

Ein Schlafplatz der Geschichte: Alexandre Lenoirs „Jardin Elysée“

I.

Ein königliches Dekret Ludwigs XVIII. vom 24. April 1816 bedeutete das Ende für das „Musée des monuments français“.¹ Kaum zwanzig Jahre waren vergangen, seit das Haus am 1. September 1796 seine Pforten geöffnet hatte, und doch hatte es eine Popularität erreicht, die unter den touristischen Attraktionen Europas ihresgleichen sucht. Diese Popularität beruhte weniger auf den nach Epochen gegliederten Ausstellungsräumen im ehemaligen Augustinerkonvent am linken Ufer der Seine. Der große Anziehungspunkt war vielmehr die Gartenanlage, die erst ab 1799 gestaltet wurde, der „Jardin Elysée“.² Der Rundgang durch diesen Garten gipfelte in einem Monument, dem zu huldigen ein absolutes Muss für jeden Europäer jener Tage war. Es handelt sich um die kleine Grabkapelle von Abélard und Héloïse (Abb. 1).³

So war es nur konsequent, dass dieses Grabmonument – als reines „pasticcio“ ohnehin eine Inkunabel der Neugotik – mit dem Ende des Museums nicht in seine vielfältigen Bestandteile aufgelöst, sondern an einen neuen Ort übertragen wurde: auf den Friedhof Père Lachaise.⁴ Hier konnte sich ungestört weiter entfalten, was im „Jardin Elysée“ seinen Anfang genommen hatte: das sentimentale Gedenken an Personen der nationalen Geschichte innerhalb eines sakral aufgeladenen, künstlichen Naturraums. Und welche Personen hätten sich in den Jahren nach der Französischen Revolution besser dafür geeignet als jene zwei einander Liebenden, deren intellektueller Scharfsinn und erotische Leidenschaft untrennbar miteinander verknüpft sind und die vom klerikalen Establishment ihrer Tage daran gehindert worden waren, frei ihrem „sentiment“ zu folgen?

Selbst der Schweizer Jakob Burckhardt hat sich bei seinem Paris-Besuch 1843 der kultischen Verehrung des populären mittelalterlichen Liebespaars nicht entziehen können. In einem Brief an Beyschlag vom 19. Juli schrieb er von seinem Besuch beim Mausoleum:

„Ich habe nur geringe Wiesenblümchen gefunden, die du seiner Zeit erhalten sollst. Vor der Hand hier einige Dornrosenblätter vom Hauptende des Monuments. Die Statuen werden von Zeit zu Zeit durch schöne Hände mit Immortellen bekränzt.“⁵

Selten wird bedacht, dass die kaum zu unterschätzende Wirkung dieses Monuments das Werk eines Künstlers ist – eines Künstlers, der allerdings vor allem als Museumsmann bekannt ist: Alexandre Lenoir. Nach wie vor besteht zudem das Vorurteil, die Konzeption des Gartens unterscheide sich strikt von jener der Museumsräume.⁶ Das geht sogar so weit, dass Museum und Garten als jeweils spezifischer Ausdruck zweier unterschiedlicher Epochen gelten: dort Aufklärung, hier Romantik; dort trockene Historie am Leitfaden der Epochenstile, hier emphatischer Appell an das Gefühl.

Ich möchte im folgenden zeigen, dass hinter der Anlage des „Jardin Elysée“ durchaus ein ausgeklügeltes Konzept stand – ein Konzept, das zwar primär an das Gefühl der Betrachter appellierte, das aber Hand in Hand ging mit der Präsentation der Monumente im Museumsinneren und das erst in diesem Inei-

neren nander greifen den hintergründigen Geschichtsentwurf Lenoirs erkennen lässt. Dazu ist es nötig, zu den Anfängen des „Musée des monuments français“ zurückzugehen.

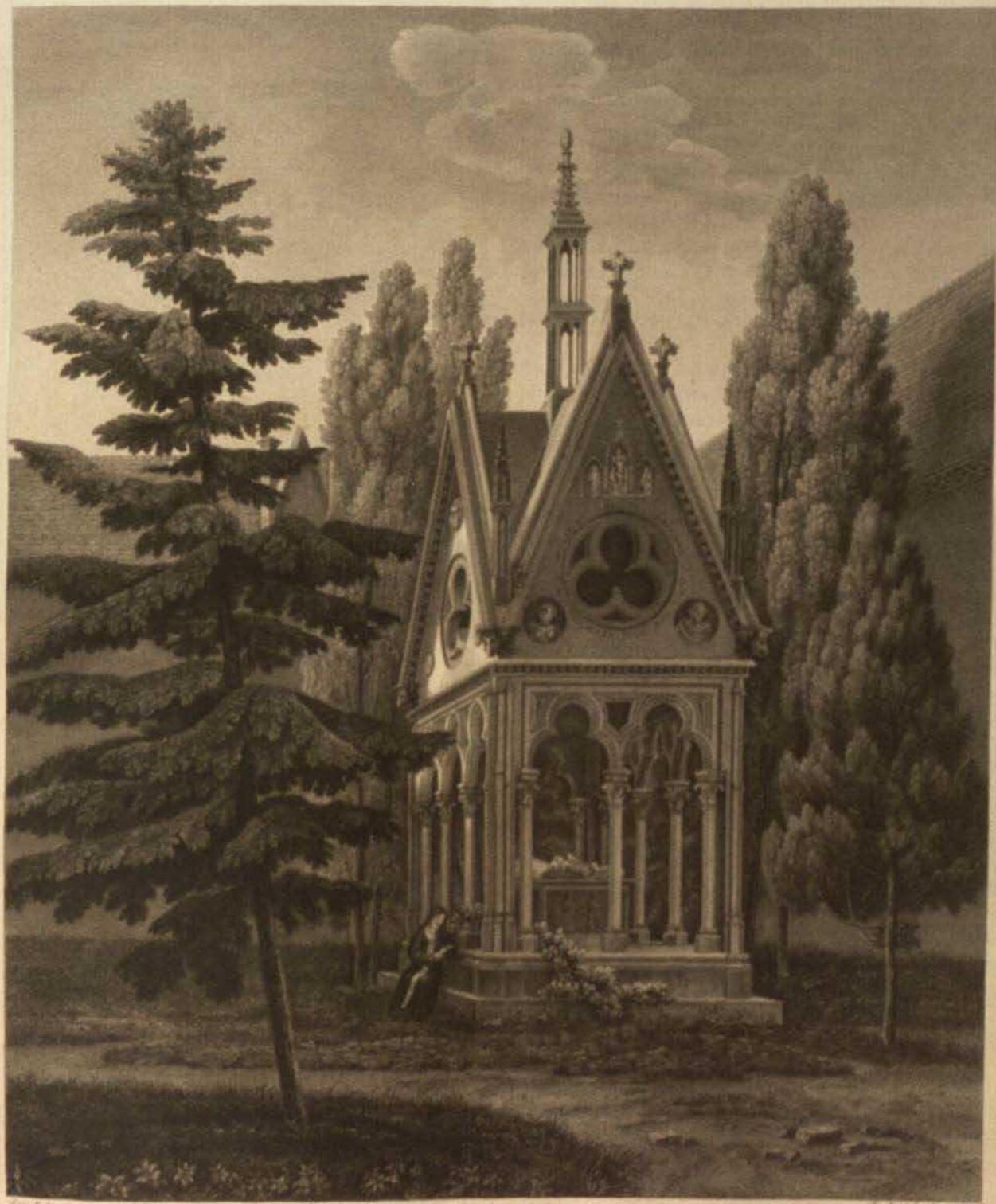
II.

