

MATTHIAS NOELL

»Standards of taste«

*Augustus Charles Pugin  
und die ›Specimens of the  
Architectural Antiquities of Normandy«*



## I. Die Normandie im Bild

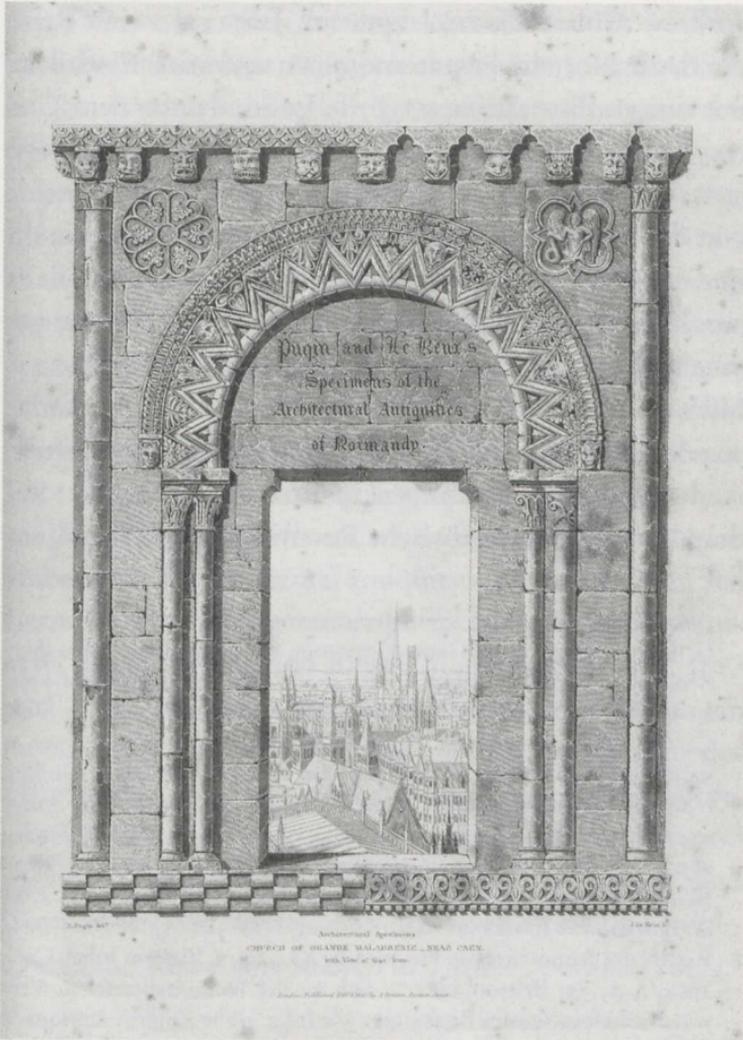
Im Jahr 1828 erschien in London die letzte Lieferung einer Publikation, welche die bekanntesten und größten normannischen Bauten des Mittelalters in Kupferstichen vorstellte und in begleitenden Texten beschrieb, die *Specimens of the Architectural Antiquities of Normandy* (Abb. 1). Illustratoren waren der mittlerweile in England beheimatete nordfranzösische Architekt Augustus Charles Pugin (ca. 1769-1832) und, als Kupferstecher, die Brüder John und Henry Le Keux. Das Buch wurde von John Britton (1771-1857) herausgegeben und verlegt, der nicht zuletzt auch als Verfasser aller abgedruckten Texte verantwortlich zeichnete.<sup>1</sup> Alle vier beteiligten Personen waren ausgewiesene Spezialisten auf ihrem jeweiligen Gebiet und

1 Augustus Charles Pugin, *Specimens of the Architectural Antiquities of Normandy. With historical and descriptive notices by John Britton*, London 1828; 2., veränd. Neuaufl. London 1841; 3., veränd. Neuaufl., hg. v. Richard Phené Spiers, London 1874. Sechs Alben mit den Zeichnungen Pugins sowie seiner Schüler und einer Maquette des Buches befinden sich heute im CCA in Montréal, vgl. hierzu Hélène Lipstadt, »Architectural Publications, Competitions, and Exhibitions«, in: *Architecture and Its Image. Four Centuries of Architectural Representation. Works from the Collection of the Canadian Centre for Architecture*, Ausst.-Kat. CCA Montréal, hg. v. Eve Blau u. Edward Kaufman, Montréal 1989, S. 109-137, hier S. 111 f. u. Kat.-Nr. 36, S. 204.

schon mehrfach durch vergleichbare Publikationen hervorgetreten. Besonders John Britton galt wegen seiner zahlreichen Stichserien, wie die auf fünf Bände angelegten und zwischen 1807 und 1826 publizierten *Architectural Antiquities of Great Britain*, als einer der herausragenden Kenner der mittelalterlichen Architektur Englands.<sup>2</sup> Zusammen mit Augustus Charles Pugin hatte Britton einige Jahre vor dem Erscheinen der *Specimens of the Architectural Antiquities of Normandy*, 1821-23, die *Specimens of Gothic Architecture, selected from various antient edifices in England* in zwei Bänden publiziert, eine der maßgeblichen Stichsammlungen gotischer Architektur Englands, die auch das erste Glossar zur Architektur des Mittelalters enthielt.<sup>3</sup>

Das Thema der mittelalterlichen Architektur der Normandie erfreute sich bereits seit den englischen Reiseberichten des 18. Jahrhunderts anhaltender Beliebtheit, nicht zuletzt aufgrund der historischen und künstlerischen Verwandtschaft englischer und normannischer Architektur.<sup>4</sup>

- 2 John Britton, *The Architectural Antiquities of Great Britain, represented and illustrated in a series of views, elevations, plans, sections, and details, of various ancient English edifices: with historical and descriptive accounts of each*, 5 Bde., London 1807-26. Zu Britton vgl. vor allem J. Mordaunt Crook, »John Britton and the Genesis of the Gothic Revival«, in: *Concerning Architecture. Essays on Architectural Writers and Writing presented to Nikolaus Pevsner*, hg. v. John Summerson, London 1968, S. 98-119.
- 3 Zu Pugin vgl. u. a. Alexandra Wedgwood, *The Pugin Family. Catalogue of the Drawings Collection of the Royal Institute of British Architects*. With a contribution of Christopher Wilson, London 1977. Vgl. Matthias Noell, »Wörterbücher zur Architektur des Mittelalters. Anmerkungen zur Etablierung einer Wissenschaftssprache 1820-1850«, in: *Wissensformen*, hg. v. Werner Oechslin (erscheint 2006).
- 4 Vgl. u. a. Kenneth Clark, *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*, London 1928, 2. Aufl. 1950; Paul Frankl, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton



*Abb. 1: Augustus Charles Pugin, Specimens of the Architectural Antiquities of Normandy, Frontispiz*

Andrew Coltee Ducarel hatte im Jahr 1752 eine Reise durch die Normandie unternommen und seine Eindrücke mit einigen Illustrationen 1767 in London unter dem Titel *Anglo-Norman Antiquities, considered in a tour through part of Normandy* veröffentlicht. Die Publikation wurde von den normannischen Antiquaren – auch wenn sie ihr nur den Rang als »un des anneaux de la chaîne qui lie le passé au présent« zugestehen wollten – als so zentral angesehen, daß sie 1823 von Amédée-Louis Léchaudé d’Anisy, Mitbegründer der Société des Antiquaires de Normandie, aus dem Englischen übersetzt und, sozusagen als Auftakt zu den eigenen Forschungen, in Caen verlegt wurde.<sup>5</sup> Bedingt durch die Französische Revolution und die folgen-

1960; Nikolaus Pevsner, *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century*, Oxford 1972; Georg Germann, *Neugotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie*, Stuttgart 1974; *Le »gothique« retrouvé avant Viollet-le-Duc*, Ausst.-Kat. Hôtel de Sully, Paris 1979; Ségolène Le Men, *La cathédrale illustrée de Hugo à Monet. Regard romantique et modernité*, Paris 1998. Zur Normandie vor allem: François Guillet, *Naissance de la Normandie. Genèse et épanouissement d’une image régionale en France, 1750-1850*, Caen 2000; Yves Bottineau-Fuchs, »La redécouverte de l’architecture médiévale dans la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle: l’exemple normand«, in: *Arcisse de Caumont (1801-1873). Érudit normand et fondateur de l’archéologie française* (Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie XL), hg. v. Vincent Juhel, Caen 2004, S. 25-39. Britton äußerte sich zu der baukünstlerischen Verwandtschaft in seinem Begleittext wie folgt: »The English Antiquary will recognise many coincidences between the members of this church and that of Norwich Cathedral.« Vgl. John Britton, »Historical and Descriptive Essays Accompanying a Series of Engraved Specimens of the Architectural Antiquities of Normandy«, in: Pugin, *Normandy* (wie Anm. 1), S. 7.

- 5 Andrew Coltee Ducarel, *Anglo-Norman Antiquities, considered in a tour through part of Normandy*, London 1767; ders., *Antiquités anglo-normandes de Ducarel. Traduites de l’anglais par Léchaudé d’Anisy*, Caen 1823, Zitat S. iij. Weitere Übersetzungen englischer Reiseberichte und Abhandlungen veröffentlichten Arcisse de Caumont, Auguste Le Prévost und Th. Licquet.

den Kriegswirren war den englischen Reisenden der Weg nach Frankreich seit 1793 jedoch zunächst versperrt, so daß eine verstärkte Beschäftigung mit dem eigenen architektonischen Erbe nahe lag.

Erst 1814 öffneten sich die Grenzen wieder. Aus drei Reisen durch die Normandie in den Jahren 1815, 1818 und 1819 resultierte 1820 der *Account of a tour in Normandy* des Botanikers, Bankiers und Antiquars Dawson Turner, der in diesen Jahren seine botanischen Reisen in England, Schottland, Irland und Wales zugunsten antiquarischer Expeditionen aufgegeben hatte. Die Illustrationen des in Form einer Briefsammlung konzipierten Buchs, das sich an diejenigen Leser richtete, »who find pleasure in the investigation of architectural antiquity«, übernahm John Sell Cotman.<sup>6</sup> Zwei Jahre später publizierte seinerseits Cotman, der auf seinen drei Reisen in den Jahren 1817, 1818 und 1820 genügend Bildmaterial gesammelt hatte, ein zweibändiges Werk zur normannischen Architektur des Mittelalters, die *Architectural Antiquities of Normandy*, mit einer historischen Einführung wiederum von Dawson Turner.<sup>7</sup> 1821 reiste auch William Turner, seinem Freund Cotman folgend, erstmals in die Normandie und publizierte eine Reihe von Stichen in *Turner's Annual Tours*.<sup>8</sup>

6 Dawson Turner, *Account of a Tour in Normandy, undertaken chiefly for the purpose of investigating the Architectural Antiquities of the Duchy with observations on its history on the country, and on its inhabitants*, 2 Bde., London/Yarmouth 1820, hier S. VI. Zu den Reisen in der Normandie vgl. Jean-Pierre Chaline, »Voyages en Normandie au temps du Romantisme«, in: *Les récits de voyage*, hg. v. Centre d'étude et de recherche d'histoire des idées et de la sensibilité, Paris 1986, S. 114-126.

7 John Sell Cotman u. Dawson Turner, *Architectural Antiquities of Normandy*, 2 Bde., London 1822.

8 *Turner en France*, Ausst.-Kat. Centre culturel du Marais, Paris 1981.

