



Steffen Haug
Gregor Wedekind · Hg.

DIE STADT UND IHRE BILDMEDIEN

Das Paris des 19. Jahrhunderts

Wilhelm Fink

Steffen Haug, Gregor Wedekind (Hg.)
Die Stadt und ihre Bildmedien

Schriften der Deutschen Gesellschaft
für die Erforschung des 19. Jahrhunderts

Begründet von Hannes Böhringer und Arne Zerbst

Herausgegeben von Gregor Wedekind

Band 3

Steffen Haug, Gregor Wedekind (Hg.)

Die Stadt und ihre Bildmedien

Das Paris des 19. Jahrhunderts

Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung



Umschlagabbildung:
Charles Meryon, *Le Stryge*, 4. Zustand, 1853, Radierung, 16,9 x 13 cm,
New York Public Library

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2018 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

E-Book ISBN 978-3-8467-6319-3
ISBN der Printausgabe 978-3-7705-6319-7

Inhalt

| | |
|--|-----|
| STEFFEN HAUG UND GREGOR WEDEKIND | |
| Paris, die Hauptstadt der Bildmedien des 19. Jahrhunderts | 7 |
| GREGOR WEDEKIND | |
| Meryons <i>Stryge</i> als Emblem der Stadt Paris | 15 |
| VALÉRIE SUEUR-HERMEL | |
| Das alte Paris in den <i>Recherches archéologiques</i> von Louis-Marie Laurence, einem Freund Charles Meryons | 53 |
| JOKE DE WOLF | |
| „Documents, vues et reproductions“: Parisian photographs as administrative viewing tool | 73 |
| VERA KLEWITZ | |
| <i>Le Diable à Paris</i> und die Imagination einer Metropole im Wandel | 93 |
| GUILLAUME LE GALL | |
| Die Welt von Paris aus betrachtet. Das Diorama von Louis Daguerre..... | 115 |
| SALVATORE PISANI | |
| Paris, Stadt der (gusseisernen) Dinge | 133 |
| BEAT WYSS | |
| Ein Laboratorium der globalisierten Gesellschaft. Die Pariser Weltausstellung von 1889 | 151 |
| STEFFEN HAUG | |
| Von der Stadtgeschichte zur Medientheorie. Walter Benjamin und die Lithographie des 19. Jahrhunderts in Paris | 165 |
| Abbildungsnachweis | 184 |
| Personenregister | 185 |

STEFFEN HAUG UND GREGOR WEDEKIND

Paris, die Hauptstadt der Bildmedien des 19. Jahrhunderts

Im Paris des 19. Jahrhunderts entwickelten sich Stadtgeschichte und Mediengeschichte in enger Beziehung zueinander. Mit der Industrialisierung wuchs die Metropole zwischen 1800 und 1900 von gut einer halben Million auf über 2,7 Millionen Einwohner, und in diesem Prozess veränderten sich die gesellschaftliche Zusammensetzung, die Infrastruktur sowie das Stadtbild fundamental. Zugleich entstand dort eine Bilderwelt der Moderne, die von der Malerei bis hin zu den neuen technischen Massenmedien in Druckgrafik und Fotografie sowie schließlich dem Film reichte. Diese neue visuelle Kultur umfasste alle Bereiche von der Hochkunst bis zum Alltagsbild, prägte den öffentlichen Raum zunehmend durch Plakate und machte zugleich die Großstadt selbst zu einem ihrer wichtigsten Sujets. Die Dokumentation, wie sich die eigene Lebenswelt verändert hat, und die Reflexion darüber, wie diese Umbrüche zu bewerten sind, wurde zu einem wichtigen Anliegen der Kunst jener Epoche. Der vorliegende Band widmet sich in exemplarischen Studien diesen vielfältigen Wechselverhältnissen zwischen der Metropole und ihren Bildern. Er geht zurück auf eine wissenschaftliche Tagung, die die Deutsche Gesellschaft für die Erforschung des 19. Jahrhunderts in Kooperation mit dem Institut für Kunstgeschichte der Johannes Gutenberg-Universität Mainz 2012 am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris veranstaltet hat.

Paris wurde dabei in einer großen Vielfalt der Aspekte – von den baulichen Veränderungen über die neuen sozialen Bevölkerungsschichten bis hin zum öffentlichen Leben auf den Straßen – von den Künstlern in den Blick genommen. Das Spektrum dieser Auseinandersetzung führt von der Vedute über die Karikatur, die das soziale Leben kommentiert, und die Fotografie bis hin zu den Boulevard-Darstellungen des Impressionismus.

