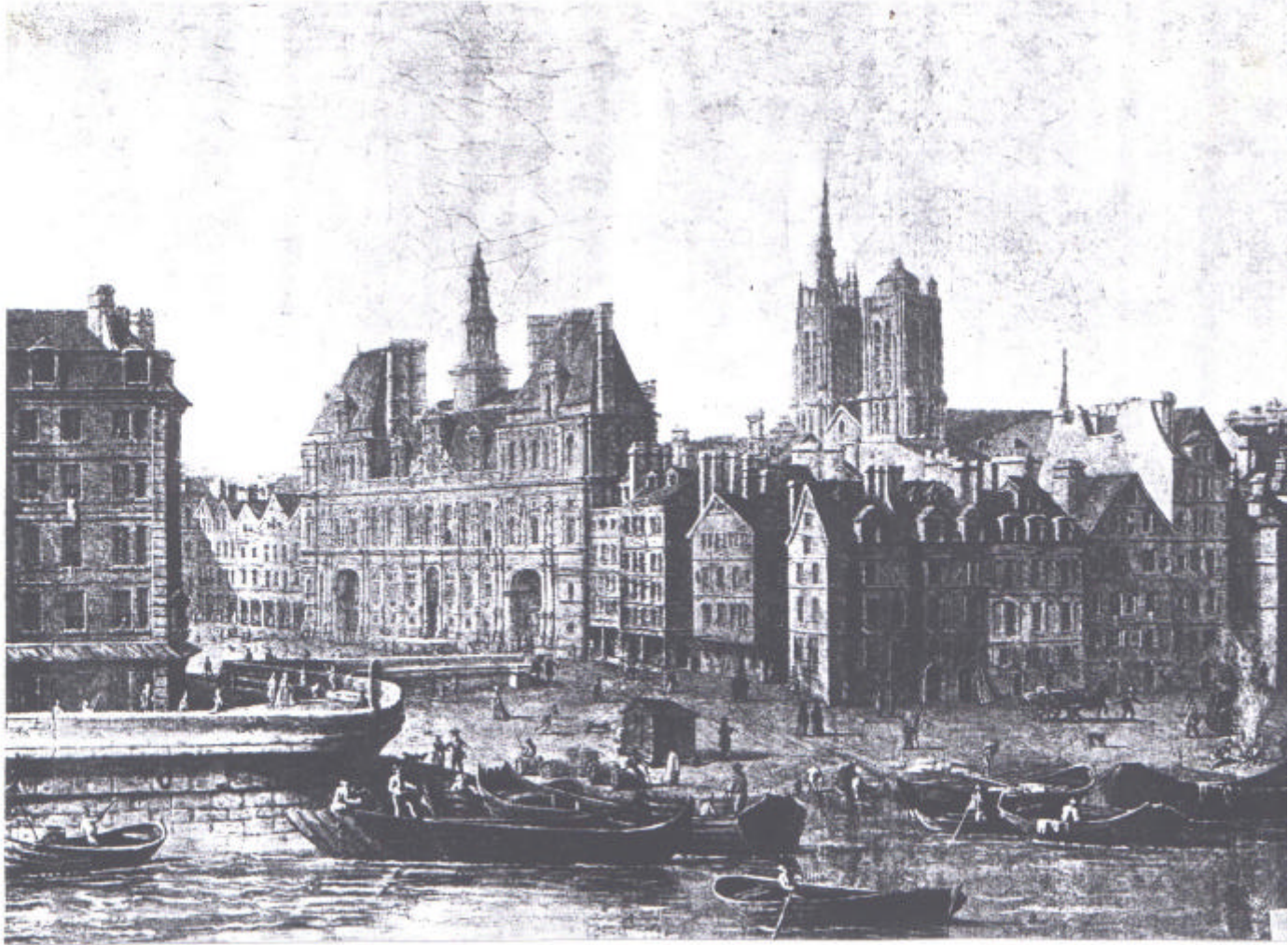


Abb. 56: „L'Hôtel de Ville et la Place de Grève en 1760“,
Raguenet (Paris Musée Carnavalet)



Abb. 57: „Saint-Jean-en-Grève“, Pierre-Antoine DeMachy (Paris
Musée Carnavalet)



Abb. 58: „La démolition de l'église des Feuillants“, Hubert Robert (Paris Musée Carnavalet)