Richard Parkes Bonington kam seit 1823 mit seinen *Excursions sur les côtes et dans les ports de France* auf den Markt.<sup>9</sup> Auch die lithographierten *Voyages pittoresques* von Taylor und Nodier sind maßgeblich durch die Normandie bestimmt, ist doch die gesamte Reihe gerahmt von normannischen Teilbänden: 1820 und 1825 waren die ersten beiden Bände der Normandie gewidmet, 1878, nur ein Jahr vor dem Tod Taylors, wurde der letzte Band der *Voyages* zur Basse-Normandie verlegt.<sup>10</sup>

Die Publikation der *Architectural Antiquities of Normandy* bestand aus insgesamt fünf Lieferungen, die zwischen Juni 1825 und Oktober 1827 erschienen, 1828 wurden schließlich die begleitenden Texte nachgereicht. Daß das Werk getrennt geliefert wurde, hatte offenbar allein verlegerische Gründe. Britton wollte, wie er im Vorwort schreibt, das finanzielle Risiko minimieren und vor allem die per Gesetz geforderten elf Pflichtexemplare an öffentliche Bibliotheken umgehen:

»This is considered so great a hardship, that it has, in some instances, induced authors to withhold their productions, rather than risk their publication under such

9 Richard Parkes Bonington, *Excursions sur les côtes et dans les ports de France*, o.O. 1823-25. Vgl. u. a. Richard Parkes Bonington, Ausst.-Kat. Petit Palais, Paris 1992.

10 Charles Nodier, Isidore Justin Sévérin Taylor, Alphonse de Cailleux, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Ancienne Normandie*, 3 Bde., Paris 1820, 1825 u. 1878. Der dritte Band zur Normandie wurde nur noch in 100 Exemplaren gedruckt. Vgl. Juan Plazaola, *Le baron Taylor. Portrait d'un homme d'avenir*, Paris 1989; vgl. außerdem Jean-Michel Leniaud, *Les archipels du passé. Le patrimoine et son passé*, Paris 2002, bes. S. 109 ff.; Caroline Jeanjean-Becker, »Les récits illustrés de »voyage pittoresque«, in: *Le livre d'architecture, XV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, hg. v. Jean-Michel Leniaud u. Béatrice Bouvier, Paris 2002, S. 23-51.

an arbitrary and oppressive statute. Others have published expensive books, and have thereby lost considerable sums of money; whilst another class has issued prints, independently, and exclusive of letter-press, or prints and letter-press separated from each other, and constituting two separate publications, or to be procured together, at the option of the purchaser. The proprietors of the ›Architectural Antiquities of Normandy‹ have adopted the latter plan, and have sold the graphic illustrations in the first place, and now offer the purchasers of this work these descriptive Essays to accompany and to render them more practically useful, as well as more amusing and interesting.«<sup>11</sup>

Einer anderen Sorge, die erst aus diesem verlegerischen Vorgehen entstanden war, versuchte Britton mit seinem Vorwort gleichermaßen zu begegnen: Die separate Publikation der Kupferstiche und des Textteils ließen seine eigenen Bemühungen als Verleger, Herausgeber und Initiator in den Hintergrund treten, die Sammlung galt bereits als ein Werk Augustus Charles Pugins. Die *Specimens of Gothic Architecture* waren vollständig unter Pugins Namen erschienen, ein Manko, das Britton durch seine eigene explizite Nennung aufheben wollte:

»He [Britton selbst] likewise edited two former volumes of a corresponding class, entitled, ›Specimens of Gothic Architecture‹; but in that instance did not insert his name in the title-page; nor was he at all desirous of announcing it, or taking the responsibility of the present publication. Averse as he always has been to any-

11 [John Britton], »Editor's Preface«, in: Pugin, *Normandy* (wie Anm. 1), S. V.

mous writings, he deemed it most honourable to avow his name on this occasion, and be at once amenable for defects as he is entitled to his fair portion of credit. He deems it merely justice to himself to make this explanation, which will also account for the origin and completion of the volume«.

Sein Name erschien im separat gelieferten Textteil an prominenter, das heißt an erster Stelle auf der Titelseite, die somit mit dem 1827 publizierten Frontispiz der bereits gelieferten Tafeln – *Pugin's and Le Keux's Specimens of the Architectural Antiquities of Normandy* – konkurrierte.

Die *Architectural Antiquities of Normandy* waren, wenn man die verschiedenen Auflagen betrachtet, eine erfolgreiche Abhandlung über mittelalterliche Architektur. Bereits 1833 wurde nochmals eine offenbar kleinere Menge bei M. A. Nattali in London, Covent Garden verlegt, eine textlich leicht erweiterte Neuauflage erschien 1841 ebendort. Eine französische Übersetzung des Lütticher Universitätsprofessors Alphonse Le Roy erschien 1854 und 1863 bei E. Noblet beziehungsweise bei Noblet & Baudry in Lüttich und Paris unter dem Titel *Antiquités architecturales de la Normandie*.<sup>12</sup> Schließlich wurde 1874 erneut nachgedruckt. Richard Phené Spiers gab diese Reproduktion in London bei Blackie and Son heraus. Schon

12 Augustus Charles Pugin, *Antiquités architecturales de la Normandie, contenant les monuments les plus remarquables de cette contrée (architecture romane & ogivale) présentés en plans, élévations, coupes, détails, vues perspectives intérieures et extérieures par Auguste Pugin; le texte historique et descriptif, par John Britton, traduit de l'anglais avec autorisation par Alph. Le Roy*, Paris 1855 sowie Paris/Liège 1863.

im ersten Satz seines Vorworts rechtfertigte sich Spiers für die erneute Publikation dieses mittlerweile doch etwas älteren Buchs: »Though a number of years have elapsed since the first publication of Pugin and Le Keux' Architectural Antiquities of Normandy, it is still regarded as the chief standard Work on the architecture of that country.«<sup>13</sup>

Der Grund für die anhaltende Qualität dieser Publikation sei die Perfektion der grafischen Illustrationen; mit ihrer wirklichkeitsgetreuen Darstellung (»truth«) könnten lediglich wenige Zeichner heute (also zur Zeit Spiers') konkurrieren:

»In fact, when we consider the immense progress which has taken place during the last forty years in the true knowledge of medieval architecture, and how, step by step, the vague theories of its rise and development have been displayed by sound scientific knowledge, we are astounded that drawings, made so long ago, should not only show a perfect mastery of rule and compass, but display the most intimate acquaintance with all the artistic and scientific problems of the buildings represented.«<sup>14</sup>

Die Tafeln wurden für diese erneute Auflage nur leicht überarbeitet und bereinigt und bis auf die Handkolorierungen zweier Blätter mit Glasfenstern vollständig wiedergegeben. Die Reihenfolge wurde jedoch verändert, so daß der Betrachter (so Spiers) »is led step by step through the development of style which, starting with the simple, [...] arrives at the most exquisit and elaborate forms of

13 Richard Phené Spiers, »Preface«, in: Pugin, *Normandy* (wie Anm. 1), S. V.

14 Ebd.

Flamboyant work, thence leading almost imperceptibly into the early French Renaissance.«<sup>15</sup> Unglücklicherweise hätten Photographie und Lithographie in den letzten Jahren den Markt zu dominieren begonnen, obwohl die Strichzeichnung und der Kupferstich eminente Vorteile besäßen. Als Autoren erscheinen in diesem Vorwort nur mehr Pugin und die Brüder Le Keux', John Brittons Text wird zudem gekürzt wiedergegeben, da sich im Laufe der vergangenen Jahrzehnte einiges als unrichtig herausgestellt habe. »The greater portion of the text is re-arranged, and a more complete and satisfactory description of every building illustrated is given, the dates being corrected where necessary.«<sup>16</sup> Spiers übernahm die Rolle Brittons als Herausgeber des Bands, die dieser in seinem Vorwort zur ersten Auflage noch umständlich erläutert hatte. Andere Illustrationen, wie ein schon von Britton geforderter Grundriß der Ste.-Trinité in Caen, und Texte, zum Beispiel zur Entwicklung der Gewölbetechnik, wurden der Auflage von 1874 hinzugefügt.

Wissenschaftliche Texte hatten im 19. Jahrhundert eine geringe Halbwertszeit: Viele Werke erschienen in wenigen Jahren mehrfach verändert und korrigiert. Während im Textteil auf neue Erkenntnisse reagiert und eingegangen wurde, strebte man bei den Abbildungen vor allem eine höhere Quantität an. Illustrationen wissenschaftlicher Bücher halten sich also nahezu unbegrenzt. Noch heute werden die Grundrisse, Schnitte und Aufrisse aus Publikationen des 19. Jahrhunderts, wie solche von Dehio und Betzold, oder aus dem Kontext von Restaurierungen, wie jene von Emile Boeswillwald im Fall der Kathedrale von

<sup>15</sup> Ebd., S. VII.

<sup>16</sup> Ebd.

Laon, häufig unkontrolliert und aus Mangel an exakteren Darstellungen herangezogen. Während die Texte über die Entstehung und Entwicklung der gotischen Architektur im frühen 19. Jahrhundert nur kurz nach ihrem Erscheinen als ›vage Theorien‹ abgetan wurden, vermittelten die Abbildungen noch zur Zeit von Spiers, wie oben dargestellt, die genaue Kenntnis der Zeichner mit den künstlerischen und wissenschaftlichen Fragestellungen an die abgebildeten Bauten.

Abbildungen konnten zudem besser als Texte umgruppiert und weiterverwendet werden und so möglicherweise auch ein verändertes Modell einer historischen Entwicklung vermitteln. Sie wurden also durchwegs neutraler als Text behandelt, wurden dadurch als wissenschaftlich wahrgenommen, während die Interpretation der Bauten sich, teilweise sogar entlang derselben Abbildungen, veränderte. Daß diese aber, gleich welcher Art, immer auch Interpretationen oder zumindest Abstraktionen darstellen, wurde im 19. Jahrhundert im Gegensatz zum Diskurs der zeitgenössischen Kunsttheorie offensichtlich zunächst nicht diskutiert. Die ›malerischen‹ Illustrationen verschwanden jedoch nahezu aus dem wissenschaftlichen Diskurs im Laufe des 19. Jahrhunderts, da sie für den Zweck der Forschung als nicht mehr adäquat angesehen wurden. Die Illustrationen Pugins jedoch waren – da sich bei ihm Bildintention und Reproduktionstechnik auf ideale Art und Weise ergänzten – für Architekten, Architekturhistoriker, Künstler und Architekturstudenten gleichermaßen interessant und über die Jahrzehnte jeder Kritik enthoben.<sup>17</sup>

17 Auf die Frage der Reproduktionstechnik kann hier nicht näher eingegangen werden, eindeutig jedoch ist ein Zusammenhang zwischen

In den *Architectural Antiquities of Normandy* sind »Eighty Engravings, elucidating the characteristics and peculiar members of several Buildings« enthalten, wie es in einer Verlagsanzeige hieß.<sup>18</sup> Eine Liste erlaubt das rasche Auffinden bzw. eine Übersicht über die behandelten und überwiegend chronologisch abgebildeten Bauten mit ihren vermuteten Entstehungsdaten. Seite III enthält eine Widmung von John Britton an Jeffry Wyatville:

»Dear Sir, Having witnessed, with great satisfaction, the splendid Designs, and the judicious and skilful application which you have made of the Architectural beauties of our forefathers in the new Works now executing at Windsor Castle; and knowing that you admire and appreciate those interesting Ecclesiastical Edifices of our own country, and of the Continent, which the present publication and others that I have produced tend to illustrate, I beg to address this Volume to you, in testimony of long-cherished respect and esteem; and remain, Dear Sir, Yours very sincerely, J. Britton.«<sup>19</sup>

Auch Pugin hatte seine *Specimens of Gothic Architecture* zwei Architekten gewidmet, bei denen er zuvor gearbeitet hatte, John Nash und Robert Smirke – beides keine ausgewiesenen Freunde des Mittelalters. Britton hinge-

den Unterschieden in der französischen und der englischen Buchproduktion und den unterschiedlichen Bedeutungszuweisungen zu erkennen. In Frankreich kapitulierte die Kupferstecher schnell angesichts der zunehmenden Mode pittoresker Lithographien, vgl. hierzu Jean Adhémar, *La France romantique. Les lithographies de paysage au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris 1997, S. 13 f.