Den bildenden Künstlern gingen in der Schilderung der Stadt zunächst die Schriftsteller voraus, die sich bereits seit dem späten 18. Jahrhundert mit der veränderten Lebenswelt auseinandergesetzt hatten. So versuchte der Ahnherr der modernen Parisliteratur, Louis-Sébastien Mercier, 1783 in seinem *Tableau de Paris* die moralische Physiognomie der Großstadt zu erfassen. Sein Mittel dafür war nicht die Inventarisierung der Bauten und Kirchen, der Monumente und Sehenswürdigkeiten. Vielmehr machte er die Stadt Paris dem modernen Subjekt erst im Kontrast erfahrbar und anschaulich: in der Gleichzeitigkeit und dem Nebeneinander von Elend und Größe, von Armut und Reichtum, von Alt und Neu, von Physis und Moral, von Gemeinem und Edlem, dem Flüchtigen und dem Ewigen – wie es später bei Charles Baudelaire zum Signum der Moderne wurde. Damit Paris Mercier zum Erfahrungsraum werden konnte, machte er sich auf

die Suche nach dem, was das Vermögen hatte, ihn anzurühren: Die öffentlichen und privaten Sitten, die herrschenden Meinungen, der aktuelle Zustand des Bewusstseins, das ganze Durcheinander menschlicher Existenzformen, deren Spiegel und Gefäß die Stadt ist. Dabei erscheint sie riesengroß, nicht in ihrer physischen Ausdehnung, sondern in ihrer moralischen Vielfalt. Dem Eindruck ihrer völligen Entgrenzung beizukommen, ist der subjektiven Erfahrung letztlich nur durch das Prinzip einer unendlichen Annäherung möglich. Über diese Vielfalt der Metropole haben in der Folge, ermöglicht durch die neuerfundenen Bildtechniken, die Künstler in unterschiedlichen Gattungen und je eigenen Perspektiven nachgedacht.

Die Produktion der Bilder von Paris

Wie eng die Mediengeschichte des 19. Jahrhunderts mit Paris verbunden ist, kann an wenigen Beispielen unterstrichen werden: Die Technik der Lithographie wurde 1798 zwar von Alois Senefelder aus München erfunden, aber die künstlerischen Möglichkeiten des Mediums wurden in Paris durch die frühe Künstlerlithographie von Théodore Géricault, Eugène Delacroix und anderen entdeckt, und auch die allgemeine künstlerische Anwendung setzte sich mit Serien wie den *Voyages Pittoresques* und den zahlreichen Alben der 1820er Jahre durch. In Paris hatten auch die international wichtigen lithographischen Verlage ihren Sitz. Und mit Karikaturisten um Honoré Daumier und Publikationsorganen wie dem 1832 durch Charles Philipon gegründeten *Charivari* – der ersten Tageszeitung mit einer jeweils aktuellen ganzseitigen Karikatur – wurde die Technik noch einmal zehn Jahre später zum auch politisch einflussreichen Bildmedium.

Maßgeblich war Paris ebenso für die Entwicklung der Fotografie: Louis Daguerre hat an dem Verfahren in Paris gearbeitet und ebendort wurde es 1839 erstmals öffentlich vorgestellt. Die Stadt ist von Anfang an ein zentrales Motiv des Mediums, etwa in Daguerres Aufnahme des *Boulevard du Temple* von 1839, aber auch in William Henry Fox Talbots *View of the Boulevards of Paris* von 1843. An der Seine arbeiteten zudem in den folgenden Jahrzehnten einige der wichtigen frühen Fotografen – von Daguerre über Gustave Le Gray, Henry Le Secq und Nadar bis hin zu Eugène Atget. Damit sind Stadt und Medium so eng miteinander verknüpft, dass Paris rückblickend auch als „Hauptstadt der Fotografie“ bezeichnet wurde.

Neben den beispielhaft genannten Techniken entstand eine eigene Vielfalt der Künste und Medien, und die Bereiche der Hochkunst und der Alltagskultur waren dabei durch vielfältige Wechselbeziehungen geprägt. Die Mehrheit der Bildmedien war nicht mit einer festen Funktion verknüpft, sondern sie wurden für unterschiedliche Darstellungsmodi genutzt – für sachliche genauso wie für fiktive Zwecke. Dies gilt für den Text ebenso wie für das Bild. Aber alle diese

Möglichkeiten sind an der Entstehung des Bildes der Großstadt beteiligt – die kritische Sozialreportage gehört ebenso dazu wie die Reproduktion als idyllischer Wandschmuck, das in der Restauration aufgestellte Reiterstandbild als Rückverweis auf die feudale Tradition ebenso wie der Eiffelturm als Monument technischen Fortschritts, die teils phantastischen Illustrationen von *Le Diable à Paris* (1845) ebenso wie die nüchterne Dokumentation des *vieux Paris* in Grafik und Fotografie.