Nach der Verstaatlichung des Kirchenbesitzes in Frankreich 1789 wurde beschlossen, die eingezogenen Objekte zunächst zentral zu sammeln. Die wichtigsten Depots in Paris wurden im Hôtel de Nesles, vor allem aber in den Räumen des schon benannten aufgelösten „Couvent des Petits Augustins“ eingerichtet.⁷ 1790 übernahm hier der Maler Gabriel-François Doyen (1726–1806, Mitglied der „Commission des Arts“) die Verantwortung. Im Jahr 1791, am 26. Juli, beschloss das „Comité d'Aliénation“, alle Objekte zu verkaufen oder einzuschmelzen und lediglich die übrigbleibende Steinskulptur zu bewahren. Doyen, sein Schüler Alexandre Lenoir und der Bildhauer François Daujon (1759–1844) machten sich daran, wertvolle Objekte, wie etwa Michelangelos „Sklaven“, sicherzustellen. Schon im darauf folgenden Jahr zog Doyen es jedoch vor, dem Ruf Katharinas der Großen auf eine Professur in Sankt Petersburg zu folgen.

Damit war die Stunde Alexandre Lenoirs (1761–1839) gekommen, der – am 6. Juni 1791 als „garde du dépôt“ bestätigt – bereits bei der Einrichtung mitgearbeitet hatte.⁸ Dieser erkannte in der ihm nun übertragenen Leitung offensichtlich die Chance zu einer ganz neuen Laufbahn, die er der des Malers vorzog. Doch zunächst schien die Zeit gegen ihn zu arbeiten: Erst nach Ausrufung der Republik im September 1792 kam es, vor allem im darauf folgenden Jahr, zu den umfangreichsten systematischen Denkmälerzerstörungen, insbesondere in der Königsgrablege in Saint-Denis, die man inzwischen in „Franciade“ umbenannt hatte.

Lenoir jedoch ergriff die Situation erst recht als Herausforderung. Er verstand es, bravourös immer neue Argumente für den Erhalt der als konterrevolutionär gebrandmarkten Monumente zu finden. Zugleich gelang es ihm, sich selbst als den heldenhafte Retter der nationalen Denkmäler im Dienst an der Nation zu stilisieren. So vermittelt Lenoir in dem 1800 publizierten „avant-propos“ zum Museumskatalog den Eindruck, er habe einen ganz wesentlichen Beitrag zur Demokratisierung und Kultivierung der französischen Nation geleistet. Denn die Pflege der Künste verbessere Handel, Vermögen und Sitten eines jeden Volkes, und die „Assemblée nationale“ habe, dieser Maxime folgend, beschlossen, die Kunst-Monumente zu bewahren.⁹ Es lag auf der Hand, worin die zeitgenössische Analogie bestehen sollte, wenn Lenoir frei nach Johann Joachim Winckelmann behauptete: Die Athener hätten sich nach der Vertreibung der Tyrannen und der Etablierung einer Demokratie zu einem universellen guten Geschmack entwickelt. Athen habe sich über alle

Abb. 1 Monument d'Héloïse et d'Abelard



MONUMENT D'HÉLOÏSE ET D'ABELARD.

anderen Städte erhoben, und die Blüte des Staates sei das Prinzip des Fortschritts des Geschmacks gewesen.¹⁰ Lenoir rechtfertigt also seine Rolle als Denkmalschützer damit, dass er sich zum Hüter des Geschmacks stilisiert, den auszubilden es der Denkmäler der Vorfahren bedarf.

Und es sind nicht die schriftlichen Selbstzeugnisse allein, die Lenoir als den Helden der nationalen Kultur preisen. Auch einige zeitgenössische Zeichnungen präsentieren ihn in dieser Rolle.¹¹

Wenn Lenoir es angesichts der revolutionären Zerstörungen wagt, von Vandalismus zu sprechen, so konnte er Rückendeckung hinter dem Abbé Grégoire nehmen, der in seinen *Mémoires* 1794 den Begriff des Vandalismus geprägt hatte, um die revolutionären Zerstörungen mit dem Einfall der Barbaren in das Römische Reich zu vergleichen.¹²

III.

Lenoir legte dem „Comité d’Instruction publique“ den Plan eines „Musée particulier, historique et chronologique“ vor, in dem die Geschichte und die Kunstgeschichte Frankreichs am Leitfaden der französischen Skulptur präsentiert werden sollte.¹³ Tatsächlich jedoch ging es ihm um weit mehr als um die nationale Kunstgeschichte nach Stilepochen. Denn Lenoirs Interesse galt nicht allein den Monumenten als Dokumenten ihrer jeweiligen Zeit. Liebevoll widmete er seine Aufmerksamkeit auch den sterblichen Überresten der Helden der Nationalgeschichte. So bewahrt die Zeichnungssammlung des Louvre eine Mappe mit Zeichnungen Lenoirs nach den Leichen der exhumierten Könige.¹⁴

Es gelang Lenoir, am 25. Oktober 1795 von der „Commission des Arts“ zum „conservateur“ ernannt zu werden, und schon im darauf folgenden Jahr wurde das Depot in den Räumen der „Petits Augustins“ der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Wichtigste Quelle über das so entstandene Museum ist Lenoirs schon zitiert, mehrbändiger Katalog, der die Objekte nach den Jahrhunderten ihrer Entstehung gruppiert. Eine genauere Vorstellung von der Einrichtung und Präsentation bieten allerdings die etwas später entstandenen Stichpublikationen, insbesondere die aufwendigen *Vues pittoresques et perspectives des salles du Musée des Monuments français*.¹⁵ Diese erschienen erst im Jahr der Auflösung der Sammlung 1816.¹⁶ Das erste Blatt zeigt den Eingang zum Museum mit den Fassadenelementen vom Schloss Anet, die noch heute dort zu sehen sind, und

Abb. 2 Grundriss des Jardin Elysée

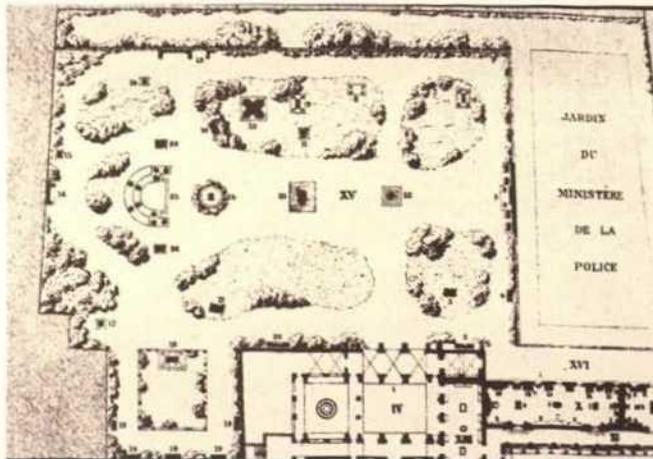


Abb. 3 Grabmal Franz I.

zugleich erinnert das Blatt an den Besuch der Sammlung durch Napoleon.

Unmittelbar nach der Eröffnung beantragte Lenoir beim „Comité d’Instruction“ die Restaurierung wichtiger Denkmäler, insbesondere des Grabmals Franz’ I. aus Saint-Denis. Die Begründung für die Notwendigkeit einer Instandsetzung lässt ein weiteres Anliegen Lenoirs erkennen – „pour l’instruction de nos artistes à venir“.¹⁷ Die Kunst des 16. Jahrhunderts, insbesondere unter der Regierung Franz’ I., ist ihm das maßgebliche ästhetische Leitbild für die eigene Gegenwart – ein deutlicher Widerspruch also zu dem mit Winckelmann referierten Verhältnis von Kunst und Demokratie.