18 Eingebundene Anzeige des Verlags in: Pugin, *Normandy* (wie Anm. 1).

19 John Britton, Widmung, in: Pugin, *Normandy* (wie Anm. 1), o.S.

gen wählte ganz eindeutig einen neogotisch arbeitenden Architekten und nahm zudem Bezug auf ein spezifisches, gerade erst begonnenes Projekt, Windsor Castle (1826-40). Die Rückführung des Interesses von Wyattville auf bereits erschienene Bücher Brittons wird zwar nicht explizit formuliert, aber doch nahegelegt. Wyattville zeichne sich demnach durch eine genaue Anwendung derjenigen historischen Vorbilder aus, wie Britton sie in seinen zahlreichen Publikationen wiedergegeben und erläutert hatte. Historisch korrekt entworfene Architektur, so muß man Brittons Text wohl interpretieren, ist nur dann möglich, wenn zuvor wissenschaftlich korrekt beobachtet, beschrieben, gezeichnet, kurz: geforscht wurde.

## II. »Specimens« – Mustersammlungen zwischen antiquarischem und architektonischem Interesse

Im Vorwort der *Specimens of Gothic Architecture, selected from various antient edifices in England* hatte Pugin auf die Vorbildfunktion seiner Zeichnungen für aktuelle, moderne Architektur noch deutlicher verwiesen: »Disregarding this, or ignorant of it's principles, many builders, mis-called architects, have committed sad blunders, and have jumbled together, in one design, not only the styles of different ages, but mixture of castellated, domestic, and ecclesiatical architecture.«<sup>20</sup> Es fehle an Abbildungsmate-

20 Augustus Charles Pugin: *Specimens of Gothic Architecture, selected from various antient edifices in England: consisting of plans, elevations sections and parts at large; calculated to exemplify the various styles, and the practical construction of this class of admired architecture, accompanied by historical and descriptive accounts*, 2 Bde., London 1821-23, Bd. 1, S. V.

rial »representing the geometrical proportions, plan, and construction of genuine Gothic Architecture.«<sup>21</sup>

Die Titel der beiden Werke *Specimens of Gothic Architecture* und *Specimens of the Architectural Antiquities of Normandy* machen mit ihrer Verwendung des Wortes »specimens«, also Muster oder Exemplare, zudem deutlich, daß es nicht allein um einen historisch-wissenschaftlichen, sondern auch um einen historisch-künstlerischen Wissenszuwachs mit einem unmittelbaren Anwendungszusammenhang ging. Denn auch wenn der Ausdruck »specimens« keine eindeutigen Rückschlüsse auf die Art des Inhalts zuläßt – er wurde Ende des 18. Jahrhunderts mehr noch als im antiquarischen Bereich in jenem der Literatur oder der Naturwissenschaften verwendet<sup>22</sup> –, so zeigt er dennoch an, darin dem »recueil« ähnlich, daß es sich nicht um eine vollständige Sammlung von Artefakten handelt, sondern um eine Auswahl.<sup>23</sup> Seine vorangegan-

21 Ebd., S. IV.

22 Vgl. z. B. *Specimens of the early English poets*, hg. v. George Ellis, London 1790; William-Thomas Brand, *A Descriptive Catalogue of the British Specimens Deposited in the Geological Collection of the Royal Institution*, London 1816. Daneben aber erscheinen um 1800 auch Werke aus dem Bereich der bildenden Künste unter dem Begriff der »Specimens«: *Specimens of Ancient sculptures, Aegyptian, Etruskian, Greek and Romans, selected from different collections in Great Britain by the Society of Dilettanti*, 3 Bde. London 1805-1835; vgl. Clark, *Gothic Revival* (wie Anm. 4), S. 106, mit dem Hinweis, die älteren »Specimens« vor Pugin seien weniger präzise gewesen.

23 Pascal Griener u. Cecilia Hurley, »A Matter of Reflection in the Era of Virtual Imaging. Caylus and Mariette's *Recueil de Testes de Caractere & de Charges, dessinées par Léonard de Vinci (1730)*«, in: *Horizonte. Beiträge zur Kunst und Kunstwissenschaft*, hg. v. Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 2001, S. 337-344. Vgl. auch Daniela Mondini, *Mittelalter im Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich 2005, S. 64.

genen Bände wie die *Specimens of Architectural Remains in Various Counties in England* zeigen deutlicher als die spätere Publikation der normannischen Bauten eine gewisse Beliebigkeit an. Auch der Untertitel der *Specimens of Gothic Architecture* benennt diese freie Auswahl der dargestellten Baudetails direkt: »selected from various antient edifices in England«. Antiquarische Anschauung und architektonische Vorlagensammlung gehen in Pugins Mustersammlung eine homogene Verbindung ein, ohne dabei den kunstwissenschaftlichen Vergleich methodologisch nahezulegen oder gar zu fordern.

Von den beiden Bänden der *Gothic Architecture* zu jenem der *Architectural Antiquities of Normandy* ist jedoch eine Veränderung zu mehr Vollständigkeit die einzelnen Bauten betreffend festzustellen. Aus der membrologisch angelegten Sammlung englischer Baudetails (Abb. 2), die ohne jeden Kirchengrundriß auskommt, wird im normannischen Band eine Darstellung ganzer Bauwerke mit Grundrissen, Ansichten, Aufrissen, Schnitten, Innenansichten und Details von Ornamenten und Baugliedern (Abb. 3). Diese auf Vollständigkeit angelegte Vorgehensweise, vom praxisorientierten Vorlagenbuch zum anwendungs-offenen Überblickswerk, war sicherlich auch deswegen notwendig, weil es für die Normandie keine vergleichbare Publikationsserie wie John Brittons monographisch angelegte *Cathedral Antiquities of England* (seit 1814) oder die erwähnten *Architectural Antiquities of Great Britain* gab, jedoch erklärt sie nicht die Zurücknahme konstruktiver Details gegenüber den *Specimens of Gothic Architecture*.

Die äußerst hohe Präzision der zeichnerischen Wiedergabe zeigt sich auch in der Vermaßung der Detaildarstel-

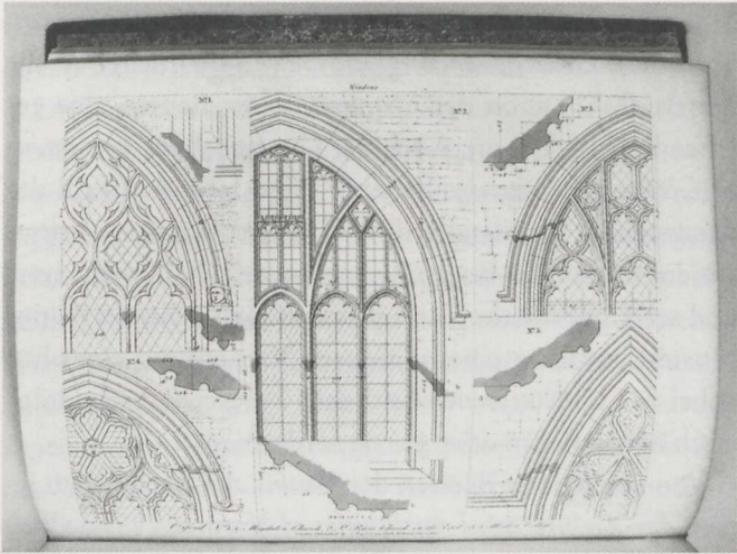


Abb. 2: Fenster aus Oxford. Augustus Charles Pugin, *Specimens of Gothic Architecture*

lungen. Die schattenlosen Umrißzeichnungen mit ihren Konstruktionslinien, den Profilschnitten und beigefügten Grundrissen lassen kaum Zweifel an der Authentizität des Dargestellten aufkommen. Dennoch bleibt ein nur schwer bestimmbarer Anteil an Fiktion auch in diesen Kupferstichen enthalten. Dieses Element resultiert unter anderem daraus, daß, wo es gewünscht wurde, immer wiederkehrende Elemente der Gebäude wie Joche, Achsen etc. zu einer Idealsituation im Sinne eines Vorlagenblatts zusammengezogen wurden, natürlich einerseits, um Platz zu sparen, andererseits aber auch, um die Vielfalt der mittelalterlichen Ornamentik deutlicher vor Augen zu führen.

Der Chor von St.-Etienne de Caen wird beispielsweise in insgesamt 11 Tafeln gezeigt, darunter eine Ansicht mit Schnitt einer Achse der vier Chorjoche (Abb. 3). Der

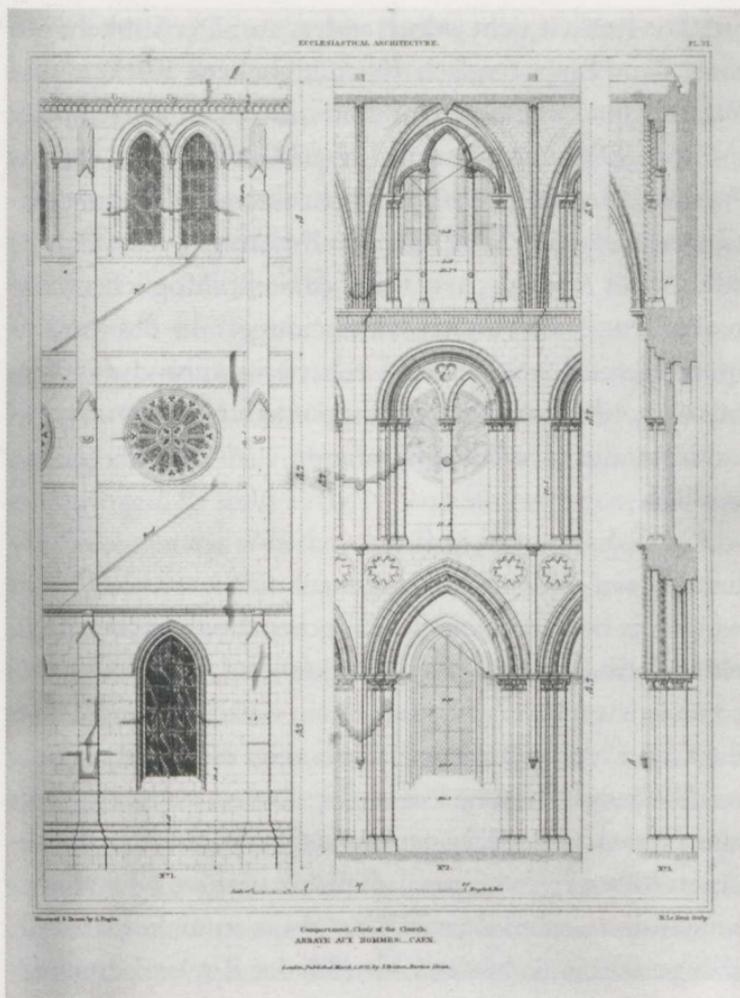


Abb. 3: St.-Etienne in Caen. Augustus Charles Pugin, *Specimens of the Architectural Antiquities of Normandy*

kurze Strebebogen über dem Kapellendach ist nur in starker perspektivischer Verkürzung zu sehen. Sein Rücken weist auf der Zeichnung wie derjenige des Strebebogens am Obergaden eine satteldachförmige Bedeckung

auf. Die Realität sieht jedoch anders aus: Der Strebebogen über dem Emporendach führt in seinem Rücken eine Wasserrinne, die an ihrem Ende in einen Wasserspeier mündet. Dieses baukonstruktive Detail fehlt in Pugins Ansicht, obwohl es ein aus konstruktiver und konstruktionshistorischer Sicht nicht unwichtiges Charakteristikum des Abteikirchenchores darstellt. Möglicherweise wollte Pugin das äußere Erscheinungsbild des Chores ›purifizieren‹, möglicherweise hat er aufgrund der Verkürzung, die aus einem Standpunkt am Erdboden resultierte, die tatsächliche Situation auch nicht erkennen können.