Dabei hat sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts die Bedeutung einzelner Medien verändert. Einige gewannen mehr Einfluss, andere verloren. Zu Anfang wird die Großstadt in der Nachfolge von Merciers *Tableau de Paris* noch fast ausschließlich journalistisch und literarisch in Feuilletons und Büchern beschrieben, und erst nach und nach entsteht langsam eine visuelle Darstellung der wachsenden Stadt und ihrer veränderten Alltagsphänomene mit kanonischen Motiven. Für die Literatur hat Karlheinz Stierle bereits 1993 aufgearbeitet, wie sie – im ganzen Spektrum von der journalistischen Beschreibung über den Roman bis zur Lyrik – an der Entstehung des *Mythos von Paris* beteiligt war und zur Schaffung eines neuen Bewusstseins des großstädtischen Lebens beigetragen hat. Für die Bilder steht eine vergleichbare systematische Studie allerdings noch aus. Dabei war gegen Ende des Jahrhunderts die Vorstellung von Paris in einer Vielzahl von künstlerischen und angewandten Bildmedien – von der Malerei über Fotobücher bis hin zu Ansichtskarten, Plakaten und schließlich dem Film – sehr stark auch visuell geprägt. Paris – wie wir es seither zu kennen glauben – hat feste Konturen bekommen. Der Mythos von Paris hat einen Kanon an Topoi, auf den sich leicht zurückgreifen lässt, wie das heute auch in vielfältiger Weise getan wird. Im 19. Jahrhundert und für jene Epoche sind es allerdings noch durchaus experimentelle und ‚forschende‘ Bilder, die erst im Nachhinein zu festen Mustern geworden sind. Der Prozess der Selbstverständigung darüber, was die moderne Stadt, was die eigene Gegenwart ist, fand in verschiedenen Formen und insbesondere auch in den neuen Bildmedien das ganze 19. Jahrhundert hindurch statt.

Die Rezeption der Bilder von Paris

Neben der Produktion ist auch die Rezeption der Bilder von Paris eng mit der Stadt selbst verbunden, da die neue Vielfalt der Bilder zugleich für die späteren Forscher eine vorher so nicht vorhandene Vielfalt an Quellen bereitstellte. Dies ist in wenigen Beispielen zu skizzieren. Fast schon vorausahnend wies bereits 1863 Baudelaire in seinem Essay *Der Maler des modernen Lebens* darauf hin, dass die Zeichnungen von Constantin Guys und anderen Künstlern, die den Pariser Alltag gerade in seinen vergänglichen Aspekten festgehalten haben, bereits „in wenigen Jahren wertvolle Archive des zivilisierten Lebens bilden werden“, und er nannte diese Künstler „ernsthafte Historiker“ ihrer eigenen Epoche. Tatsäch-

lich entstanden um diese Zeit auch die ersten Bücher, die vereinzelte Bilder der Stadt als historische Quelle herangezogen haben – so die Publikationen von Paul Lacroix zur Geschichte verschiedener Berufe seit dem Mittelalter, etwa *Le Livre d'or des métiers. Histoire de l'orfèvrerie-Joaillerie* von 1850. In den 1880er Jahren erschienen sodann einige in größerem Umfang illustrierte Werke wie das 1884 von Lacroix vorgelegte *Directoire, Consulat et Empire. Mœurs et usages, lettres, sciences et arts. France, 1796–1816*, eine Kulturgeschichte jener Jahre mit rund 400 Bild-Dokumenten die in Form von Chromolithographien und Holzstichen reproduziert waren. Und ab den 1890er Jahren finden sich dann die ersten auch für ein größeres Publikum zusammengestellten Werke, in denen die Kulturgeschichte von Paris anhand einer großen Anzahl Bilder vor Augen geführt wurde. Am Anfang stand hier John Grand-Carterets *XIX^e siècle* (1893), das das soeben zu Ende gehende Jahrhundert in Frankreich, insbesondere in Paris, anhand von gut 500 Abbildungen nachzeichnete. 1900 und 1901 legte zudem Charles Simond sein dreibändiges und mit rund 4000 visuellen Dokumenten der Epoche illustriertes Werk *La vie Parisienne à travers le XIX^e siècle* vor, welches das gesellschaftliche und politische Leben der Hauptstadt Jahr für Jahr chronologisch in einer großen Vielfalt an Bildmedien wiedergibt: von der Malerei über den Kupferstich, die Radierung, die Lithographie und den Illustrierten-Holzstich bis zur Fotografie. Damit war die Vielfalt der Medien des 19. Jahrhunderts unmittelbar mit dessen Abschluss bereits als historische Quelle verwendet. Und als 1925 der Stadtforscher Marcel Poëte sein Buch *Paris. Une vie de Cité* veröffentlichte, in dem er die Stadtgeschichte anhand von über 400 Bildern darstellte, schrieb er programmatisch in der Einleitung: „Une vie de cité peut se représenter par l'image documentaire. C'est ce que j'ai essayé de faire ici pour Paris. Nulle ville en effet ne saurait mieux se prêter à un essai de ce genre [que Paris].“ Damit wurde Paris schließlich nicht nur in der Produktion, sondern auch in der Rezeption zur genuinen Stadt der Bilder