Die Sonderrolle des Grabmonuments Franz’ I. kam nicht allein in der Wertschätzung von dessen Schöpfern Philibert Delorme und Pierre Bontemps zum Ausdruck. Lenoir präsentierte das Grabmal nicht im Saal des 16. Jahrhunderts, sondern er ließ dafür eigens einen sechseckigen kappellenartigen Raum errichten (Abb. 3). Damit kam eine sakrale Aufladung zustande, die der Präsentation des Monuments in Saint-Denis nicht nachstand.

In seinem Museumskatalog behauptete Lenoir, die Aufstellung der Monumente folge einer Unterscheidung in fünf Kunstepochen:¹⁸ Die erste sei die Epoche der Kindheit unter den Goten. Damit meinte er die gesamte mittelalterliche Kunst seit der Zeit der Merowinger (von Dagobert I. an). Die zweite sei die des Fortschritts unter Ludwig XII., die dritte die der Perfektionierung unter Franz I., die vierte die der Dekadenz unter Ludwig XIV., die fünfte die der schrittweisen Wiederherstellung des antikischen Stils in der eigenen Zeit.

Doch schon bald weicht Lenoir im Verlauf des weiteren Textes von diesem Modell ab. Ohne dass der Name des Sonnenkönigs noch einmal fiel, ist plötzlich das 17. Jahrhundert doch nicht so

dekadent. Immerhin hätten manche Militärs, Poeten und Staatsmänner dieser Zeit der französischen Nation zur Ehre gereicht. Das zunächst vorsichtige Lob einzelner Denkmäler und Künstler schlägt in reine Ehrerbietung um, wenn es um Nicolas Poussin geht („le peintre des poètes et des philosophes“). Dass dieser auch mit dem Titel des „Premier Peintre du roi“ ausgestattet war, verschweigt Lenoir allerdings. Nunmehr ist es das eigene, das 18. Jahrhundert, das als degeneriert von einem schlechten Geschmack geprägt erscheint. Doch auch hier seien manche Monumente schon wegen der Personen, die sie darstellen, von Interesse.

Die wesentlichen Anliegen und Beweggründe Lenoirs sind durch zwei Ausrufungszeichen markiert. Das erste signalisiert den grenzenlosen Respekt vor den Renaissancefürsten Ludwig XII., Franz I. und Heinrich II. „O douleur“ ist der emphatische Ausdruck der Abscheu gegenüber der Bedrohung von deren Denkmälern, wie er sich in jedem kulturvierten Menschen regen solle.¹⁹ Sogleich zieht Lenoir sich jedoch hinter dem Argument zurück, es handle sich schließlich um „chefs-d'œuvres de l'art“.²⁰ Erst an späterer Stelle gibt er seine geradezu kultische Verehrung für Franz I. zu erkennen: „... ich sehe diese Stirn, die den Schlachten Einhalt gebietet, und diese Hand, die ihre Gaben so großzügig und gnädig an Künstler und Gelehrte verteilt.“²¹ Vorsichtshalber erscheint diese Aussage jedoch innerhalb eines mehrseitigen anonymen Zitats, das Francis Haskell sicher zu Recht Lenoir selbst zuschreibt.²²

Das zweite Ausrufungszeichen verleiht der selbst gestellten Aufgabe besonderes Gewicht: Und diese beschreibt Lenoir nicht etwa als Erinnern, sondern – im Gegenteil – als Vergessenmachen („heureux si je puis faire oublier à la postérité ces destructions criminelles“).²³ Die Spuren der Denkmälerzerstörung sollen gelöscht werden, indem sie durch Denkmäler*bewahrung* verschleiert werden – eine ganz eigene, gewissermaßen reziproke Art der „damnatio memoriae“. Lenoir formuliert eine Grenze nationalen Schamgefühls, die jeden als Schänder der eigenen Kultur brandmarken soll, der den Denkmälern der nationalen Kunstgeschichte Schaden zufügt. Die Geschichte und ihre Monumente werden also zu substantiellen Bestandteilen der zeitgenössischen Zivilisation erklärt.²⁴

IV.

Die Art und Weise, wie Lenoir das Projekt des Jardin Elysée begründet, mag angesichts eines Museums merkwürdig erscheinen:

„Ein Elysée schien mir zu dem Charakter, den ich meiner Einrichtung gegeben hatte, zu passen, und der Garten hat mir alle Mittel geboten, mein Projekt durchzuführen. In diesem ruhigen und friedlichen Garten sieht man mehr als vierzig Statuen; Grabmäler, hier und da auf der grünen Rasenfläche platziert, erheben sich mit Würde inmitten der Ruhe und Stille.“

Abb. 4 *Vue du Grand Jardin*



Pinien, Zypressen und Pappeln begleiten sie, Totenmasken und Urnen, auf den Mauern aufgestellt, tragen dazu bei, diesem Ort des Glücks die süße Melancholie zu geben, die zur empfindsamen Seele spricht.“²⁵

Tatsächlich widerspricht diese Argumentation den gängigen Vorstellungen vom Auftrag eines Museums nationalgeschichtlicher Monumente. Allerdings ist Lenoir ganz auf der Höhe der Zeit, was die Diskussion über den Landschaftsgarten und das Totengedenken betrifft.²⁶

In Frankreich selbst war es vor allem das Grab von Jean-Jacques Rousseau, das das neue Konzept des Totengedenkens in Verbindung zur Natur maßgeblich prägte.²⁷ Zahlreiche Anregungen waren hier zusammengefloßen, wie Richard A. Etlin gezeigt hat: ganz maßgeblich die Tradition des englischen Landschaftsgartens,²⁸ darüber hinaus auch die zeitgenössische Rezeption der Arkadien-Gemälde Nicolas Poussins, die *Idyllen* Salomon Gessners²⁹ und schließlich auch die Texte Rousseaus selbst, besonders *La Nouvelle Héloïse* und *Emile*.³⁰

1778 war der Leichnam Rousseaus auf der „Ile de peuplier“ in Ermenonville (Picardie) in jenem Typus des klassischen Sarkophags beigesetzt worden, wie er dann kanonisch werden sollte. Die Inschrift lautet: „Dem Freund der Natur und der Wahrheit“. Das Grab wurde zum säkularen Wallfahrtsort, an dem die Zeitgenossen sich im Angesicht der Natur dem Tränenfluss des sentimental Totengedenkens hingeben konnten, und zwar an dem Ort, an dem der Verstorbene zuletzt als Lebender gegenwärtig war.

1784 hatte der Naturalist Bernardin de Saint-Pierre in seiner *Etude de la nature* das Elysium in Gestalt des öffentlichen

Landschaftsgartens proklamiert. Dieses solle nicht nur für verdiente Menschen eingerichtet werden, sondern zum grundsätzlichen Friedhofskonzept in der jeweiligen Stadtumgebung avancieren.³¹

Alle wesentlichen Elemente der weiteren Elysée-Konzepte sind hier bereits genannt: Die Verbindung von Landschaft und Denkmal soll eine tiefe und süße Melancholie anregen, getragen von einem moralischen Grundgefühl. Die Gräber sollen in aufgelockerter Verteilung im Garten als Monumente an der Grenze zwischen Leben und Tod erscheinen.

Bemerkenswert ist, dass Lenoir sich keineswegs damit begnügte, den Persönlichkeiten der französischen Geschichte bloße Denkmäler zu errichten. Wo immer er konnte, überführte er auch die sterblichen Überreste in sein Museum.³² Zugleich stand das Totengedenken in Lenoirs Garten im Dienst einer subtilen Geschichtsinterpretation und eines damit verknüpften Personenkults. Sehen wir uns also genauer an, worin die spezifische Dramaturgie der Lenoir'schen Anlage bestand.³³

V.