Auf demselben Blatt findet sich eine weitere Unebenheit, die ein eindeutigeres Licht auf die Sichtweise Pugins wirft: Die Fensterrose in der Emporenzone zeigt bei Pugin eine relativ aufwendige Maßwerkteilung, die am Original so nicht zu sehen ist. Lediglich ein einziges Rundfenster des Chors, das in der Mittelachse, zeigt diese Ausprägung mit Binnengliederung. Pugin ging also entweder im Sinne einer historischen Rekonstruktion davon aus, daß die anderen Rosen früher einmal ebenso aussahen, oder aber er konstruierte einen Zustand, der zwar so nicht existierte, aber aus seiner Sicht einen Idealfall der Kirche darstellte.<sup>24</sup> Mit dieser Haltung hätte er für das Abbild das durchgesetzt, was Viollet-le-Duc mit seinem Grundsatz der ›Restaurierung‹ am realen Objekt ausführen konnte: »Restau-

24 Eine durchaus vergleichbare Bildstrategie verfolgte beispielsweise auch Adrien Dauzats, vgl. Bruno Foucart, »La Mission Taylor-Dauzats dans l'Ancienne France«, in: *Adrien Dauzats et les Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France du Baron Taylor*, hg. v. Bruno Foucart, Paris 1990, S. 24: »S'il triche c'est plutôt pour faire passer au jour ce qui se voit difficilement ou reste pudiquement caché.«

rer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné.«<sup>25</sup>

Baukonstruktive Fragen, so kann man Pugins Werk entnehmen, waren nur dann von Belang, wenn sie kopierfähige Lösungen darstellten, mithin im Sinne des 19. Jahrhunderts statisch ›richtig‹ waren.

Während der zuerst geschilderte Fall vermutlich auf einen verzeihlichen Irrtum, vielleicht bei der Umzeichnung in England, zurückgeht, also einen Fehler darstellt, scheint der zweite Fall einer Form der Imagination zu entspringen. Er stellt also das Gegenteil von dem dar, was wir heute unter ›Wissenschaftlichkeit‹ verstehen. Dennoch, ziehen wir alle eingangs erwähnten Rezipienten mit in Betracht, so scheint es sich hier um einen typischen ›Musterfall‹ zu handeln, der den Typ mittelalterlicher Bauweise, das Kondensat, als aussagekräftiger einschätzt als die reale, über mehrere Joche verteilte Situation. Daß man damit einen wesentlichen Aspekt der Architektur von St.-Etienne verschleierte, nämlich den der sukzessiven, im Raum stattfindenden Steigerung von Ornamentik und architektonischer Gliederung, muß dem Architekten des 19. Jahrhunderts nicht unbedingt gleichgültig gewesen sein. In jedem Fall aber war er nicht von primärer Bedeutung und wurde daher auch nicht einmal mehr bildlich vermittelt.

25 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, 10 Bde., Paris 1859-1868, Reprint Paris 1997, s. v. ›restauration‹, Bd. 8, S. 14. Vgl. zu Viollet-le-Duc: Françoise Boudon, »Le réel et l'imaginaire chez Viollet-le-Duc: les figures du Dictionnaire de l'architecture«, *Revue de l'art* 58/59 (1983) S. 95-113.

Einleuchtender wird dieser Aspekt in denjenigen Tafeln, die verschiedene Variationen eines Typs nebeneinander darstellten. Ornamentik wird, wie im Fall der Kathedrale von Bayeux (Abb. 4), zu einem austauschbaren Element. Dargestellt ist nicht das Aufmaß einer bestimmten, wiedererkennbaren Oberfläche des Gebäudes, sondern ein Zusammenschnitt aus zahlreichen vorhandenen Details, mithin eher ein Katalog der möglichen Lösungen eines konkreten Gebäudes und seines historisch nachweisbaren Zustands. Am Ende des Buchs finden sich schließlich auch einige thematisch gruppierte Bauornamentbeispiele, die nun tatsächlich ein historisches Musterbuch darstellen.

Wo aus Arcisse de Caumonts membrologischen Analysen etwa die Erstellung einer chronologischen Reihe von Bogenformen resultierte (Abb. 5) – ein Ordnungsversuch, der erstmals für John Aubrey nachgewiesen ist<sup>26</sup> und folgerichtig auch durch seinen Biographen John Britton rezipiert wurde –, also ein Versuch einer historisch-wissenschaftlichen Klassifizierung des realen Denkmalbestands durch vergleichende Betrachtung, kann Pugins Buch als eine zwar ebenso historisch korrekte, aber zugleich auch praktisch anwendbare Mustersammlung von Bogenformen angesehen werden. Während Tafel 1 in den *Specimens of Gothic Architecture* eine reine Konstruk-

26 Vgl. hierzu Howard Montagu Colvin, »Aubrey's Chronologia Architectonica«, in: *Concerning Architecture* (wie Anm. 2), S. 1-12; Alain Schnapp, *La conquête du passé. Aux origines l'archéologie*, Paris 1993, S. 229 ff.; Michael Hunter, *John Aubrey and the Realm of Learning*, New York 1975. Vgl. auch Maylis Baylé, »La théorie de l'art d'Arcisse de Caumont«, in: *Arcisse de Caumont* (wie Anm. 4), S. 111-126; Matthias Noell, »Coryphée des archéologues français: Arcisse de Caumont et l'Allemagne«, in: ebd., S. 253-271.

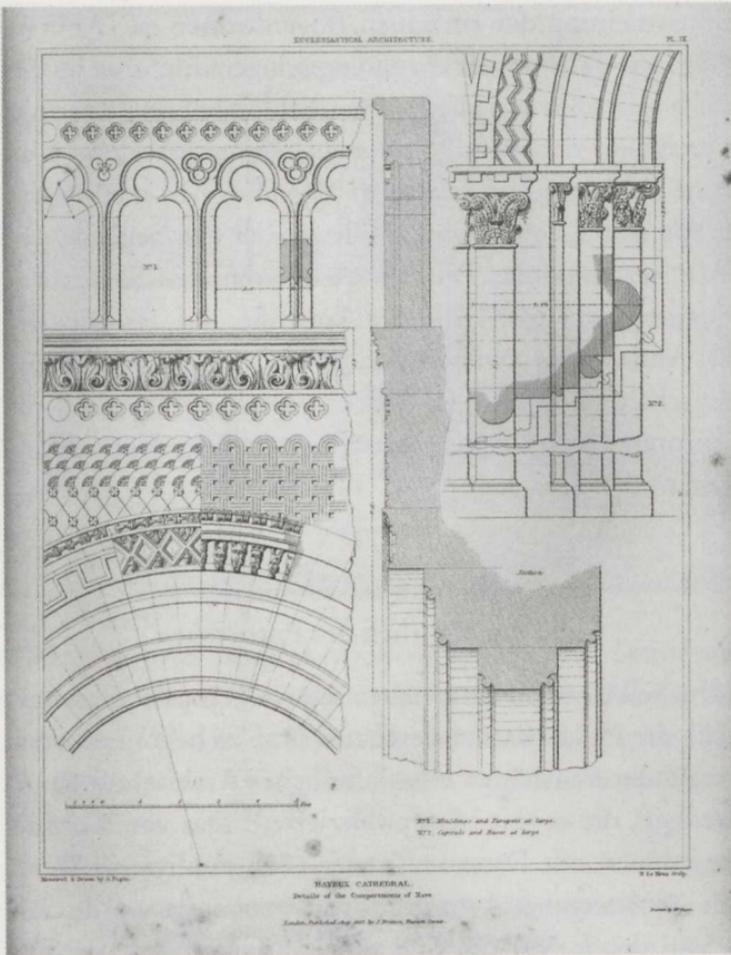


Abb. 4: Kathedrale von Bayeux. Augustus Charles Pugin, *Specimens of the Architectural Antiquities of Normandy*

tionsanleitung der einzelnen Bogenformen ist (Abb. 6), zeigt uns Tafel 57 vier chronologisch gereihte, aber immer noch vermaßte und mit Profilen, Schnitten und Konstruktionslinien versehene Portale aus Westminster und Lincoln (Abb. 7). Die gotischen Bogenformen stellten für Pugin und Edward James Willson, der den begleitenden Text verfasste, das Pendant zu den antiken Säulenordnungen dar.<sup>27</sup> Mit Hilfe der Aufmaße und des Glossars im Anhang des zweiten Bands, das auch als sprachwissenschaftlicher Rettungsversuch gedacht war, wollten die Autoren die Prinzipien gotischer Architektur ergründen und nutzbar machen.

### III. John Sell Cotman und die Wahrheit des Pittoresken

John Sell Cotman hatte neben seinem Hauptbetätigungsfeld, der Landschaftsmalerei, um 1807/08 begonnen, auch Architekturansichten mittelalterlicher Architektur anzufertigen, die er seit 1811 publizierte.<sup>28</sup> Das von Cotman zusammen mit Dawson Turner 1822 publizierte Werk, die *Architectural Antiquities of Normandy*, wurde aufgrund der hohen Qualität seiner Radierungen und den informierten, subtil auf die Abbildungen eingehenden

27 Pugin, *Gothic Architecture* (wie Anm. 20), Bd. 1, S. 1.

28 John Sell Cotman, *Antiquities of Norfolk*, Yarmouth 1812-18; ders., *Specimens of Norman and Gothic Architecture, in the County of Norfolk*, Yarmouth 1816-18; ders., *Specimens of Castellated and Ecclesiastical Antiquities*, Yarmouth 1816-17. Zu Cotman vgl. u. a. *John Sell Cotman 1782-1842*, hg. v. Miklos Rajnai, London 1982; A. Hemingway, »Cotman's Architectural Antiquities of Normandy. Some Amendments to Kitson's Account«, *The Walpole Society* 46 (1976-78) S. 164-185; ders., »The English Piranesi: Cotman's Architectural Prints«, *The Walpole Society* 48 (1980-82) S. 210-244.