Von der Produktion bis zur Rezeption reichen auch die Aufsätze in dem vorliegenden Band. Die Frage, wie man die Großstadt in ein Bild fassen kann, hat auch Charles Meryon kontinuierlich und in mehreren Überarbeitungen seiner Druckplatten und Motive beschäftigt. Gregor Wedekind stellt die mit *Le Stryge* betitelte Radierung Meryons vor. Das Bild ist Teil eines Parisalbums, den *Eaux-fortes sur Paris*, und zeigt Paris von der Höhe der Turmgalerie von Notre Dame aus gesehen. Mit seiner Überblendung von Stadtansicht und der symbolisch aufgeladenen pseudomittelalterlichen Steinfigur kann es den Stadtwandel sowohl zeigen als auch geschichtsphilosophisch bedeutungsvoll aufladen. Mit mehreren Eingriffen über mehrere Zustände hinweg – die den *Stryge* mal eher als Schutzpatron der Stadt in schwankenden Zeiten, mal als Personifikation der Laster der Großstadt auffassten – modifizierte Meryon immer wieder aufs Neue seinen Deutungsversuch der Stadt Paris als eine gegenwärtige Erfahrung, die von den Mächten der Vergangenheit auf fatale Weise programmiert ist.

Valérie Sueur-Hermel stellt in ihrem Aufsatz erstmals das bislang vollständig unbekannte Œuvre des Radierers Louis-Marie Laurence (1811–1886) vor. Lau-

rence war mit Meryon befreundet, gemeinsam zeichneten sie in den Straßen von Paris und stellten in ihren Druckgrafiken dieselben Gebäude dar. Der Großteil des Werkes von Laurence ging in den Bränden der Pariser Kommune 1871 verloren. Jedoch stiftete er der Bibliothèque nationale ein Album mit seinen Radierungen, das er eigenhändig annotierte, und das in seinen Motiven und Notizen heute ein einzigartiges Dokument seiner Kunst und seiner gemeinsamen Arbeit mit Meryon darstellt. Die Besonderheit seiner Bilder wird gerade im Vergleich deutlich. Wo Meryon oftmals Gedichte beigibt, fügt Laurence direkt im Bildfeld genaue historische Angaben hinzu und verband die Ansicht der Stadt buchstäblich mit dem historischen Wissen über sie. In mehreren Radierungen hat er zudem auf Schriftsteller und Romane seiner Zeit angespielt, so dass er die Bildsprache seiner Grafiken insgesamt im Zusammenhang seiner Freundschaft mit Meryon und zugleich seinem Interesse für die Literatur des alten Paris geschaffen hat.

Joke de Wolf untersucht die Fotografien des alten Paris, die damals zeitgleich zu den künstlerischen Dokumentationen entstanden sind. Während die Motive und Fotografien in der Forschung bereits behandelt wurden, konzentriert sie sich auf die institutionellen Rahmenbedingungen, in denen die Aufnahmen entstanden sind. Den allgemeinen Hintergrund bildete das Interesse an den Baudenkmalern in Frankreich seit 1830. Henri Le Secq fotografierte bereits historische Architektur in Frankreichs Regionen, ehe er seine Bestandsaufnahme des alten Paris im Auftrag der städtischen Administration begann. Gleichzeitig wurde von der Stadt auch Gabriel Davioud beauftragt, die abzureißenden Gebäude in architektonischen Zeichnungen festzuhalten, so dass verschiedene Medien parallel für die Dokumentation verwendet wurden. Erst ab den 1870er Jahren erlangten die Fotografien eine größere Öffentlichkeit, wenn etwa Charles Marvilles Fotografien auf den Weltausstellungen gezeigt wurden, um die Umbaumaßnahmen von Paris zu veranschaulichen. Nach und nach verschob sich der Blick auf diese Bilder. Die „sentimentale“ Rückschau, für die diese Werke später oft erhalten mussten, ist eher eine nachträgliche Sicht, die in ihrem Entstehungszusammenhang noch kaum eine Rolle spielte.

Vera Klewitz untersucht in ihrem Aufsatz die Romanillustration als eine frühe Darstellungsform des Großstadtwandels, die im Zusammenspiel mit der journalistischen und literarischen Schilderung der sich verändernden Gesellschaft entsteht. Insbesondere in dem 1845/46 erschienenen Sammelwerk *Le Diable à Paris* wurde von Autoren wie Balzac und Illustratoren wie Gavarni ein Sozialpanorama von Paris entworfen, das die Veränderung der sozialen Verhältnisse und das Nebeneinander der Milieus schildert. Eine besondere Aufmerksamkeit widmet sie dem Motiv des „Querschnitts“ des Pariser Wohnhauses, das damals populär wurde und vom Holzschnitt bis zu stereoskopischen Fotografien Verbreitung fand. Von den Boutiquen im Erdgeschoss über die Bourgeoisie in der *bel étage* bis zum Kleinbürgertum darüber und der Armut im Dachgeschoss zeigt es alle Bereiche der Gesellschaft. So ist mit dem Schnitt durch die Architektur zugleich ein sozialer Querschnitt verbunden.