Der Anblick der *Vues pittoresques* auf den Kern der Anlage des „Jardin Elysée“ (Abb. 4) ist sehr viel zuverlässiger als ein Gemälde Hubert Roberts, das sich bei genauerem Hinsehen als „pasticcio“ der im Garten versammelten Denkmäler erweist.³⁴ Die Ansichten der *Vue pittoresques* vermitteln den Eindruck einer gewissen Naturhaftigkeit der Anlage: Die Monumente scheinen locker zwischen den Pflanzen verteilt. Dabei wird verschleiert, dass es sich tatsächlich um eine sehr symmetrische Anlage handelte, wie die Rekonstruktion von 1971 zeigt (Abb. 2).

Bei genauerem Betrachten der Struktur als ganzer und der Gestaltung der Bestandteile im einzelnen zeigt sich, dass Lenoir mit der Gartenanlage auf ein althergebrachtes architektonisches Grundmuster anspielte: eine dreischiffige Kirchenanlage mit Umgangschor. Die so nicht nur kultivierte, sondern zudem sakral überhöhte Natur bot sich als nationaler Kultort dar, als Pantheon der Helden der französischen Nationalgeschichte. Somit bildet der „Jardin Elysée“ in gewisser Weise eine Entsprechung zur Westminster Abbey in London. Dabei wurde eine spezifische Auffassung von Natur und damit von Leben und Tod wirksam.

Am Eingang zum „Elysée“ war ein Kamin aus dem „Hôtel du surintendant d'O, vieille rue du Temple“, angebracht (Abb. 5).³⁵ Der Wechsel der Elemente ist Programm: Während das Monument früher im Dienst des Feuers, und damit eines latenten „memento mori“ stand, dient es nunmehr dem Fluss des belebenden und fruchtbringenden Wassers. Zugleich wird mit dem Motiv des Brunnens zu Beginn des Rundgangs an das Weihwasserbecken am Kircheneingang erinnert.

Als Innenfassade der Naturkapelle dient das Monument für Louis II de Bourbon (1621–1686), Le Grand Condé, mit Statuen und Reliefs aus St. Paul (Abb. 6).³⁶ Gleich gegenüber ist das erste Grabmonument zu sehen: Hier gedachte man des Philosophen René Descartes (1596–1650), dessen Sarkophag die übliche, vom Grab Rousseaus bekannte klassizistische Grundgestalt besaß.

Das dem Langhaus der Naturkapelle integrierte Architekturfragment aus dem Vorhof der Kirche St-Laurent in Nogent-sur-Seine (kurz nach der Mitte des 16. Jahrhunderts) galt Lenoir als Exemplum für die proklamierte Wiederbelebung antiker Bauformen in der französischen Renaissance (Abb. 7). Mit der Zuschreibung des Objekts an Philibert Delorme wird zudem eine Verbindung zum Inneren des Museums hergestellt, und zwar zum Höhepunkt der dortigen Präsentation, dem Grabmal Franz'

Abb. 5 *Vue de la Fontaine de Pomponne de Bellièvre*





Abb. 6 Jardin Elysée mit Blick auf das Monument für den Grand Condé, Zeichnung, 1811

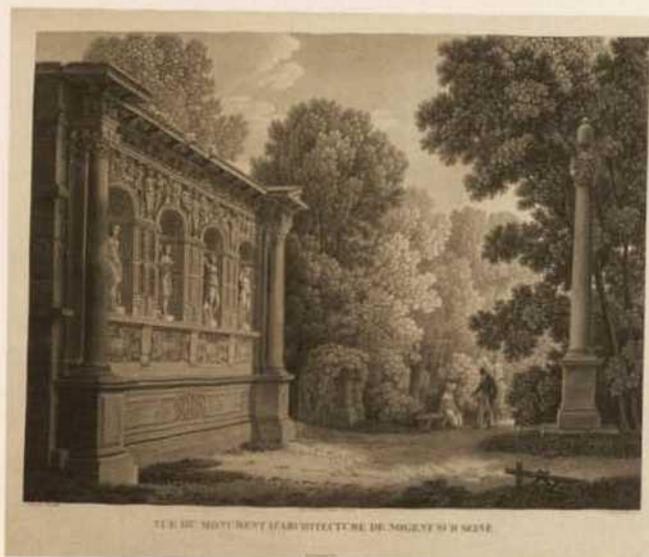


Abb. 7 Vue du Monument d'Architecture de Nogent sur Seine

I. Mit den mythologischen Nischenfiguren, Bacchus, Diana, Venus und Ceres wird erneut der Reichtum und die Fruchtbarkeit der Natur beschworen. Eine Pluto- oder Hiems-Figur anstelle der Diana hätte den üblichen Jahreszeitenzyklus präsentiert. Doch der Winter als Repräsentant des Todes wird vorsorglich vermieden.

Das Thema der Jagdgöttin kommt immer wieder ins Spiel. Hier stellt es die Verbindung zu den Reliefs mit Jagdallegorien her. Und diese wiederum erinnern, wie auch andernorts, an Diane de Poitiers, die Maitresse Heinrichs II. Damit ist zugleich das Thema der Zuneigung, Freundschaft und Liebe angeschnitten.

Die gegenüberstehende Säule mit der Marmorvase enthält das Herz des Philosophen Jacques Rohault (1620–1675), dessen Freundschaft mit Descartes hervorgehoben wird, ein „cœur philanthrope“, wie Lenoir schreibt.³⁷ Wieder eine Doppelung in der Betonung des Freundschaftsmotivs.

Selbstverständlich fehlt auch der Hinweis auf Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) nicht. Seine Büste ist hier in der Mitte des Bildes zu sehen. Schließlich darf er, wie schon erwähnt, als einer der geistigen Urväter des „Elysée“-Gedankens gelten.

Blicken wir Richtung Süden durch das Langhaus in den Chor der Lenoirschen Gartenkapelle (Abb. 4): Mit der berühmten „Diane d'Anet“ vom Brunnen der Gärten von Anet, heute im Louvre, finden die Anspielungen auf die Freundschaft Heinrichs II. mit Diane de Poitiers ihren Höhepunkt.³⁸ Die *Vues pittoresques* erklären die nackte Figur (hier Jean Goujon zugeschrieben) für ein Bildnis der Geliebten des Königs. Heinrich kommt also nur als liebende Person ins Spiel, nicht als Herrscher. Vielleicht soll die ehemalige Brunnenfigur zugleich die Assoziation an das Taufbecken bedienen.

Den halbrunden Chorabschluss der Naturkapelle im Süden der Anlage bildet – wie in einer Rekonstruktion von Louis Courajod zu sehen (Abb. 8) – das monumentale Mausoleum für Anne de Montmorency (1493–1567) und Madeleine de Savoie³⁹ – auch dies keine zufällige Wahl. Immerhin musste das Stück eigens aus der Kirche Saint-Martin von Montmorency nach Paris geschafft werden.