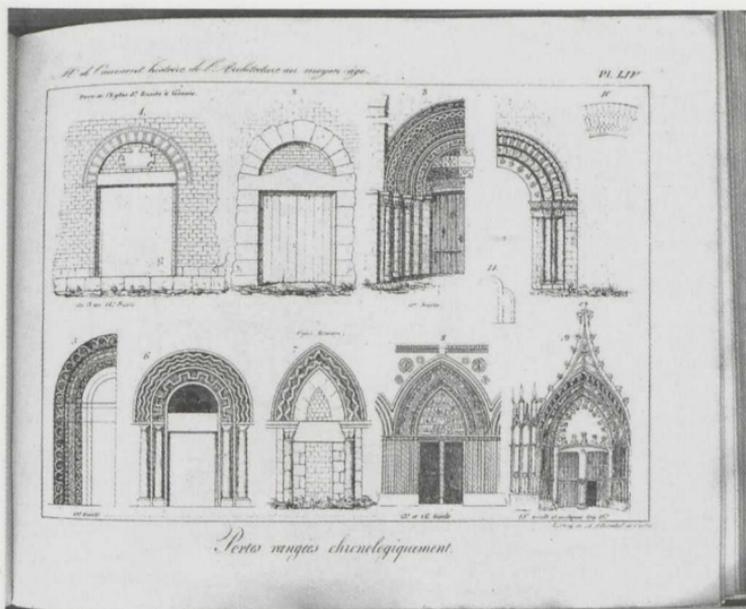


Abb. 5: »Portes rangées chronologiquement«. Arcisse de Caumont, *Cours d'antiquités monumentales. Histoire de l'art dans l'Ouest de la France, depuis les temps les plus reculés jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle*, Atlas zu Bd. 4, Paris 1831, Taf. LIV

Texten Turners überwiegend positiv aufgenommen – im übrigen auch von John Britton.<sup>29</sup> Es war jedoch kein Erfolg; die beiden Bände gingen nicht über die erste Auflage von etwa 300 Exemplaren sowie eine späte französische Übersetzung und Neuauflage hinaus, was vermutlich auch am höheren Preis des Folianten und der aus dem Format resultierenden unpraktischen Handhabung liegen mochte, sicher aber auch an fehlender verlege-

29 Britton, »Historical and Descriptive Essays« (wie Anm. 4), S. XVIII und S. 2-4.

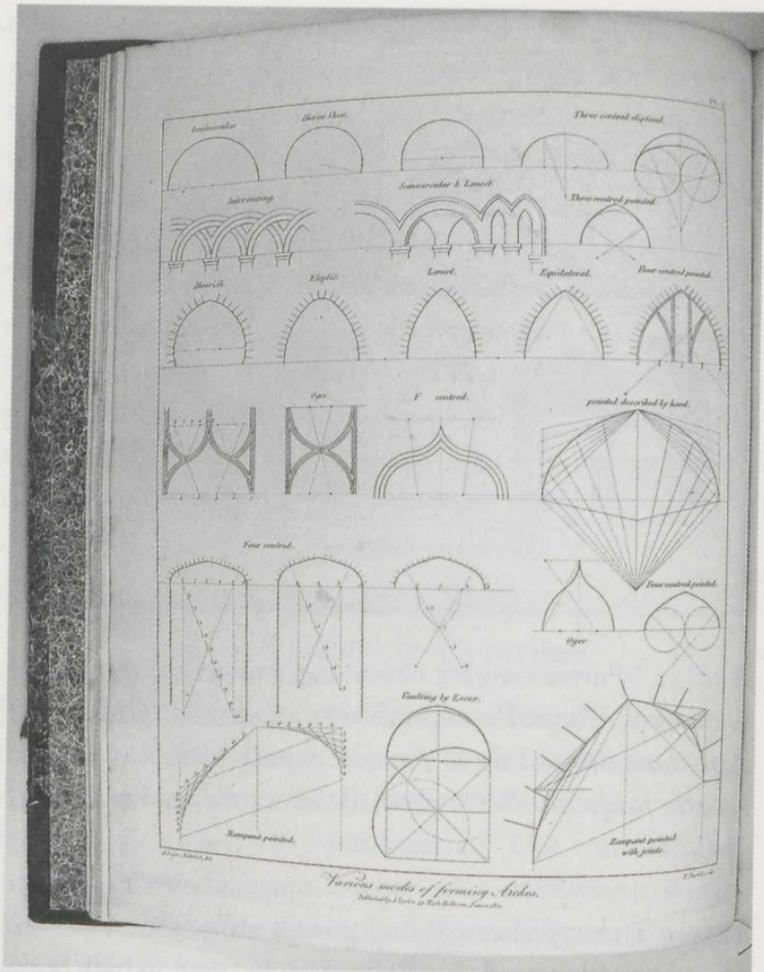


Abb. 6: »Various modes of forming Arches«. Augustus Charles Pugin, *Specimens of Gothic Architecture*, Taf. 1

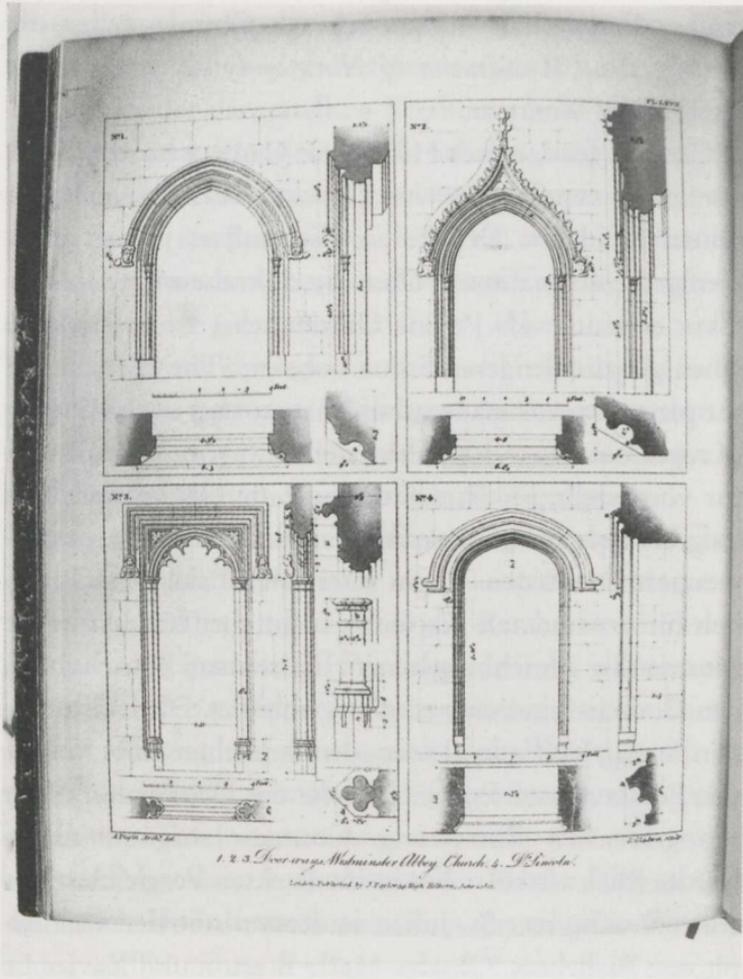


Abb. 7: Portale aus Westminster und Lincoln. Augustus Charles Pugin, *Specimens of Gothic Architecture*, Taf. 57

rischer Versiertheit.<sup>30</sup> Dennoch sah Cotman selbst die *Architectural Antiquities of Normandy* als eines seiner wichtigsten Werke an.<sup>31</sup>

Cotman fertigte mit Hilfe einer Camera lucida, die er vor seiner ersten Reise von Dawson Turner erhielt, für seinen Band 100 Drucke an, die andere, jedoch nicht weniger Informationen über die dokumentierten Artefakte enthalten als Pugins Umrißstiche, wenn sie auch einen gänzlich anderen Stil aufweisen: »The character of the picturesque is made subordinate to that of the fidelity of representation.«<sup>32</sup> Kirchen werden mit ihrer Bauskulptur vorgestellt, sei es, daß diese in die Gesamtansichten eingearbeitet sind, sei es, daß sie auf Extratafeln zusammengestellt werden. Pugin interessierte sich ausschließlich für ornamentale Kapitelle, nicht aber für den in der Normandie ohnehin seltenen figürlichen Bauschmuck, den Cotman seinerseits ausgiebig abbildet. Die Illustrationen zeigen, häufig in kleinen, den Betrachter einbeziehenden Folgen, ganze Ensembles oder das Denkmal in seiner topografischen Einbettung. Cotmans sorgsam ausgewählte Blickwinkel – dies ist im direkten Vergleich seiner Innenansicht von St.-Julien in Rouen mit der von Alphonse Bichebois, Charles-Marie Bouton und Xavier Le

30 John Sell Cotman, *Les antiquités monumentales de la Normandie, avec des notes historiques et descriptives par Paul Louisy. Précédés d'une introduction par M. de Beaurepaire*, Paris 1881. Zu den Einnahmen Brittons vgl. Crook, *John Britton* (wie Anm. 2), S. 110, und John Britton, *Autobiography*, London 1850. Zur Publikation von Cotmans Buch vgl. Hemingway, »Cotman's Architectural Antiquities« (wie Anm. 28).

31 Vgl. Hemingway, »The English Piranesi« (wie Anm. 28), S. 210.

32 *The Gentleman's Magazine*, April (1823), zit. nach Hemingway, »The English Piranesi« (wie Anm. 28), S. 213. Vgl. ebd., S. 237, zum Zeichenstil Cotmans und zur Verwendung der Zeichenhilfe.

Prince aus den *Voyages pittoresques* festzustellen – bildeten nicht selten den Referenzpunkt für die weitere Sichtweise der dargestellten Kirchenbauten. Im Fall von St.-Julien, nun offensichtlich als Scheune umgenutzt, plazierte er eine Gesamtansicht neben eine Innenansicht mit Blick durch ein Seitenportal ins Freie und eine Ansicht desselben Portals von außen. Dawson Turner schrieb im Begleittext der Cotmanschen Tafel: »The interior of the chapel, however degraded from its original purpose, continues almost perfect.«<sup>33</sup> Kirchenruinen zeigt Cotman in ihrem damaligen aktuellen und daher originalen Zustand mit allen Zerstörungen und Beeinträchtigungen.

Dargestellt werden die Kirchen zwar mit den üblichen pittoresken Staffagefiguren, zum Beispiel ein Markt in Gournay-en-Bray mit einer in die Kirche St.-Hildevert eintretenden Prozession. Die folgende Tafel jedoch zeigt den dieser Prozession voranschreitenden Priester in der hellen Vierung einer ansonsten recht dunklen Kirche (Abb. 8). Die Figuren binden hier nicht nur die beiden getrennten Tafeln zusammen und lassen den Betrachter mit der Prozession in das Innere der Kirche eintreten, sie sind auch als Informationen über die religiöse Bestimmung und Nutzung des Bauwerks zu lesen, die diejenigen über seine Form nahezu überdecken. Turner deutet dies in seiner Beschreibung vorsichtig an: »The thirty-ninth plate exhibits a portion of the older part of the interior of the church [...]. This plate contains the last compartment of the north side of the nave, and also admits a portion of the transept.« Dennoch folgt er der Vorgabe der Bilder und

33 Dawson Turner, in: Cotman, *Architectural antiquities* (wie Anm. 7), S. 44.

geht auf die räumlich-zeitliche Folge der Illustrationen und ihren prozessualen Charakter ein: »It is scarcely possible for the most casual observer not to be struck, immediately upon entering the building, with the extreme massiveness and solidity of the piers.«<sup>34</sup> Zu den bevorzugten Szenen Cotmans gehören des weiteren an oder vor der Kirche stattfindende Restaurierungsarbeiten und Porträts (vor allem: Selbstporträts) zeichnender oder betrachtender Personen, die zusammen mit den religiös motivierten Personengruppen drei im weiteren Sinn das Bauwerk erhaltende Strategien darstellen: adäquate (religiöse) Nutzung der Kirchen, ihre handwerkliche Pflege sowie die antiquarische Betrachtung und Vermittlung.<sup>35</sup>

Waren für Pugin Räume vor allem wegen ihrer baukonstruktiven oder allgemein architektonischen Besonderheiten interessant, so schätzte Cotman sie in erster Linie wegen ihrer räumlichen und atmosphärischen Qualitäten und stellte deren Wirkung heraus. Für Außenansichten und Raumdarstellungen arbeitete er im Regelfall mit einem starken Hell-Dunkel-Kontrast und deutlicher Licht- und Schattenführung, einem wolkenreichen, bewegten Himmel oder einer wellenförmigen Führung paralleler Striche zur Darstellung der die Bauwerke umgebenden Natur (Abb. 9). Im Fall der insgesamt wenigen Aufrisse wechselte er jedoch seinen Zeichenduktus und wählte einen nüchterneren Darstellungsmodus mit nur

<sup>34</sup> Ebd., S. 41-42.