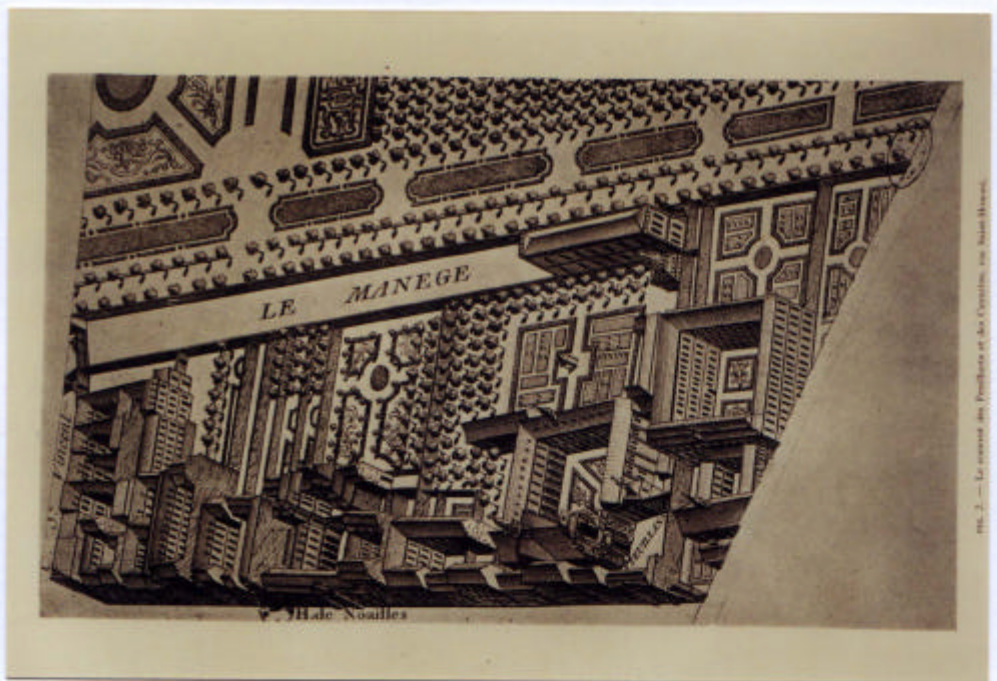


Abb. 59: „Plan nach Matthäus Merian“



Abb. 60: „L'église des Feuillants", Duchâteau



Abb. 61: „Place Vendôme“, Etienne Bouhot (Paris Musée Carnavalet)

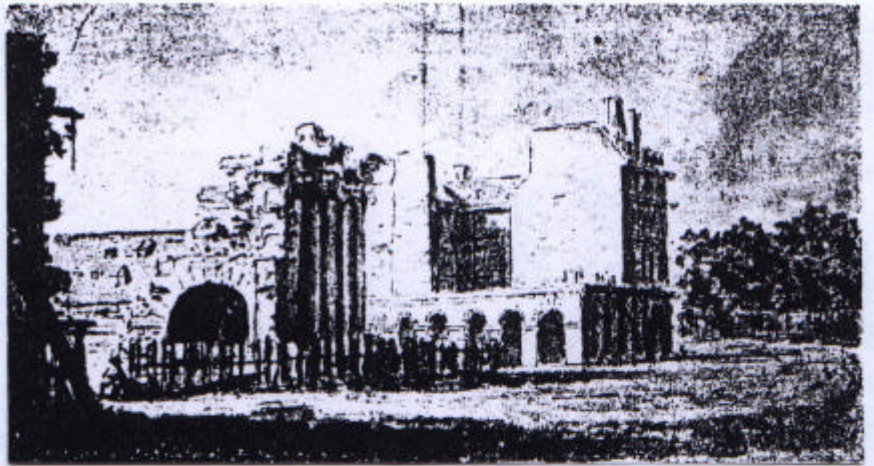


Abb. 62: „L'église des Feuillants“, Pierre-Edouard Gautier-Dagoty



Abb. 63: „L'église des Feuillants“, Langumé



Abb. 64: „Villa Medici“, Hubert Robert



Abb. 65: „Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre“, Hubert Robert (Paris Musée du Louvre)