Die Sonderstellung des Dioramas als großstädtischer Bildapparat arbeitet Guillaume le Gall heraus. Anhand zahlreicher literarischer Quellen, die bislang teils wenig beachtet wurden, zeichnet er die Rezeption von Daguerres Erfindung nach, die sich in der täuschenden Bildwirkung und der Einbeziehung zeitlicher Abläufe als Vorläufer des Kinos auffassen lässt. Das Diorama wandte sich als Spektakel vor allem an ein städtisches Publikum. Doch zeigte es – anders als die anderen in diesem Band behandelten Bilder – nur in wenigen Fällen die Stadt selbst, sondern war in der Hauptsache den imaginären Reisen in die Natur und die Ferne gewidmet. Diese Dialektik vom materiellen Ort des Dioramas im Zentrum der Großstadt einerseits und der Illusion, sich stattdessen in der freien Natur zu befinden, stellt ein Spezifikum dieser kurzlebigen Technik dar. Gerade weil es nicht die Stadt zeigte, sondern komplementär eine Flucht in die Ferne bot, war es als Unterhaltungsmedium beim Metropolenpublikum erfolgreich.

Neben der Architektur und den Bildern lenkt Salvatore Pisani den Blick auf einen bislang kaum beachteten Aspekt der Transformation der Großstadt im 19. Jahrhundert: dem des Stadtmobiliars. Mit den technischen Erfindungen und der industriellen Produktion begann sich eine neue Kategorie von Objekten in der Stadt auszubreiten, die massenhaft hergestellten Gaslaternen, Bänke, Litfaßsäulen und anderes. Sie besetzten den urbanen Raum nicht als einzelnes Wahrzeichen, sondern gerade in ihrer Ubiquität. Dabei gliederten Laternen in ihrer seriellen Anordnung die Straßen oder es boten Bänke Zonen des Innehaltens in der beschleunigten Stadt. So strukturieren sie die alltägliche Bewegung in der Metropole. Zugleich waren diese Dinge auch dekorativ vielfach mit historischen Elementen gestaltet, weshalb sie zum *mobilier urbain* eines bürgerlichen Paris werden konnten. Die Bedeutung der Dinge für den Pariser Stadtraum im 19. Jahrhundert kulminiert im 1889 erbauten Eiffelturm als „Super-Ding“. Dessen gesteigerte Symbolik verdeutlicht, wie groß die Bedeutung der industrialisierten Dinge für das Paris im 19. Jahrhundert war.

Beat Wyss zeigt die künstliche Stadt der Pariser Weltausstellung von 1889 als „Labor der Stadtentwicklung“. In ihren Pavillons und Attraktionen sind, auch wenn sie auf den ersten Blick heute oft kurios erscheinen, die Anfänge von Entwicklungen zu finden, die später das Großstadtleben geprägt haben. Mit den Weltausstellungen beginnt, so Wyss, die moderne „Gesellschaft des Spektakels“, und zwar vor allem in drei Aspekten: dem Massenkonsum, den Kolonialwaren und der Populärkultur. Auch wenn es Weltausstellungen bis heute gibt, sind vor allem jene im Paris des 19. Jahrhunderts in ihrer Besonderheit als Beginn der globalen Konsumkultur und damit auch der Konsum als prägendes Element der Stadtgestaltung zu sehen. Die Weltausstellungen und ihre Inszenierungen könnten somit als ein weiteres „Medium“ im Prozess der Entwicklung eines der Moderne entsprechenden Stadtbildes angesehen werden. Ihr Niedergang ist Wyss zufolge wiederum mit dem Kino begründet, das dann für das 20. Jahrhundert und dessen Repräsentation neuer Großstädte prägend geworden ist.

Am Ende des Bandes wird der Blick auf die Rezeption der Bilder des 19. Jahrhunderts im 20. Jahrhundert gewendet, in dem sie zunehmend als historische

Quellen für die Stadtentwicklung herangezogen wurden. Diese Forschung setzte nach einigen Anfängen um 1900 in den 1920er Jahren ein. Steffen Haug konzentriert sich auf die Position von Walter Benjamin, der für sein *Passagen-Werk* in den 1930er Jahren gerade die Druckgrafik des 19. Jahrhunderts als historische Quelle für sich erschlossen hat. Benjamin hat die Grafiken – Lithographien und Holzstiche – zunächst in Bezug auf ihre Motive herangezogen, dann aber auch deren Mediengeschichte selbst zum Thema gemacht. So zeigt sich gerade an den von ihm ausgewählten Lithographien, mit ihrer mannigfaltigen Darstellung des Großstadtlebens, dass die Entwicklung der Stadt und der Bildmedien auch für Benjamin direkt zusammengehört haben.