<sup>35</sup> Vgl. hierzu auch Peggy Rodriguez, »Les Cathédrales françaises de Nicholas Capuy entre pittoresque et étude analytique«, *Histoire de l'art* 56 (2005) S. 13-26, hier vor allem S. 22. Selbstporträts der Illustratoren sind in den pittoresken Stichsammlungen häufig wiederzufinden, vgl. z. B. die Lithographien von Évariste Fragonard.

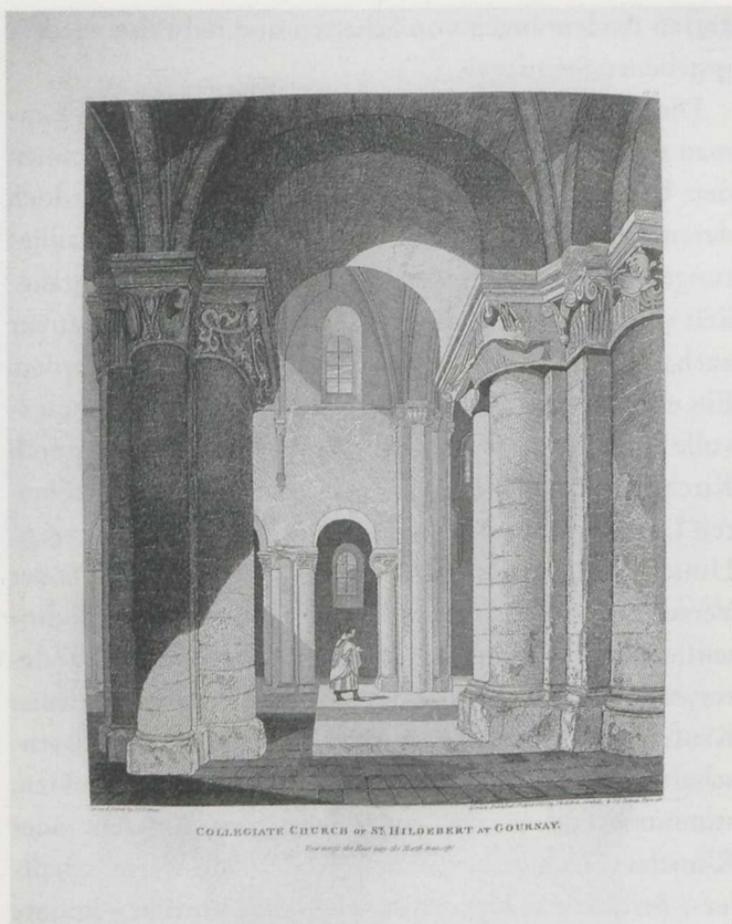
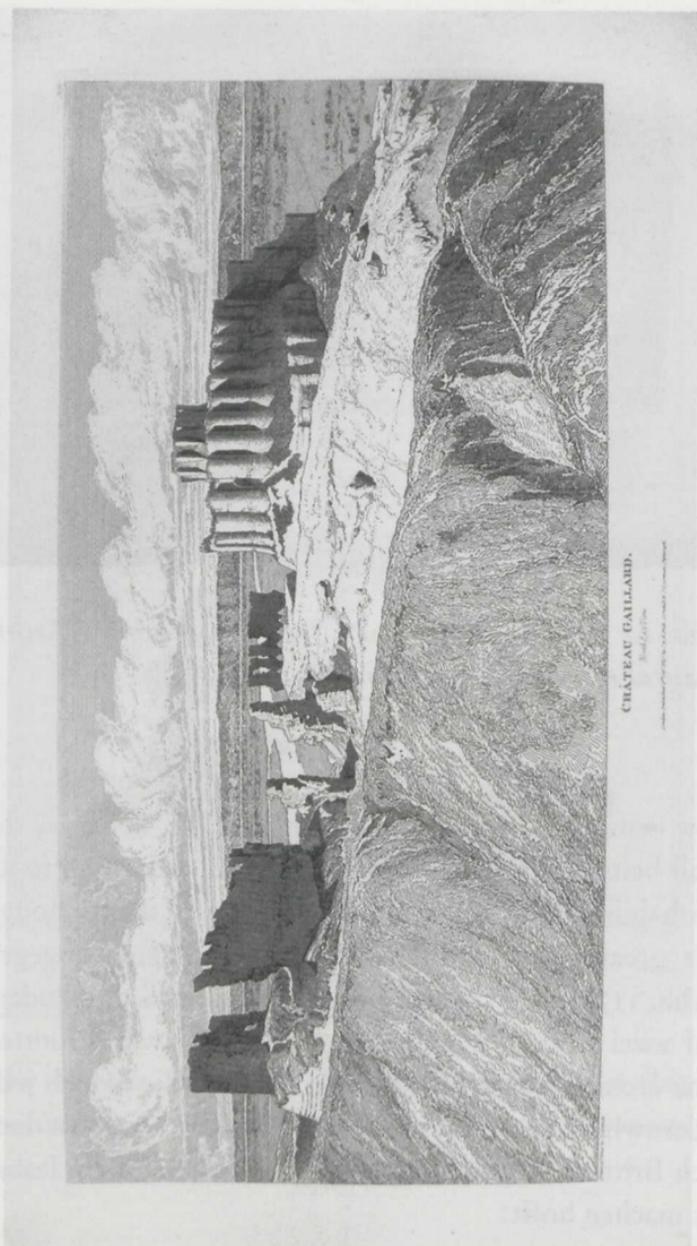


Abb. 8: St.-Hildevert in Gournay. John Sell Cotman, *Architectural Antiquities of Normandy*, Taf. 39

zarten Andeutungen von Schatten und teilweise wiedergegebenen Steinlagen.

Diese eher technischen Illustrationen, mit denen Cotman auf die Käuferschaft der Antiquare zielte, kommen den Umrißstichen Pugins durchaus nahe, ohne jedoch deren genaue Vermaßung oder die analytischen Detaillierungen aufzuweisen oder gar anzustreben. Die Parallelität verschiedener Stillagen war schon einige Jahre zuvor auch in Brittons *Cathedral Antiquities* verwendet worden. Ein eher malerischer Duktus wurde hier für stimmungsvolle Ansichten oder Interieurs eingesetzt, Schnitte durch Kirchengebäude oder Aufrisse hingegen wurden in feineren Umrißzeichnungen mit einigen Maßangaben gezeigt. Hinter dieser doppelten Bildstrategie kann einerseits der Versuch vermutet werden, eine dem Sujet und der Bildintention angemessene Darstellungsweise zu wählen, andererseits aber wird Britton hier auch auf die verschiedenen Käuferschichten und -wünsche reagiert haben: wissenschaftlich-exakt auf der einen Seite für den Architekten, stimmungsvoll auf der anderen für den Amateur oder Künstler. Der sich bereits spezialisierende Wissenschaftler – Britton war hier selbst sein bestes Vorbild – konnte auf diese Weise ebenfalls erreicht werden.

Eine Gegenüberstellung gleicher oder ähnlicher Motive kann die Unterschiede, aber auch die Gemeinsamkeiten der beiden Bildkonzepte erläutern. Der Krypta der Ste.-Trinité in Caen (Abb. 10) kann Cotman durch eine effektvolle Lichtführung eine mystische Gesamtwirkung einschreiben, ohne dabei auf die genaue Darstellung der Architektur und ihrer Details verzichten zu müssen. In seinem Begleittext gab Turner den nüchternen, historischen Grund für diese Belichtung: »It is lighted by nar-



CHÂTEAU GAILLARD.

J. Sell Cotman del.

Engraved from the original in the possession of the Hon. the Earl of Pembroke.

*Abb. 9: Château Gaillard. John Sell Cotman, Architectural Antiquities of Normandy, Taf. 80*



Abb. 10: Ste.-Trinité in Caen. John Sell Cotman, *Architectural Antiquities of Normandy*, Taf. 31

row windows, which widen considerably inwards, the wall being here of great thickness; and, according to all probability, there were originally eleven of them, though the greater part are now closed.«<sup>36</sup> Pugin hingegen (Abb. 11) gibt mit einem präzisen Grundriß, der zudem auf zwei Ebenen geschnitten wird, und zwei Schnitten eine architektonisch eindeutige Analyse, die jedoch jede Raumwirkung außer acht läßt. Ähnlich nüchtern liest sich Brittons Begleittext, der die trockenen Tafeln lesbar zu machen hofft:

<sup>36</sup> Dawson Turner, in: Cotman, *Architectural antiquities* (wie Anm. 7), S. 34.

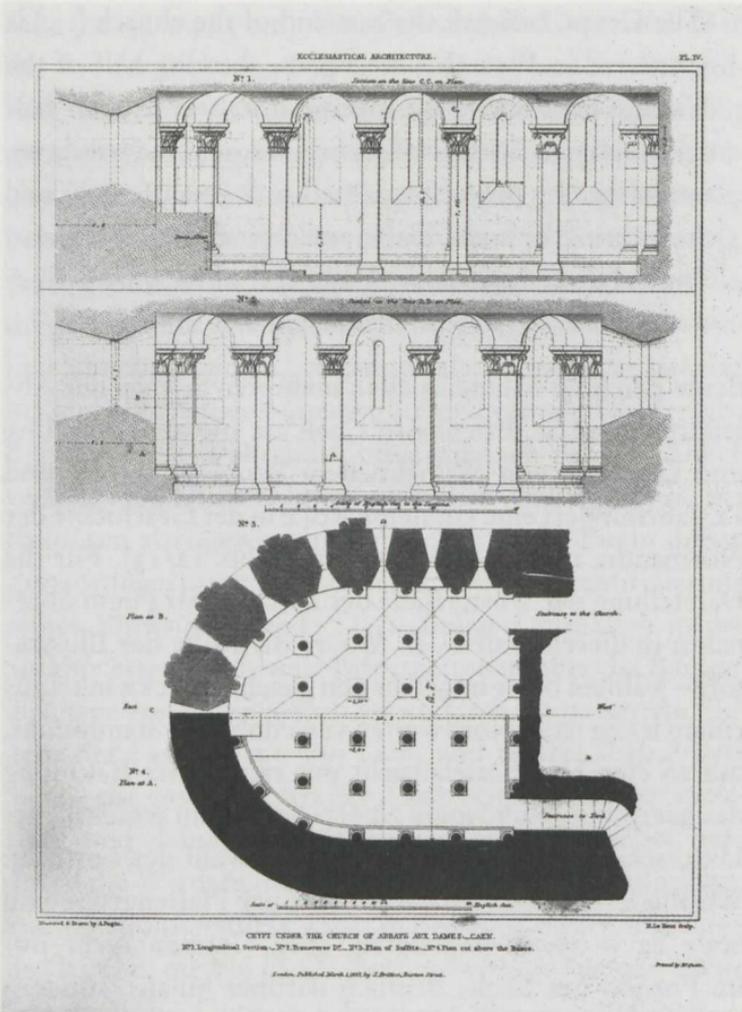


Abb. 11: Ste.-Trinité in Caen. Augustus Charles Pugin, *Specimens of the Architectural Antiquities of Normandy*

»The Crypt, beneath the east end of the church [...] is delineated in Plate IV., by a plan, shewing half of the design a little above the ground line, and another half representing a horizontal section through the windows, are defined by this print, as well as the proportions and character of the bases, shafts, and capitals of the columns. Some of these capitals, with one of the bases, are delineated more at large, with measurements, in Plate V.«<sup>37</sup>