Auch mit diesem Monument wird durch die Person des engsten politischen Beraters Franz' I. eine Verknüpfung zum Inneren der Sammlung hergestellt.⁴⁰ Die gelegentlich geäußerte Empörung, Lenoir habe hier ein betrügerisches und unverzeihliches

„pasticcio“ kreiert, ist kaum angemessen. Denn nichts anderes war vermutlich seine Absicht als ein kreativer Umgang mit den Denkmälern, denen er stilistisch ebenso wie inhaltlich auf die Sprünge half, wo er konnte oder wollte.⁴¹

Über der Halbkuppel, die ursprünglich mit Sicherheit keinen Figurenschmuck trug, wurde ein liegender römischer Soldat von Germain Pilon gestellt. Dieser stammte vom Grabmal Johannes' II. Kasimir (1609–1668), Königs von Polen, aus Saint-Germain-des-Près und hatte ursprünglich als Grabwächter gedient.⁴² Mit dem anonymen schlummernden Wächter als dem Höhepunkt des Monuments wird der Tod gleich doppelt entschärft. Er wird mit einem Schlafzustand verglichen und entpersonalisiert. Damit näherte sich Lenoir einer Forderung von Quatremère de Quincy an. In seinem Friedhof-Artikel in der *Encyclopédie méthodique* (1788) hatte dieser dafür plädiert, der Friedhof solle dem alten griechischen Begriff wiederangepaßt werden: „coimeterion“ – Schlafplatz.⁴³

Ein weiteres, eigens angefertigtes Monument mit vier in alle Himmelsrichtungen weisenden Nischen repräsentiert das Tabernakel der Naturkapelle (Abb. 4, rechts). Es enthält die Büsten von Jean de La Fontaine (1621–1695), Nicolas Boileau-Despréaux (1636–1711), Molière (1622–1673) und Jean Racine (1639–1699).⁴⁴ Inschriften betonen die Gegenwärtigkeit der Toten: „Boileau est dans ce tombeau“, „Jean de la Fontaine est dans ce tombeau“ usw. Lenoir formuliert so eine Art säkularisiertes „Hoc est corpus“, das die Realpräsenz der Verstorbenen bekennt. So wird zur allgemeinen Kommunikation mit den Persönlichkeiten der nationalen Geschichte aufgefordert.⁴⁵ Tatsächlich war der „Jardin Elysée“ im Fall dieser Schriftsteller im Besitz der sterblichen Überreste, die nach der Auflösung des „Musée“ auf den Père Lachaise überführt wurden.

Das Grabmal Dagoberts I. (ca. 608–638/639) schließlich bringt unterschiedliche Aspekte ins Spiel. Mit dem legendären Merowingerkönig, bekannt als „bon roi Dagobert“ wird einer der populärsten und damit ungefährlichsten Repräsentanten der französischen Monarchie geehrt – zugleich aber auch ein wichtiger Ahnherr der französischen Herrscherfolge (Abb. 9). Zudem ist nach der Vorstellung Lenoirs das Grabmonument stilistisch auf dem Höhepunkt der gotischen Epoche. Ausdrücklich betont er, dass es erst unter Ludwig dem Heiligen geschaffen wurde, nachdem das frühere der Zerstörung anheim gefallen sei.⁴⁶



Abb. 8 Grabmal für Anne de Montmorenci und Madeleine de Savoie



Abb. 9 Vue du Roi Dagobert

VI.

Den Gipfel des Rundgangs bildet, daran lassen weder Lenoir noch die Augenzeugen des „Elysée“ Zweifel, das ein wenig abseits gelegene Grabmonument für Abélard und Héloïse (Abb. 1). Nur mit Sondergenehmigung war es möglich gewesen, die sterblichen Überreste der beiden nach Paris zu überführen.⁴⁷ Sinnfällig ist das Monument als Pendant zum Grabmal Franz' I. inszeniert (Abb. 3). Auch das mittelalterliche Liebespaar erhält gewissermaßen eine eigene Grabkapelle, wenn auch angemessen gegenüber der königlichen abgestuft durch den viereckigen gegenüber dem sechseckigen Grundriss (siehe Abb. 2).

Lenoir behauptet, er habe auf Grundlage seiner kunsthistorischen Kompetenz ein Denkmal errichten lassen, das dem Jahrhundert der beiden Liebenden entspreche. Tatsächlich interessierte ihn die mittelalterliche Stilentwicklung im Einzelnen wenig. Vielmehr ging es ihm, wie schon beim Grabmal Dagoberts I. bemerkt, um den Epochenstil auf dem vermeintlichen Höhepunkt seiner Entwicklung.

Das Mausoleum setzt sich aus vielen Versatzstücken zusammen. Teile der Skulptur waren womöglich von weither transportiert worden. Ob tatsächlich Elemente des originalen Sarkophags Abélards aus St. Marcel-les-Chalons verwendet wurden, wie behauptet, ist nicht mehr nachzuweisen. Die Breitseite mit „Pleurants“ unter Arkaden gilt heute als Arbeit aus der Zeit Lenoirs. Vielleicht stammen zumindest die Schmalseiten aus dem Mittelalter. Die mittelalterlichen „Gisants“ in monastischem Kostüm wurden durch zeitgenössische Köpfe ergänzt.⁴⁸ Angeb-

lich ließ Lenoir diese nach der Form der aufgefundenen Schädel rekonstruieren.⁴⁹

Teile der Mausoleumsarchitektur sollen aus Saint-Denis stammen. Ausdrücklich benannt werden Skulpturen-Elemente der Tympana, die von den Grabmälern von Philippe-Dagobert, dem Bruder Ludwigs IX., und von Louis de France, dessen Sohn, stammen sollen.⁵⁰ Die der Abteikirche entnommenen Glasfenster, die ursprünglich die Arkaden des Mausoleums an drei Seiten schlossen, wurden zur Überführung des Denkmals zum Père Lachaise nach Saint-Denis zurückgegeben.

Zweifelsohne hat Lenoir mit dem Mausoleum für Abélard und Héloïse ein Geschichtsmodell installiert, das im Kontext der Gartenanlage als ganzer und in der Korrespondenz zum Museumsinneren seine volle Wirksamkeit entfaltet. Hier werden zwei Liebende geehrt, die erst im „Jardin Elysée“ tatsächlich zueinander finden können, indem ihnen hier ein gemeinsames Monument gewidmet wird, an dem ihrer Liebe und Freundschaft gehuldigt wird. So bildet das Mausoleum von Abélard und Héloïse die mittelalterliche Präfiguration zum Grabmal Franz' I. und seiner Gemahlin im Museumsinneren: Hier der fiktive Höhepunkt der Gotik, dort der Höhepunkt der Renaissance und damit der Kunstentwicklung schlechthin. Hier ein Paar, dessen leidenschaftliche Liebe und brillante Dialektik immer wieder an der gesellschaftlichen Realität scheiterten, dort der glorifizierte Monarch als Repräsentant des vermeintlich Goldenen Zeitalters der französischen Geschichte.

Lenoir argumentiert mit dem Grabmal für Abélard und Héloïse nicht historisch, sondern poetisch. Und er bekennt sich

dazu, indem er in den Wettbewerb mit Pope und Colardeau eintritt: „Gibt es auf Erden eine fühlende Seele, die nicht Tränen vergossen hätte über den Seiten von Pope und Colardeau? Wir verweisen also unsere Leser auf diese berühmten Schriftsteller; aber wir laden sie ein, in unser Elysée zu kommen, ihre bewundernswerten Verse zu Füßen des Sanktuariums zu singen, das wir haben errichten lassen, um hier ihre Überreste zu bestatten.“⁵¹

Analog zu beliebten Literaturmotiven der Zeit, wie etwa in Chateaubriands *Atala*, zelebriert Lenoir mit dem Mausoleum für Abélard und Héloïse die Erfüllung der Liebe im Tod. Dies ist der Gipfel des generellen Leitthemas des „Jardin Elysée“: Freundschaft über den Tod hinaus. Auch die Monarchen werden nicht für Ihre Ruhmestaten gefeiert, sondern für ihre Freundschaft und Liebe.