Diese Geschichte endet nicht mit dem in unserem Band behandelten Zeitraum. Das modernisierte Paris ist zu einem Modell geworden, das auf die globalisierte Welt ausgedehnt wurde. Dabei fungierte das Kino als Medium der Selbstvergewisserung der Metropolen. Es wird aktuell wiederum von den Bildtechniken des digitalen Zeitalters abgelöst.

Für die weitere Forschung zum Thema des Bildes der Stadt Paris durch ihre Medien wird es auch darum gehen, das genaue Verhältnis zwischen den Medien herauszuarbeiten. So hat Herbert Molderings in seinem Statement auf unserer Tagung darauf hingewiesen, dass es etwa im Bereich der Fotografie erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Momentaufnahme gab, weswegen die dokumentierenden Fotografien des 19. Jahrhunderts die unbewegte und leere Stadt, Gebäude und Straßen ohne Menschen zeigt, während die Grafiker und Schriftsteller gerade das Alltagsleben, die bewegten Aspekte, festgehalten haben.

Ein „Bild“ der Stadt – so kann man schließen – ergibt sich also erst, wenn man die verschiedenen Darstellungsformen miteinander ergänzt. In diesem Sinne hat der vorliegende Band den Charakter einer ersten Bestandsaufnahme, mit dem Versuch, vorläufige Erkenntnisse darüber zusammenzutragen, wie unterschiedliche Bildmedien eine je spezifische Vorstellung der Stadt geformt haben. Diese Erkenntnisse modifizieren das allzu homogene Bild einer konsistenten Stadtypologie zugunsten eines vielschichtigen und vielstimmigen Stadtbildes, das sich eben auch als ein spezifisch visuelles Bedeutungsgefüge zu erkennen gibt, als Resultat des Ineinandergreifens verschiedener Bildmedien mit ihren jeweiligen Eigenarten.

Die beiden Herausgeber möchten an erster Stelle der Fritz Thyssen Stiftung danken, von der wir für unser Projekt überaus großzügige Förderung erhalten haben. Dem Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris und seinem damaligen Direktor Andreas Beyer danken wir für die gewährte Gastfreundschaft und seine tätige Beteiligung an unserer Tagung. Danken möchten wir auch Sylvie Aubenas, der Direktorin des Département des Estampes et de la photographie der Bibliothèque nationale de France, die uns an ihrem reichen Wissen generös hat teilhaben lassen. Nicht weniger hat Karlheinz Stierle die Tagung mit seinen Überlegungen und Kommentaren zur Stadtdarstellung in Literatur und Bildern bereichert. Kerstin Thomas hat unser Projekt von Anfang an in inspirierenden Gesprächen begleitet. Dem Parisbewohner Herbert Molderings sei dieses Buch in Aussicht auf seinen 70. Geburtstag zugeeignet.

Meryons *Stryge* als Emblem der Stadt Paris

Le Stryge, so lautet der Titel eines Blattes (Abb. 1), das zu einer Folge von fünf- und zwanzig zwischen 1850 und 1854 entstandenen Ätzzradierungen gehört, die Charles Meryon unter der Überschrift *Eaux-Fortes sur Paris* publizierte (Abb. 2).¹ Innerhalb dieser Serie, in der seit ihrer zweiten Auflage von 1861 der Künstler zwölf Stadtansichten mittels Nummerierung eigens als Hauptblätter hervorgehoben hat,² nimmt das 1853 entstandene, aber mit der Nummer „1“ bezeichnete und daher an erster Stelle geordnete Blatt eine prominente Stellung ein. Ihm gehen allerdings wiederum mehrere andere Blätter als Eingangssequenz voraus: Dem Titelblatt folgend stellte Meryon dem Set der Serie ein Porträt von sich voran (Abb. 3), angefertigt von seinem Freund, dem Stecher Felix Bracquemond, welches Meryon mit eigenen Versen versah. Sodann folgt eine Widmung