Beide Zeichner nahmen sich in mehreren Stichen der Abteikirche von St.-Etienne in Caen an, die als Gründung und Grablege von Wilhelm dem Eroberer im 11. und 12. Jahrhundert eine eminente Rolle in der Geschichte der Normandie und Englands spielte (Abb. 12/13). Für die Darstellung der Westfassade der Kirche – für Pugin übernahm in diesem Fall G. B. Moore die Rolle des Illustrators – wählten beide ungefähr den gleichen Blickwinkel aus einem leicht nach Nordwesten verschobenen Standpunkt, um so eine Dreiviertelansicht mit räumlicher Betonung des gesamten Baukörpers zu erzielen.<sup>38</sup> Ein wesentlicher Unterschied besteht zunächst in der Wahl des Formats: Wo Pugin und Le Keux sich mit einer Plattengröße von etwa 22 × 28 cm begnügten, ging Cotman nicht nur im Format des Buchs deutlich darüber hinaus, sondern wählte zudem verschiedene Plattengrößen bis hin zum starken Querformat für landschaftliche Gesamtaufnahmen (ca. 22 × 41 cm). Für einige Ansichten, darunter die Fassade von St.-Etienne, ging er sogar über eine Doppel-

37 Britton, »Historical and Descriptive Essays« (wie Anm. 4), S. 8.

38 Diese ikonographische Konstante in der Wiedergabe der Fassade veränderte sich im Laufe des 20. Jahrhunderts in der Fotografie zugunsten einer frontalen, monumentalisierenden Darstellung.

seite (ca. 33 × 49,5 cm). Deutlich sind die Unterschiede in der Art der Licht- und Schattenführung und der Behandlung des Himmels. Cotmans insgesamt etwas schwerfällig geratene Kirche ist in ein starkes Abendlicht getaucht, Pugins überschlankte Version hingegen zeigt eine gleichmäßig beleuchtete Szenerie ohne jede direkte Lichteinwirkung. Auch bei näherer Betrachtung sehen wir in beiden Wiedergaben unterschiedliche Details, die nicht mit der Realität übereinstimmen, insgesamt aber handelt es sich bei beiden Abbildungen um eine äußerst präzise Wiedergabe des Bestands. Während Cotman jedoch den allmählich verfallenden Turmhelmen zusätzlich eine Ästhetik des Ruinösen abzugewinnen vermochte, setzte Pugin diesen Zerstörungszustand ausschließlich zur Authentifizierung seines Blicks ein. Beide Darstellungen enthalten in der Summe etwa gleich viele Informationen über die Bauten, diejenige von Pugin jedoch wirkt durch die pointierte Eleganz der Fassade, die von Licht und Wetter abstrahierte Sichtweise sowie die Art der Ausarbeitung weniger male- risch und daher neutraler und wissenschaftlicher, was durch die Wiedergabe der (sicherlich fiktiven) Steinlagen zusätzlich unterstützt wird. In der baulichen Umgebung der Kirche, die bei Pugin dem damaligen Zustand näher kommt als bei Cotman, scheint sich dies zu bestätigen.

Derselbe Eindruck stellt sich bei einem Vergleich zweier Innenansichten der Ste.-Trinité in Caen ein. Hier ist zwar nicht dasselbe Joch abgebildet, wie unschwer an dem nach der Auflösung des Klosters teilweise eingezogenen Zwischenboden bei Cotman (Abb. 14) zu sehen ist, den Pugin (Abb. 15) bewußt umgeht, da es ihm auch hier um das architektonische System, nicht um den Zustand und die Wirkung geht. Noch deutlicher als bei den beiden Kir-



*Abb. 12: St.-Etienne in Caen. John Sell Cotman, Architectural Antiquities of Normandy, Taf. 21*

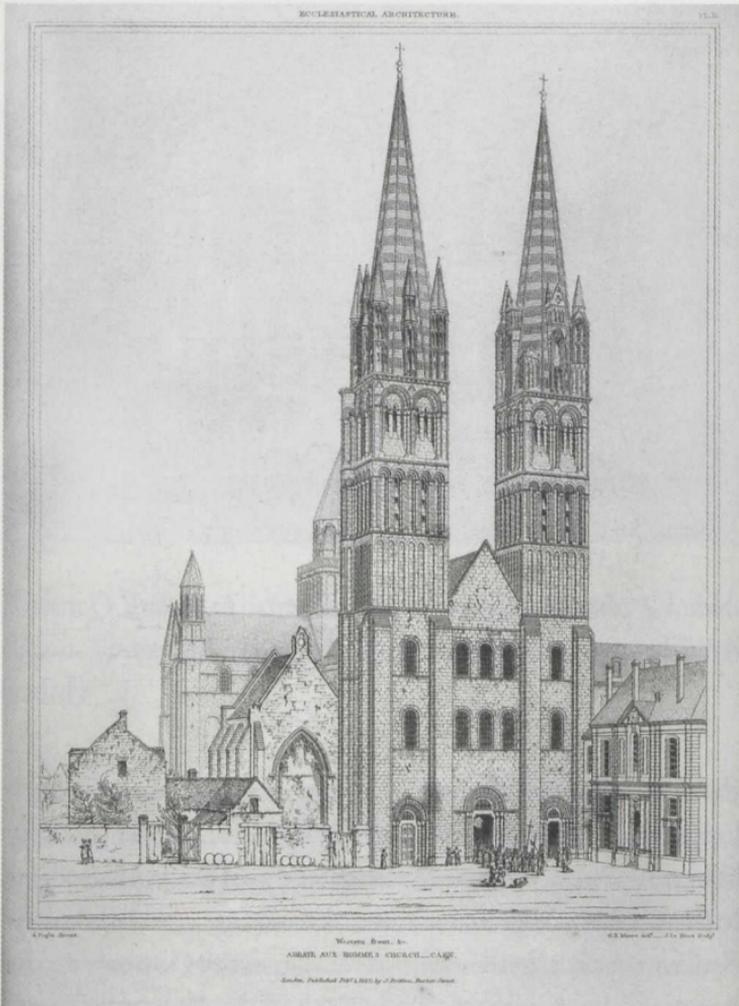


Abb. 13: St.-Etienne in Caen. Augustus Charles Pugin, *Specimens of the Architectural Antiquities of Normandy*

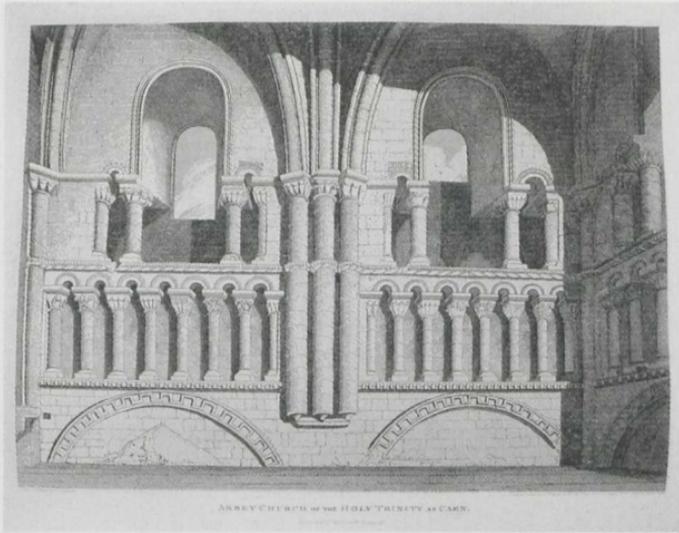


Abb. 14: Innenansicht der Ste.-Trinité. John Sell Cotman, *Architectural Antiquities of Normandy*, Taf. 29

chenfassaden treten hier die Unterschiede im Darstellungsmodus zutage. Während Pugin sich jeder persönlichen Wertung zu enthalten scheint und ein vollständiges Joch mit Grundrißausschnitt, Ansichten von Innen und Außen sowie allen Baudetails zeigt, setzt Cotman in der Auswahl des Ausschnitts wie auch in der Behandlung des Lichts etc. auf die Stimmungswirkung. Dennoch enthalten beide Jochansichten durchaus ein ähnliches Maß an Realität in der Wiedergabe, jedoch mit unterschiedlichen Mitteln und an anderen Stellen. Cotman ermöglicht durch einen weitwinkligen, nahsichtigen Blick des realen Betrachters, das Innere der Obergadenaufgänge, also die räumliche Besonderheit der normannischen Zweischaligkeit des Mauerwerks, in einem einzigen Bild zu zeigen.

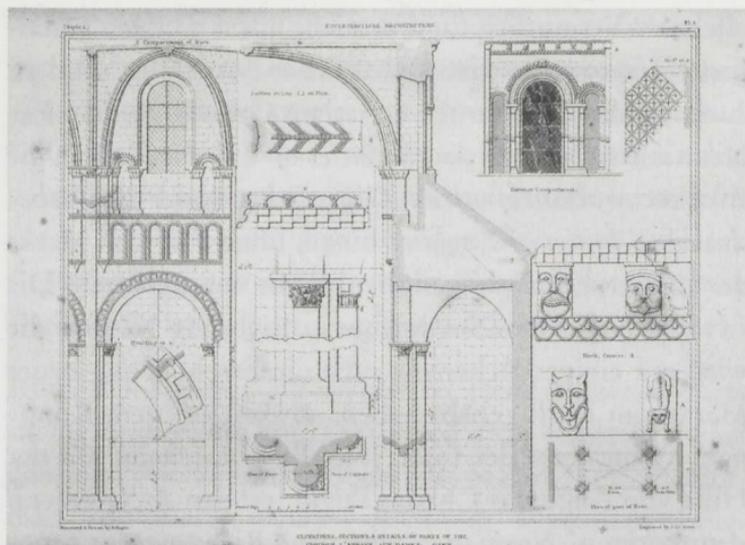


Abb. 15: Innenansicht der Ste.-Trinité. Augustus Charles Pugin, *Specimens of the Architectural Antiquities of Normandy*

Pugin bevorzugt hingegen die technischen und weitgehend vom Betrachter abgekoppelten Darstellungsmittel des Schnitts und der perspektivlosen Ansicht ohne jede Tiefenwirkung, die der Betrachter einzig aus der Kombination der verschiedenen Architekturdarstellungen in seinem Kopf zu einem Gesamtbild zusammensetzen kann.

John Britton hatte als versierter Verleger und Autor schon vor 1820 bemerkt, daß der Buchmarkt im Begriff war, zwei Segmente auszuprägen: die schon seit dem 18. Jahrhundert beliebten *Voyages pittoresques* auf der einen Seite, die analytischeren Bände, zum Beispiel *Specimens* oder später auch *Examples*, auf der anderen Seite: »We sought a new style of embellishment in which accuracy of representation should combined with picturesque

effect.«<sup>39</sup> Vermutlich fügte er nicht nur aus einem gesteigerten Interesse an wissenschaftlicher Forschung, sondern auch aus diesen unternehmerischen Gründen seinen Publikationsreihen wie den *Beauties of Wiltshire* (1801) die *Architectural Antiquities of Great Britain* oder die *Cathedral Antiquities of England* hinzu, ohne aber den Markt der pittoresken Publikationen damit aufzugeben.<sup>40</sup> Die Erweiterung seines Sortiments in Richtung Normandie wird mit einiger Sicherheit auch die Erschließung neuer Märkte im Blick gehabt haben, sowohl auf dem Kontinent als auch auf der Insel. John Britton scheint mit der Hilfe von Augustus Charles Pugin mit den *Architectural Antiquities of Normandy* eine neue Richtung der topographischen Überblickswerke eingeschlagen zu haben. Es handelte sich jetzt nicht mehr um ausgewählte pittoreske Gesamtansichten im Rahmen einer Reisebeschreibung oder um aus dem Kontext gerissene Details, die auf einem Blatt sammlungsartig zusammengedrängt wurden, sondern um ein Buch, das in gewisser Weise den kleinsten gemeinsamen Nenner aller drei Käuferschichten, des Liebhabers, des Architekten und des Wissenschaftlers, bediente. Jedoch konnte dies nur unter der Maßgabe geschehen, daß die Ästhetik des Amateurs sich dem wissenschaftlichen Diskurs angenähert hatte, also mit der Entstehung der Architekturwissenschaften Schritt gehalten hatte. Cotmans einige Jahre früher erschienene Publikation beurteilte Britton nur aus diesen Gründen kritisch:

39 John Britton in seinem Vorwort zu den *Beauties of England and Wales*, zit. nach Crook, *John Britton* (wie Anm. 2), S. 108. Vgl. Adhémar, *La France romantique* (wie Anm. 17).