Lenoir kennzeichnet es als Freundschaftsdienst, dem Gedenken der Toten ein Mal zu errichten, wie er selbst es für den zwei Jahre jüngeren Malerkollegen Germain Jean Drouais (1763–1788)⁵² tat, der als junger Historienmaler in Rom, gerade 25-jährig, verstorben war: „Oh Drouais! Sohn eines höchstzuschätzenden Künstlers, auch Du erhellst Dein Zeitalter! Du lebst nicht mehr für die Künste, doch Du hinterlässt der Nachwelt Deinen Namen, Deine *Cananéenne* und Deinen *Marius*. Ja, Dein Grabmal ehrt dieses Werk, und die empfindsamen Seelen werden die Freundschaft von dessen Autor darin erkennen.“⁵³

Bezeichnenderweise erinnert Lenoir im Falle Franz' I. an dessen Freundschaft zu Leonardo da Vinci: „Auf den Lippen Franz' I. sehe ich noch das anrührende Lebewohl, mit dem er Leonardo da Vinci beehrte“.⁵⁴ Die politische Größe Franz' I. erweist sich also nicht zuletzt in der Wertschätzung und Freundschaft gegenüber einem der renommiertesten Renaissancekünstler.

Die enorme Erfolgsgeschichte seines Mausoleums für Abélard und Héloïse nahm mit der Übertragung auf den Père Lachaise erst ihren Anfang. Hier löste sich das Denkmal aus dem Rahmen eines übergreifenden Geschichtsmodells der französischen Monarchie und konnte vollends zum Inbegriff des romantischen Monuments werden (Abb. 10). Dennoch blieb dem Liebespaar die von Lenoir initiierte Rolle der mittelalterlichen Präfiguration des modernen Menschen, dessen eigentliches Leitbild in der Renaissance liegt. Es war Walter Pater (1839–1894), der die Geschichte des mittelalterlichen Liebespaars an den Beginn seiner Renaissance-Darstellung setzte, nicht zuletzt, um so dessen Fehlen in Dantes *Göttlicher Komödie* auszugleichen.⁵⁵

VII.

Lenoirs Inszenierung der Monumente kam offenbar in hohem Maße den Bedürfnissen seiner Zeit entgegen – den Bedürfnissen nach einer sentimental Selbstvergewisserung in der Geschichte jenseits intellektueller oder politischer Ansprüche und Ideale. Die nach Epochen gegliederte Präsentation im Innern des Museums ergänzte Lenoir im „Elysée“ durch das Konzept eines menschlichen Freundschaftskults im Rahmen einer sakralisierten Natur über die Generationen hinweg. Die Ehrung der Monumente fiel in eins mit der Verehrung der in ihnen bedachten Personen. Diese Gleichsetzung erlaubte es Lenoir, sein persönliches Blüte- und Verfallsmodell der französischen Nationalgeschichte so zu inszenieren, dass es politisch einigermaßen unverdächtig blieb. So war der „Jardin Elysée“ ein Schlafplatz der Geschichte, an deren Kontinuität die umgebende Natur erinnerte. Während draußen eine politische Entwicklung die nächste jagte – die Konstituante (1789–91), die Legislative (1791–92),

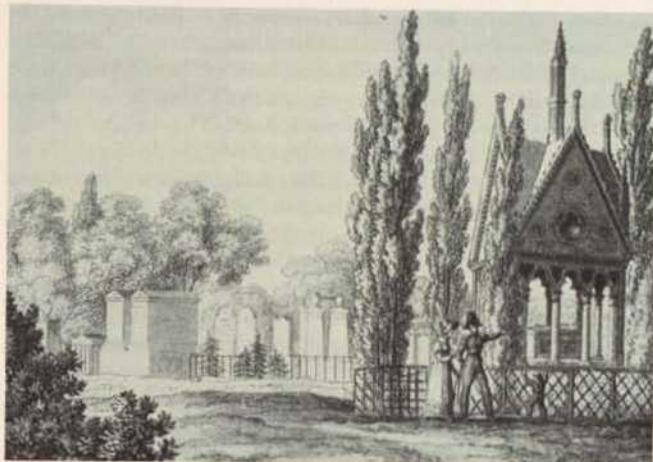


Abb. 10 Monument für Héloïse und Abélard, Père Lachaise

der Konvent (1792–93), die Schreckensherrschaft (1793–94), das Directoire (1795–1799), das Konsulat (1799–1804), das Empire Napoleons (1804–14) mit all seinen Feldzügen und den Befreiungskriegen (1813–15) –, schlummerte im „Jardin Elysée“ die französische Monarchie als ein beruhigende Kontinuität verheißender Traum.

Am Schluss waren es nicht die Aufklärer und Revolutionäre, die die Geschichte dieser beliebten Institution beendeten. Es war ausgerechnet die Rückkehr der Bourbonen-Monarchie mit Ludwig XVIII., die dem Museum und seinem Garten ein Ende setzte. Letztlich folgte der neue König dabei lediglich dem von Lenoir eingeschlagenen Weg. So sehr dieser sich bemüht hatte, die Zeiten der Zerstörung vergessen zu machen, so sehr blieb seine monarchiefreundliche Einrichtung als solche letztlich doch auch ein Produkt der Revolution und damit auch ein Denkmal derselben. Nun wurde auch dieses dem Vergessen anheim gegeben.

Literaturverzeichnis

- René BAILLARGEAT, *L'Église collégiale Saint-Martin de Montmorency (Vie et Oeuvre des Seigneurs de Montmorency)*, Paris 1959.
- Françoise BARON, Alexandre Lenoir. Les Dormans et les Braques. Trois Statues gisantes du Musée du Louvre, in: *Bulletin de la Société des Antiquaires de France* 1995 (1997), S. 163–172.
- Jacques-Henri BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, *Etude de la Nature*, Paris 1884.
- Adrian von BUTTLAR, Gartentheorie um die Wende zum 19. Jahrhundert, in: Peter Joseph Lenné. Volkspark und Arkadien, hrsg. im Auftrag der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umweltschutz von Florian von BUTTLAR (Ausst. Kat. Berlin 1989), Berlin 1989, S. 25–30.
- Louis COURAJOD, *Alexandre Lenoir et le Musée des Monuments Français*, Bd. 1–3, Paris 1878–1887.
- Alain ERLANDE-BRANDENBURG, *Le Musée des Monuments Français et les Origines du Musée de Cluny*, in: *Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Vorträge des Symposiums im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg*, hg. von Berward DENEKE und Rainer KAHSNITZ (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 39), München 1977, S. 49–58.
- Alain ERLANDE-BRANDENBURG, *Le Roi est mort*, Genf 1975.
- Richard A. ETLIN, *The Architecture of Death. The Transformations of the Cemetery in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge/Mass. und London 1984.
- Ernest de GANAY, *Jardins de la France et leur décor*, Paris 1949.
- Le Gothique retrouvé avant Viollet-le-Duc*, Ausst. Kat. Hôtel Sully, Paris 1979–1980.
- Pascal GRIENER und Cecilia HURLEY, Wilhelm von Humboldt im Garten des Musée des Monuments Français. Ein deutsches Experiment der Geschichte, in: *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom*

- Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gachtgens zum 60. Geburtstag, hrsg. von Uwe FLECKNER, Martin SCHIEDER und Michael F. ZIMMERMANN, Bd. 1: Dynastien, Köln 2000, S. 345–357.
- François Baron de GUILHERMY, Monographie de l'Église royale de Saint-Denis. Tombeaux et Figures historiques, Paris 1848, S. 55–83.
- Hans-Christian und Elke HARTEN, Die Versöhnung mit der Natur. Gärten, Freiheitsbäume, republikanische Wälder, heilige Berge und Tugendparks in der Französischen Revolution, Reinbek 1989.
- Francis HASKELL, Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit, München 1995.
- Valérie-Noëlle JOUFFRE, Alexandre (-Marie) Lenoir, in: The Dictionary of Art, New York 1996, Bd. 19, S. 159f.
- Emanuelle HUBERT, Alexandre Lenoir et le Musée des Monuments Français, in: Archeologia 39 (1971), S. 18–23.
- Werner KAEGI, Jacob Burckhardt. Eine Biographie, Bd. 1–8, Basel 1947–1982.
- Jean-Michel LENAUD, Saint-Denis de 1760 à nos Jours, Paris 1996.
- Alexandre LENOIR, Mémoires sur les Sépultures d'Héloïse et Abélard, Paris 1815.
- Alexandre LENOIR, Musée des Monuments Français, Bd. 1–6, Paris 1800–1806.
- Paul LÉON, La vie des monuments français. Destruction, Restauration, Paris 1951.
- Andrew MCCLELLAN, Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origin of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris, Cambridge 1994.
- Dominic OLARIU, Körper, die sie hatten – Leiber, die sie waren. Totenmaske und mittelalterliche Grabskulptur, in: Hans BELTING, Dietmar KAMPER, Martin SCHULZ (Hrsg.), Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation, München 2002, S. 85–104.
- Walter PATER, The Renaissance. Studies in Art and Poetry, London 1910.
- Le Père-Lachaise, Action artistique de la Ville de Paris, sous la Direction de Catherine HEALEY, Karen BOWIE, Agnès BOS, Paris 1998.
- Dominique POULOT, Alexandre Lenoir et les Musées des Monuments Français, in: Pierre NORA (Hg.), Les Lieux de Mémoire, Bd. 2 (La Nation), Paris 1986, S. 497–531.
- Dominique POULOT, Musée, Nation, Patrimoine. 1789–1815, Paris 1997.
- Dominique POULOT, Le Musée des Monuments Français d'Alexandre Lenoir, in: Le Musée de Sculpture comparée (Idées et débats), 2001, S. 36–43.
- Poussin, Lorrain, Watteau, Fragonard ... Französische Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts aus deutschen Sammlungen (Ausst. Kat. Bonn, München, Paris 2005–2006), Ostfildern-Ruit 2005.
- Antoine-Chrysostôme QUATREMÈRE DE QUINCY, Encyclopédie méthodique. Architecture, Bd. 1–3, Paris 1788–1825.
- Roland RECHT, Penser le Patrimoine. Mise en Scène et Mise en Ordre de l'Art, Paris 1998.
- Roland RECHT, L'Elysée d'Alexandre Lenoir. Nature, Art et Histoire, in: Revue germanique internationale 7 (1997), S. 47–58 und 265f.
- Sculpture française II – Renaissance et Temps modernes (Musée du Louvre. Département des Sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des Temps modernes), sous la direction de Jean-René GABORIT, par Geneviève BRESCH-BAUTIER, Isabelle Leroy-Jay LEMAISTRE, Guilhem SCHERF, vol. 1–2, Paris 1998.
- Souvenirs du Musée des Monuments Français. Collection de 40 dessins perspectifs gravés au trait. Représentant les principaux aspects sous lesquels on a pu considérer tous les monuments réunis dans ce Musée. Dessinés par M. [Joseph]-E[tienne] BIET et gravés par MM. [Charles-Pierre-Joseph, Louis-Marie] NORMAND père et fils. Avec un texte explicatif par M. J.-P. BRÉS, Paris 1821.
- Jacques VANUXEM, Aperçus sur quelques Tableaux représentant le Musée des Monuments Français de Lenoir, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français 1971, S. 145–151.
- Vues pittoresques et perspectives des Salles du Musée des Monuments français, et des principaux Ouvrages d'Architecture, de Sculpture et de Peinture sur Verre qu'elles renferment; Gravées au Burin, en vingt Estampes, par MM. RÉVILLE et LAVALLÉE, d'après les dessins de M. VAUZELLE. Avec un texte explicatif par B. de ROQUEFORT. Ouvrage dédié et présenté au roi, Paris 1816.
- KELL, Geschichte, 1995, S. 256–273; POULOT, Musée, 1997; RECHT, Penser, 1998; GRIENER, HURLEY, Humboldt, 2000; POULOT, Musée, 2001.
- 2 Dazu neben den bereits genannten Titeln: RECHT, Elysée, 1997.
- 3 Siehe LENOIR, Mémoires, 1815.
- 4 Père-Lachaise, 1998.
- 5 Siehe KAEGI, Burckhardt 1947–1982, hier Bd. 2, S. 266–267.
- 6 Selbst laut Francis HASKELL zeigte sich hier „Lenoirs Appell an Gefühl und historische Phantasie“ in dieser „anderen Einrichtung des Museums, die dem ursprünglichen Konzept völlig fremd war, ja allem widersprach, was er bei der Planung erklärt hatte“: HASKELL, Geschichte, 1995, S. 263.
- 7 Zur Person zusammenfassend: JOUFFRE, Lenoir, 1996. Siehe auch BARON, Lenoir, 1995 (1997); LENAUD, Saint-Denis, 1996, S. 43–45.
- 8 JOUFFRE, Lenoir, 1996, S. 159f.
- 9 Siehe LENOIR, Musée, 1800–1806, hier Bd. 1 (1800), S. 1.
- 10 LENOIR, Musée, 1800–1806, Bd. 1 (1800), S. 1–2.
- 11 „Alexandre Lenoir verteidigt das Grabmal Ludwigs XII.“, Pierre-Joseph La Fontaine. Paris, Musée Carnavalet (McCLELLAN, Inventing the Louvre, 1994, S. 160, Abb. 61); „Alexandre Lenoir versucht, die Zerstörung der Grabmäler in Saint-Denis zu verhindern“, lavierte Federzeichnung. Sammlung Soulavie, Paris, Louvre, Sammlung Edmond de Rothschild (HASKELL, Geschichte, 1995, S. 261, Abb. 144).
- 12 LENOIR, Musée, 1800–1806, Bd. 1 (1800), S. 5. – So konnte Lenoir es sich auch erlauben, von „la fureur des barbares“ zu sprechen (ebd.).
- 13 Ebd., S. 7.
- 14 Siehe LENAUD, Saint-Denis, 1996, Abb. 2. Die zeitgenössischen Aufzeichnungen des Dom Druot zur Exhumierung sind abgedruckt bei: GUILHERMY, Monographie, 1848, S. 55–83; siehe OLARIU, Körper, 2002.
- 15 Vues pittoresques, 1816.
- 16 Siehe außerdem: Souvenirs du Musée, 1821.
- 17 JOUFFRE, Lenoir, 1996, S. 159.
- 18 LENOIR, Musée, 1800–1806, Bd. 1 (1800), S. 8.
- 19 Ebd., S. 5.
- 20 Ebd., S. 5.
- 21 Ebd., S. 11.
- 22 HASKELL, Geschichte, 1995, S. 267.
- 23 LENOIR, Musée, 1800–1806, Bd. 1 (1800), S. 5.
- 24 Ebd., S. 6. Ergänzt wurde dieses Argument durch den Hinweis auf den Nutzen, die „utilité“ der Monumente. Damit meint er wahrscheinlich, wie unter den Antiquaren jener Zeit üblich, den dokumentarischen Wert der Objekte.
- 25 Ebd., S. 19.
- 26 Vgl. GANAY, Jardins, 1949; ETLIN, Architecture, 1984; BUTTLAR, Gartentheorie, 1989, S. 25–30; HARTEN, Versöhnung, 1989.
- 27 Angelegt von René, Marquis de Girardin, nach Entwurf von Hubert Robert mit Skulptur von Le Sueur, ca. 1780–1785.
- 28 Besonders die noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts begonnene Anlage The Leasowes in Halesowen, West Midlands, und das für Lord Cobham geschaffene Stowe bei Buckingham (Sitz der Familie Grenville) wurden durch Reiseberichte und Stiche weithin berühmt. Ein als arkadisch oder elysisch bezeichneter Bezirk gehörte hier zum üblichen Programm. Die elegische Stimmung des pastoralen englischen Landschaftsgartens hatte enorme Auswirkung auf den Kontinent. Als Beispiele entsprechender Denkmäler für Verstorbene siehe: Obelisk zum Gedenken an William Congreve von 1736 in Stowe gleich unterhalb der Elysischen Gefilde; Gedenksäule von Jean-Joseph de Laborde für seine zwei früh verstorbenen Söhne in Méréville bei Etampes, Essonne (Gartenanlage von 1784, Monument von Hubert Robert, 1786ff.).
- 29 Deutsche Erstausgabe 1756, französische Übersetzung 1762.
- 30 Siehe ETLIN, Architecture, 1984, S. 199–200.
- 31 BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Etude 1884.
- 32 Siehe HASKELL, Geschichte, 1995, S. 266.
- 33 Die Besucher näherten sich dem Garten über den Kreuzgang der Klosteranlage. Hier bot sich dem Blick eine Reihe von Priants und Gisants dar, überwiegend Skulpturen des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit ohne größeren Bekanntheitsgrad. Die entsprechende Ansicht in den *Vues pittoresques* von 1816 lässt im Vergleich zum Grundriss eine wesentliche Tendenz der Kupferstichfolge erkennen, die man als Naturalisierung bezeichnen könnte. Immer wieder wird die streng symmetrische Anordnung verschleiert.
- 34 Öl auf Leinwand, 63,5 x 80,5 cm, Bremen, Kunsthalle: Poussin, Lorrain, Watteau, Fragonard 2005, S. 423f., Kat. Nr. 140.