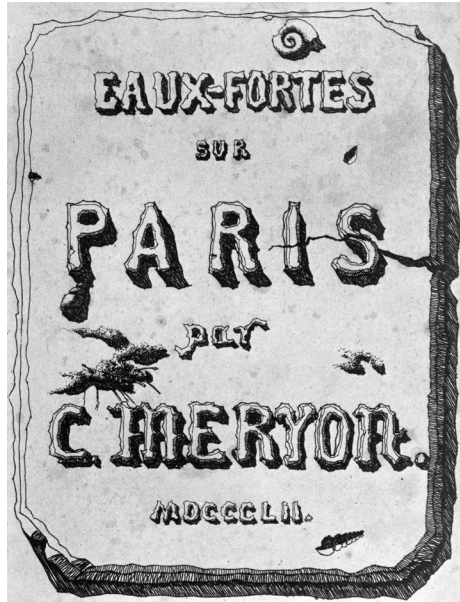
1 Vgl. Philippe Burty, „L'œuvre de M. Charles Méryon“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. 14, 1863, S. 519–533 und Bd. 15, 1863, S. 75–88, hier S. 75 und Nr. 29–51. Die Anzahl der Blätter, die zu den *Eaux-Fortes sur Paris* dazugezählt werden, variiert. Burty listet insgesamt 23 Blätter als der Folge zugehörig auf, während der *Catalogue raisonné* der Druckgraphik von Meryon auf 25 Blätter kommt, darunter, mit der Nummer 17 A, das Porträt Meryons von der Hand Felix Bracquemonds sowie Nr. 39 *O fin dégustateur*. Vgl. Loÿs Delteil, *Charles Meryon*, Paris 1907 (Le Peintre-Graveur illustré, 2), Reprint, New York 1969, Nr. 17–40. Vgl. auch die Überarbeitung des Werkverzeichnisses durch Wright: Loÿs Delteil und Harold J. L. Wright, *Catalogue Raisonné of the Etchings of Charles Meryon*, New York 1924, Revised Edition, San Francisco 1989, Nr. 17–40. Der Katalog von Schneiderman ordnet die Blätter dagegen ohne Rücksicht auf ihre Zugehörigkeit zur Serie der *Eaux-Fortes sur Paris* strikt chronologisch in der Reihenfolge ihrer Entstehung: Richard S. Schneiderman, *The Catalogue Raisonné of the Prints of Charles Meryon*, London 1990. Einzelne von Meryons Drucken wurden bereits 1850, 1852 und 1853 im Pariser Salon ausgestellt, andere auf der Weltausstellung von 1855 gezeigt. Vgl. dazu Roger Collins, *Charles Meryon. A Bibliography*, Dunedin 1986, S. 16 ff. Laut Burty druckte und publizierte Meryon das Portfolio in drei Lieferungen, jede davon enthielt vier große Parisansichten gefolgt von einer Schlussvignette, dazu kamen Titelbild, Widmungsblatt, Frontispiz, Wappenbild sowie drei radierte Gedichte als Einschaltungen. Geffroy zufolge war die Serie bei den Händlern Vignères, Rochaux und Cadart deponiert und wurde zu 25 und 30 francs verkauft, aber jeder Druck konnte auch einzeln, für 1 franc, 1 fr. 50 und 2 franc erworben werden. Vgl. Gustave Geffroy, *Charles Meryon*, Paris 1926, S. 47. Miller weist darauf hin, dass unklar ist, ob überhaupt eines derjenigen Sets, die Meryon zu Lebzeiten verkaufen konnte, jemals alle 25 Drucke vollständig enthielt. Vgl. Asher Ethan Miller, „Autobiography and Apes in Meryon's *Eaux-Fortes sur Paris*“, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 141, 1999, Nr. 1150, S. 4–11, hier S. 4.

2 1861 druckte Auguste Delâtre eine zweite Auflage der *Eaux-Fortes sur Paris*, für die Meryon die Blätter eigenhändig auf der Druckplatte nummerierte. Damit lässt sich die von Meryon intendierte Sequenz der zwölf Hauptansichten zweifelsfrei fassen, woraus sich wiederum die Anordnung aller übrigen Blätter – die des Vorspanns, die der Schlussvignetten sowie die der eingeschalteten Gedichte – ergeben. Zu Delâtre und Meryon vgl. Roger Collins, „Auguste Delâtre, interprète de Charles Meryon“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Jg. 125, 1983, Bd. 102, S. 169–172 und neuerdings Auguste Delâtre, *Souvenirs d'un artiste-imprimeur*, hg. von Valérie Sueur-Hermel, Paris 2016.