40 Eine ähnliche Vermutung auch bei Clark, *Gothic Revival* (wie Anm. 4), S. 105.

»His appeals fairly and forcibly to the amateur and antiquary, rather than to the architect and man of science, to whom his volume is more immediately addressed. That work would have wholly superseded this, if it had combined a few plans, sections, and elevations, with it's tasteful and beautiful picturesque views; and had it appeared in quarto instead of folio volumes, it would have pleased a larger portion of the public.«<sup>41</sup>

Auch die *Voyages pittoresques et romantiques de l'ancienne France*, die von Taylor seit 1820 publiziert wurden, sind wie die Illustrationen des Malers John Sell Cotman von dieser eigenen Richtung wissenschaftlicher Bildlichkeit geprägt, die mit der ›Wahrheit des Pittoresken‹ umschrieben werden könnte. Diese Haltung – Nicolas Chapuy formulierte sie explizit<sup>42</sup> – sucht hinter der reinen Oberfläche und Form der Gebäude eine weitere Schicht, eine Bedeutungsebene, die nur in der Stimmung vermittelt werden kann. In beiden sich ergänzenden Haltungen, der technisch-analytischen und der pittoresken Darstellungsweise, sind Art und Grad der Wahrheit und Wirklichkeitsnähe immer gesucht und absichtlich: »Toute vérité est un choix dans la masse du donné«, formulierte Bruno Foucart dies im Fall von Adrien Dauzats.<sup>43</sup>

41 John Britton, »Historical and Descriptive Essays« (wie Anm. 29), S. XVIII und S. 3-4.

42 Rodriguez, »Cathédrales françaises« (wie Anm. 35), S. 15.

43 Foucart, »Mission Taylor-Dauzats« (wie Anm. 24), S. 22. Vgl. auch Rodriguez, »Cathédrales françaises« (wie Anm. 35), S. 15, und Frances Carey, »Angleterre: ›Gothic Revival‹«, in: *Le ›gothique‹ retrouvé* (wie Anm. 4), S. 22. Vgl. auch den Beitrag von Klaus Niehr in diesem Band.

## IV. Empirischer und imaginärer Blick

Taylor und Nodier richteten sich mit ihrer Publikationsreihe der *Voyages pittoresques* nicht an gebildete Antiquare, sondern an ›sensible‹ Leser, ebenso wie sie als die Autoren des Werkes in Frankreich nicht als ›Wissenschaftler‹, sondern als ›Reisende‹ unterwegs waren, »curieux des aspects intéressants et avides de nobles souvenirs«.44 Die Suche nach der Erinnerung und ihre Dokumentation im reproduzierten Abbild kam jedoch trotz aller ›sensiblen‹ Momente nicht ohne eine möglichst authentische Wiedergabe aus, die im Verlauf der 1820er Jahre in Form von Grundrissen, Schnitten und Detailzeichnungen nicht nur von Architekten, sondern auch von Wissenschaftlern wie beispielsweise Sulpiz Boisserée eingefordert wurde.45 Diese Exaktheit widersprach zunächst dem pittoresken Ideal der Landschaftsmalerei, wie sie noch 1804 von William Gilpin formuliert worden war, in keiner Weise:

»We acknowledge nature to be the grand storehouse of *all picturesque beauty*. The nearer we copy her, the nearer we approach perfection. But this does not affect the *imaginary view*. When we speak of *copying nature*, we speak only of particular *objects*, and particular passages – not of putting the whole together in a picturesque manner.«46

44 Charles Nodier, »Introduction«, in: ders., Isidore Justin Sévérin Taylor, Alphonse de Cailleux, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Bd. 1 (*Ancienne Normandie*), Paris 1820, S. 4 und 7.

45 Rodriguez, »Cathédrales françaises« (wie Anm. 35), S. 17.

46 William Gilpin, »Two Essays: on the Principles on which the Author made his Drawings; and the Mode of executing them. Essay II. On the Principles on which the Autor's Sketches are composed« [1804],

Pugins Vorgehensweise in den *Specimens of Gothic Architecture* kann dieser pittoresken Kompositionsweise als durchaus verwandt benannt werden, auch wenn selbst das Kopieren laut Gilpin eher einem schöpferischen Übersetzungsakt nahe kommen sollte und nicht einem physiognomisch korrekten, aber plagiatorischen Vorgang. Der ›imaginäre Blick‹ Pugins richtete sich zunächst auf die neu zu entwerfende Architektur und lag noch nicht in den Detailzeichnungen nach dem mittelalterlichen Original. Erst in den *Architectural Specimens of Normandy* ging er in geringen Anteilen auch in das Bild über, da hier mehr als nur einzelne Details gezeigt wurde.

Die Zweiteilung des Betrachterblicks in den ›imaginären‹ und den ›sachlich-präzisen‹ Blick machte es jedoch längerfristig unmöglich, Zwischenformen zwischen ›Wahrheit‹ und ›Poesie‹, Wissenschaftler und Künstler zu etablieren. Hinzu kam, daß der pittoreske Blick auf die mittelalterlichen Monumente in etwa so schnell alterte wie die Abhandlungen des ersten architekturwissenschaftlichen Jahrzehnts. Dies betraf auch die Darstellungen eines John Sell Cotman, nicht etwa weil diese nicht exakt genug gewesen wären, sondern weil Cotman keine begleitenden Grundrisse und Schnitte an ihre Seite gestellt hatte, vor allem aber, weil er einen Mittelweg zwischen ›painter's etchings‹ und ›line engravings‹ entwickelt hatte.<sup>47</sup> Dieser Weg jedoch war in der Folge nicht entwicklungsfähig, da ein großer Teil des topographischen Segments von den ›Statistiques monumentales‹, also den Denkmalinventaren, die Arcisse de Caumont in Anlehnung an Napoleons

in: *The Picturesque. Literary Sources and Documents*, hg. v. Malcolm Andrews, 3 Bde., Mountfield 1993, Bd. 2, S. 284-295, S. 287.

47 Vgl. Hemingway, »The English Piranesi« (wie Anm. 28), S. 228 f.

›Statistiques départementales‹ propagiert hatte, übernommen wurde, deren nüchterne Aufrisse und Ansichten, bei minderer Qualität, eher denen Pugins entsprachen.

Daß sich die pittoresken Publikationen zusammen mit ihren entsprechenden Illustrationen nach 1850 nur noch schlecht und in Ausnahmen auf dem Markt halten konnten, hatte aber noch einen weiteren Grund als nur den der Konkurrenz mit den wissenschaftlichen Illustrationen. Als 1839 François Arago vor der Académie des Sciences und der Académie des Beaux-Arts Louis-Jacques-Mandé Daguerres und Joseph-Nicéphore Niépces Erfindung der Fotografie präsentierte, war ein Medium gefunden, Authentizität in einem bis dahin ungekannten Ausmaß – »incredible perfection« war der hier von Arago verwendete Ausdruck<sup>48</sup> – in die architekturhistorische Forschung zu bringen. Die Daguerreotypie – Daguerre war bekanntlich selbst Illustrator der ersten beiden Normandie-Bände Taylors und Nodiers – wurde technische Vorlage der Lithographien, die unter den Titeln *Promenades daguerriennes* liefen oder mit dem Zusatz »calqués sur des daguerréotypes« versehen wurden.<sup>49</sup> Unangefochten von den technischen Neuerungen blieben hingegen jene analytischen Illustrationen, die wie Pugins Zeichnungen die Distanz zum Dargestellten durch die technisch-wissenschaftliche Form auch bildlich propagierten – obwohl auch sie die Zweiteilung des Blicks beinhalteten.

48 François Arago, zit. nach Anne de Mondenard, *La Mission héliographique. Cinq photographes parcourent la France en 1851*, Paris 2002, S. 23.

49 Vgl. Adhémar, *La France romantique* (wie Anm. 17), S. 106 f. u. 127. Zur Rolle der Fotografie für die Monuments historiques vgl. Mondenard, *La Mission héliographique* (wie Anm. 48).

Der französische Übersetzer von Pugins und Brittons *Specimens of the Architectural Antiquities of Normandy* Alphonse Le Roy machte 1854 auf diese Punkte aufmerksam:

»La publication en France de l'ouvrage de M. Pugin vient répondre partiellement à un vœu exprimé depuis longtemps par les architectes les plus distingués de cette contrée. La lithographie et la gravure ont popularisé les dessins de la plupart des monuments remarquables disséminés dans les provinces, mais rarement ces travaux se composent d'autre chose que de détails et de vues pittoresques, rarement il s'adressent à l'architecte de profession en même temps qu'à l'archéologue.«<sup>50</sup>

Trotz dieser späteren Zuspitzung der Illustrationen Pugins auf ihre analytischen Qualitäten bleibt der in ihnen enthaltene kreative Blick bestehen, denn die Wahl der Darstellungsform entsprang nicht einem rein historischen, retrospektiv argumentierenden Willen, sondern eben auch einem auf zukünftige künstlerische Verwertung ausgerichteten Interesse.<sup>51</sup>

Das Frontispiz der Publikation macht diesen Aspekt mit seinem Musterportal und dem Durchblick in eine restlos erfundene Stadtlandschaft aus zusammengedrückten Fragmenten einer idealen anglo-normannischen Stadt mit dem Duktus der Dokumentationszeichnung und einer

50 Alphonse Le Roy, Vorwort des Übersetzers, in: Pugin, *Antiquités architecturales* (wie Anm. 12), S. II.

51 Vgl. Reinhard Wegner, »Der geteilte Blick. Empirisches und imaginäres Sehen bei Caspar David Friedrich und August Wilhelm Schlegel«, in: *Kunst – die andere Natur*, hg. v. Reinhard Wegner, Göttingen 2004, S. 13-33.

auf einen konkreten Ort verweisenden Bildlegende mehr als deutlich (Abb. 1).<sup>52</sup> Daß der Verleger Nattali für die zweite englische Auflage der *Specimens of the Architectural Antiquities of Normandy* mit dem folgenden, aus einer Rezension in der *Literary Gazette* entnommenen Satz warb, kann wohl als Bestätigung dieser doppelten Bestimmung des Architekturbildes gelten: »Mr. Pugin's work furnish the most valuable instructions. They are standards of taste to which we can constantly refer [...].«<sup>53</sup>

### Abbildungsnachweis

Abb. 1, 3, 4, 11, 13, 15: Archiv des Verfassers. – Abb. 2, 6-10, 12, 14: Bibliothek der ETH Zürich. – Abb. 5: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

52 Der Text lautet »Church of Grande Maladrerie near Caen with View on that Town.« Zur Rolle und zum Aussehen der Frontispize, denen sich besonders John Britton für seine Publikationen gekonnt bediente, vgl. auch den Beitrag von Klaus Niehr in diesem Band.

53 Eingebundene Anzeige des Verlags in: Pugin, *Normandy* (wie Anm. 1).