- 35 Damit wurde zugleich des Kanzlers, „surintendant des finances und premier président au parlement de Paris“ Pomponne de Bellièvre (1529–1607) gedacht, der mit der Chapelle Saint-Pierre et Saint-Etienne eine Familiengrablege in Saint-Germain l’Auxerrois begründet hatte.
- 36 Souvenirs du Musée, 1821, Planche XL. – Die Reliefs zeigen Darstellungen der Schlachten des Condé. Diese werden von J.-P. Brès Jacques Sarazin zugeschrieben: siehe ebd.
- 37 LENOIR, Musée, 1800–1806, Bd. 1 (1800), S. 20.
- 38 Hier Jean Goujon zugeschrieben: Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 1581 und MR Sup 123.
- 39 Dazu ausführlich: BAILLARGEAT, Église, 1959, S. 93–109, 117–125.
- 40 Das Herzstück des Grabmonuments, die von Barthélemy Prieur geschaffenen Gisants (Paris, Musée du Louvre, Inv.Nr. LP 445–446; Sculpture française II, 1998, S. 553), wurden getrennt im Innern des Museums präsentiert. Anstelle der Bronze-Priants, die ursprünglich oberhalb der zwei vorkragenden Säulen über dem Gesims angebracht waren (wahrscheinlich 1793 eingeschmolzen), ließ Lenoir zwei weibliche Personifikationen platzieren, die (nach eigener Angabe) aus Anet stammten (siehe BAILLARGEAT, Église, 1959, S. 120).
- 41 Siehe BAILLARGEAT, Église, 1959, S. 121f. Im Fall der Mausoleumsarchitektur (ein Werk von Jean und Charles Bullant) von 6,50 m Höhe ließ Lenoir große Teile recht authentisch wiederaufrichten. Vier der insgesamt zehn Säulen gingen allerdings an das „Musée Napoleon“ und wurden ersetzt.
- 42 Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 1592 ; dort gemeinsam mit einem Pendant. Siehe Sculpture française II, 1998, S. 526.
- 43 QUATREMÈRE DE QUINCY, Encyclopédie 1788–1825, hier Bd. 1 (1788), „Cimetière“.

- 44 Keinen Eindruck vermitteln die Stichwerke davon, wie die Denkmäler für den Marschall Henri de La Tour d’Auvergne Turenne (1611–1675) und die gelehrten Mauriner Jean Mabillon (1632–1707) und Bernard de Montfaucon (1655–1741) inszeniert wurden, die Lenoir erwähnt.
- 45 GRIENER, HURLEY, Humboldt, 2000, S. 351.
- 46 LENOIR, Musée, 1800–1806, Bd. 1 (1800), S. 15. – Lenoir betont, das Monument biete ein umfangreiches Repertoire an gotischen Motiven, jenes Stils also, von dem er annahm, er sei arabischen Ursprungs und von den Kreuzfahrern aus dem Osten importiert worden.
- 47 Siehe HASKELL, Geschichte, 1995, S. 265.
- 48 Ebd., S. 266.
- 49 Die heutigen Zweifel an dieser Aussage sind sicher berechtigt. Konservierende Maßnahmen an Leichen wurden im 12. Jahrhundert wohl nur ausnahmsweise durchgeführt und sind für den Norden Frankreichs unbekannt.
- 50 Siehe ERLANDE-BRANDENBURG, Roi, 1975, S. 167–168; Père-Lachaise 1998, S. 124.
- 51 LENOIR, Musée, 1800–1806, Bd. 1 (1800), S. 218.
- 52 Sohn des berühmten Porträtmalers François Hubert Drouais.
- 53 LENOIR, Musée, 1800–1806, Bd. 1, (1800), S. 18.
- 54 Ebd., S. 11.
- 55 PATER, Renaissance, 1910, S. 4–8.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1, 3, 4, 5, 7, 9 Vues pittoresques et perspectives, 1816; Abb. 2 aus HUBERT, Alexandre Lenoir, 1971, S. 18–23; Abb. 6 Kopenhagen, Statens Museum for Kunst; Abb. 8 aus COURAJOD, Alexandre Lenoir, 1886, Bd. 2; Abb. 10 aus MARCHANT DE BEAUMONT, Vues pittoresques, 1821.

Abstract

A Resting Place of History – Alexandre Lenoir’s „Jardin Elysée“

The „Jardin Elysée“ of Alexandre Lenoir had an enormous popularity and effect, especially in the face of its short existence (ca. 1799–1816). After having established the „Musée des monuments français“ within the rooms of the former convent of the „Petits Augustins“ in Paris, Lenoir realized a garden in which certain monuments of the national history were assembled – supposedly to save them from impending destruction. This „Elysée“, which was frequently misunderstood as against the chronological presentation inside the museum, took up topical concepts of cemetery culture and had a forming influence on it. The author tries to demonstrate that the presentations in the museum and in the garden are actually parts of a coherent concept, which were meant to serve a certain idea of history. The institution as a whole enabled the vis-

itors to follow their post-revolutionary needs of self-affirmation in history. The chronological presentation of monuments inside the museum was complemented in the „Elysée“ by the concept of a cult of friendship within a sacralized nature over a period of generations. The high regard of the monuments corresponded to the veneration of the persons commemorated here. And this correspondence made it possible to install a certain model of flourishing and decline of the French monarchy without being noticed as politically conspicuous. In this sense the „Jardin Elysée“ was a resting place of history, the continuity of which was suggested by the surrounding nature. And this allowed celebrating the person of François I as the hero of national history. It could be regarded as an obvious proof of his political success that under his rule the acceptance of the art of antiquity as most important example supposedly had reached its highest peak. Remarkably this idealization of the age of the Renaissance was connected with a new esteem of the Middle Ages. This was achieved by the interpretation of medieval monuments as prefigurations of modern ones.