1 Charles Meryon, *Le Stryge*, 9. (8.) Zustand, 1861, Radierung, 16,9 x 13 cm

- 2 Charles Meryon, *Titelblatt der Eaux-fortes sur Paris*, einziger Zustand, 1852, Radierung, 12,3 x 16,6 cm



- 3 Felix Bracquemond/Charles Meryon: *Portrait von Charles Meryon*, 2. Zustand, 1854, Radierung, 12 x 8,8 cm



an Reinier Nooms, genannt Zeeman (Abb. 4), ein niederländischer Marinemaler und Radierer des 17. Jahrhunderts, dessen Blätter Meryon kopierte und der mit seiner Ansicht des *Pavillon de Mademoiselle et une partie du Louvre* ein unmittelbares Vorbild für Meryons eigene Pariser Stadtansichten war (Abb. 5). Wie Nooms war Meryon selbst lange Jahre zu See gefahren, bevor er sich nach seinem vorzeitigen Abschied von der Marine zum Radierer ausbildete. Reynier, den Meryon in seinem Gedicht als „Meister und Matrose“ anspricht und zu seinem „anderen Ich“ erklärt,³ habe ihn zur Themenwahl seines *opus I* inspiriert. Den Bezug von Paris und der Seefahrt begründet Meryon in der Widmung zudem mit dem Verweis auf das Stadtwappen – das er ebenfalls für den Vorspann radierte – welches ein Segelschiff zeigt und mit der Devise *Fluctuat nec Mergitur* („Es schwankt, aber sinkt nicht“) die Schifffahrt als Metapher für die Existenz der Stadt Paris auf dem Ozean der Geschichte anspricht (Abb. 6).⁴ Zwischen der Widmung und dem Stadtwappen sind noch zwei weitere Blätter eingeschaltet: Zunächst das als Frontispiz bezeichnete Bild des alten Portals des Justizpalastes von Paris, das über dem Giebel der zwischen massigen Rundtürmen eingezwängten dunklen Pforte einen Teufel zeigt, der ein Schriftband mit der Aufschrift „Paris“ in Händen hält (Abb. 7).⁵ Meryon löste in seiner Darstellung das Portal aus dem Mauerverband des Justizpalastes heraus und verlieh ihm so und mittels der Aureole einen zeichenhaften Charakter.⁶ Durch die nun links und rechts von ihm im Hintergrund zu sehenden Häuser und Dächer der Stadt ist die Pforte damit zum Stadttor transformiert, ein höllisches Ein-

3 Vgl. Delteil 1907/1969 (wie Anm. 1), Nr. 18: „[...] Mon maître et matelot / Reinier toi que j'aime / comme un autre moi-même / [...]“

4 „De ce premier ouvrage / Où j'ai gravé Paris / La ville à la galère / Qu'à ton instar je fis / [...]“ Vgl. Delteil 1907/1969 (wie Anm. 1), Nr. 21. Den seit 1853 von Baron Haussmann zur offiziellen Devise der Stadt Paris erhobenen Wappenspruch „Fluctuat nec mergitur“ weist allerdings lediglich Nr. 22 auf, eine Variante von Nr. 21 und ein nur in ganz wenigen Abzügen existierendes Blatt. Vgl. auch Delteil/Wright 1924/1989 (wie Anm. 1), Nr. 21 und Nr. 22 sowie Schneiderman 1990 (wie Anm. 1), Nr. 36 und Nr. 37. Nach eigenem Bekunden hat Meryon die Variante mit der Devise aus Angst vor politischer Anstößigkeit zurückgehalten, begrüßte 1863 dann aber die Reproduktion des Blattes in dem Artikel von Philippe Burty. Vgl. Philippe Verdier, „Charles Meryon. Mes Observations (1863)“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Jg. 125, 1983, Bd. 102, S. 221–236, hier S. 224 f. und S. 232, Anm. 31. Demnach war nicht die Devise das potentielle Problem des zweiten Blattes, sondern Meryon fürchtete 1854, dass man ihm die aus Kanonen gebildete Krone des Wappens als mögliche Allusion auf die militärisch gestützte Diktatur Napoleons III. vorhalten könnte, was sich 1863 dann nicht mehr aufdrängte, zumal Napoleon III. 1859 das französische Militär mit Erfolg nun im Ausland, in Italien, eingesetzt und damit dem nationalen Stolz zugearbeitet hatte. Siehe auch Klaus Herding, „Meryons ‚Eaux-fortes sur Paris‘ – Probleme der Verständigung im Second Empire“, in: *Kritische Berichte*, Jg. 4, 1976, H. 2/3, S. 39–60, hier S. 51, der in seiner Interpretation des Blattes den Gegensatz von (republikanisch gesinnter) Stadt Paris und dem Staat Napoleons III. zuspitzt. Dem steht die bestimmende Rolle Napoleon III. für die Gestaltung von Paris im Zusammenspiel mit Haussmann ab 1853 entgegen.

5 Als Frontispiz bezeichnet schon Meryon das Blatt, nämlich in dem begleitenden Gedicht *Qu'âme pure gémissé*. Vgl. Delteil 1907/1969 (wie Anm. 1), Nr. 20. Vgl. auch Burty 1863 (wie Anm. 1), S. 77.

6 Vgl. *Charles Meryon. Paris um 1850. Zeichnungen, Radierungen, Photographien*, Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut, 1975, Nr. R 4, S. 83 (Margret Stufmann).