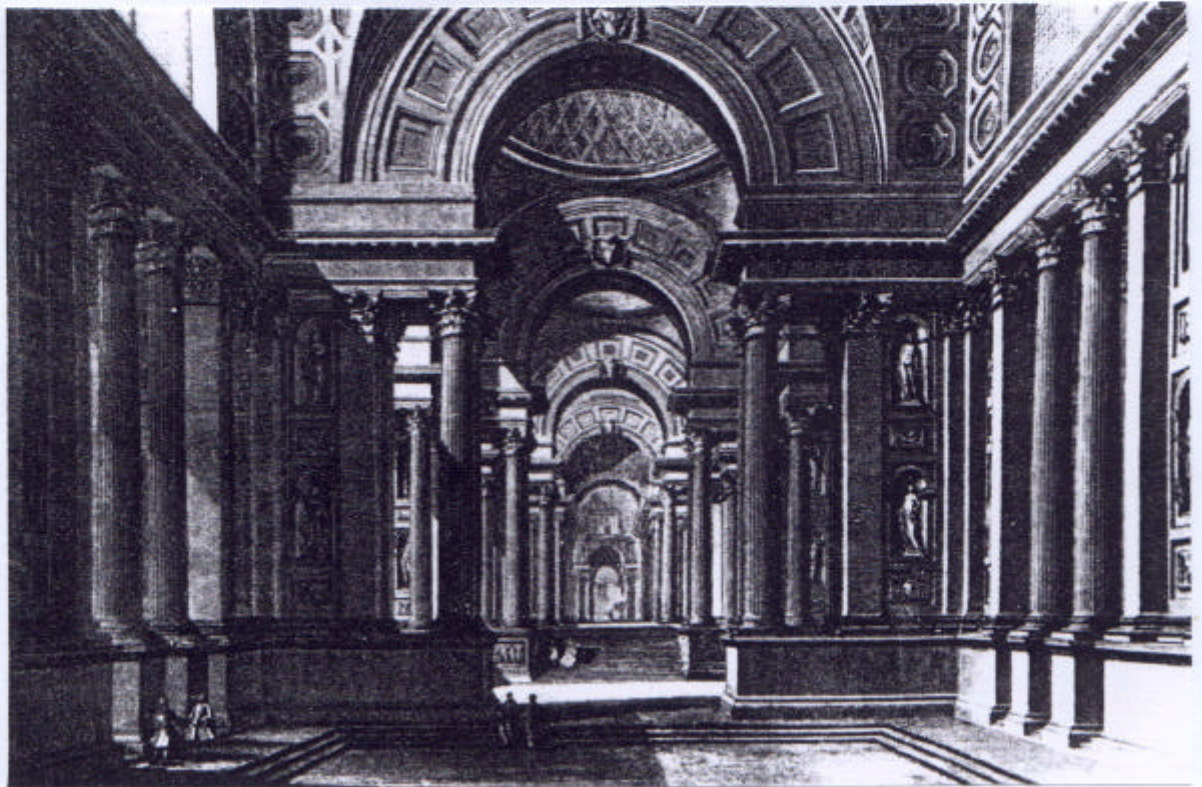


Abb. 66: „Vestibolo d'antico Tempio“, Piranesi



Abb. 67: „Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines“, Hubert Robert (Paris Musée du Louvre)



Abb. 68: „Roma antica“, Giovanni Paolo Panini



Abb. 69: „Roma moderna“, Giovanni Paolo Panini



Abb. 70: „La démolition de l'église de la Sorbonne, imaginée en ruines“, Hubert Robert (Paris Musée Carnavalet)

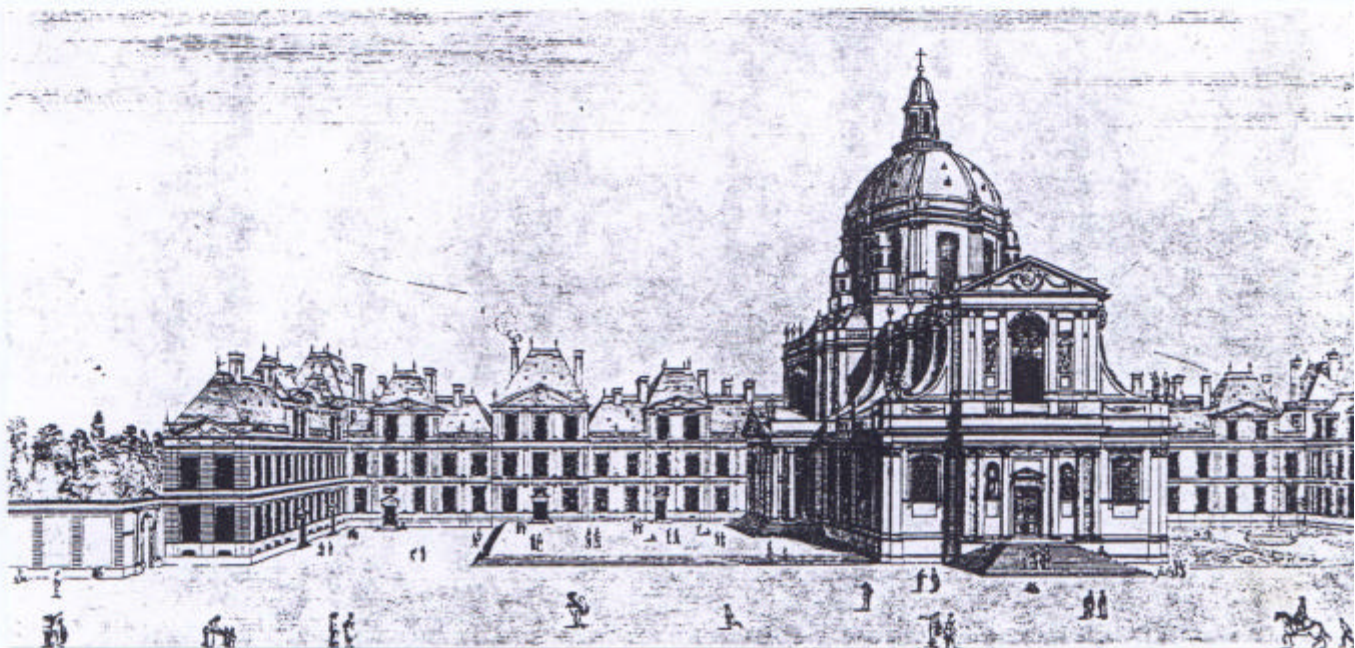


Abb. 71: „La cour et l'église de la Sorbonne“, Israël Silvestre