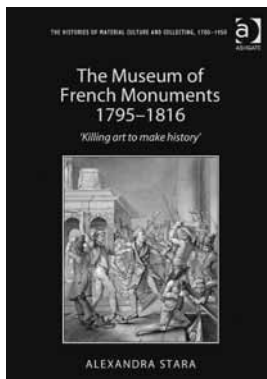


schaftsgeschichte eröffnet, sondern er erhält auch einen Eindruck von der Vielfalt der in der Kunst bis heute wirksamen Anschauungen, Gedankenmodelle und Utopien, die von dem Phänomen der Alchemie inspiriert sind. Bei der Ausstellung handelt es sich um ein gelungenes, längst überfälliges Projekt, das die Organisatoren durch den Katalog in eine leserfreundliche und empfehlenswerte Lektüre überführt haben.

JESSICA KORSCHANOWSKI
Georg-August-Universität Göttingen



Alexandra Stara; The Museum of French Monuments 1795–1816. „Killing Art to Make History“ (The Histories of Material Culture and Collecting, 1700–1950), Farnham: Ashgate 2013; 198 S.; ISBN 9781409437994

Im Zuge der Revolution wurden in Frankreich 1789 die kirchlichen Güter und später die der ins Ausland geflüchteten Landsleute eingezogen. Dazugehörige Kunstgegenstände wurden teils zu Geld gemacht, teils in Sammelstätten verbracht. Es ist bekannt, dass in diesen Vorgängen einer der Anlässe für die Gründung öffentlicher Museen in Frankreich liegt. Vor allem das Kunstmuseum

im Louvre, obschon bereits vor dem Sturz der Bourbonen geplant, und das kurzlebige, im aufgelassenen Kloster der Pariser Petits-Augustins eingerichtete Musée des monuments français verdanken ihre Entstehung der Fülle von plötzlich in öffentlichen Besitz übergegangenen Kunstdenkmälern. Der Louvre hat lange die größere Aufmerksamkeit der Forschung beansprucht, zunächst wohl schlicht wegen seines unausgesetzten Betriebs als Ausstellungsort. Anders als diese Gemälde- und Skulpturensammlung musste das Museum in den Petits-Augustins die Pforten wieder schließen, kaum dass die Königsherrschaft wiederhergestellt war. Auch in der Revolutionszeit und unter Napoleon hatte es viel Kritik auf sich gezogen, und sein Gründer Alexandre Lenoir sah sich in einem ständigen Kampf um Geltung und Fortbestand begriffen. Lenoir hat die Verteidigung seiner Einrichtung den ständig gewandelten politischen Verhältnissen immer anzupassen versucht. Das wurde in der Forschung immer wieder vermerkt. Er hat dabei aber, so betont Alexandra Stara in ihrer dem Musée des monuments français gewidmeten Neuerscheinung, nie sein eigentliches Ziel aus den Augen gelassen. Der Opportunismus-Vorwurf sei verfehlt; Lenoir habe vielmehr unbeirrbar ein bestimmtes kuratorisches Vorhaben über die gesamte Bestehenszeit des Museums verfolgt und großteils auch umsetzen können. In der Auslegung dieses Konzepts liegt erklärtermaßen Staras Beitrag zur Museumsgeschichtsschreibung. Sie geht dabei über die bloße Lektüre von Lenoirs Werk hinaus, indem sie auch die von dessen wortmächtigstem Gegner vertretenen Überzeugungen ausführlich untersucht. Es handelt sich dabei um Antoine Chrysostôme



Jean-Lubin Vauzelle, *Die Eingangshalle des Musée des Monuments français*, 1804–1806, Öl auf Leinwand, Musée Carnavalet, Paris

Quatremère de Quincy, und die hier besprochene Veröffentlichung kann beanspruchen, ebenso ein Beitrag zu seinem Werk zu sein wie zu dem von Lenoir. Schon der Untertitel von Staras Buch bedient sich aus einer seiner Schriften.¹ Es sei gleich vorweggenommen, dass über dem Vergleich der Standpunkte des Museumsgründers auf der einen, des Museumsgegners auf der anderen Seite die anregendsten Gedanken der Verfasserin zustande kommen.

Anfangs noch als Mitarbeiter des jedoch bald nach Russland abgewanderten Gabriel François Doyen, dem die Aufsicht über ein Depot von Denkmälern in den Petits-Augustins übertragen worden war, bemühte sich Lenoir seit 1790 um von seinem angestammten Platz entferntes Kulturgut. Er scheint dabei bald mehr im Sinn gehabt zu haben, als ihm aufgetragen worden war, wenn auch nicht ohne dabei auf ältere Anregungen zur Einrichtung von Altertümer-Sammlungen Rücksicht nehmen zu können. 1793 begann er die Verwandlung seines Depots in ein Museum voranzutreiben, wie es schon seinem einstigen Vorgesetzten vorgeschwebt hatte. Noch im selben Jahr erwirkte er die zeitweilige Öffnung für Besucher und bemühte sich, zum Teil erfolgreich, um die Erhaltung der in der Abtei (nicht „Kathedrale“, wie Stara schreibt) von Saint-Denis stehenden Grabmäler der französischen Könige. Dabei ließ er keinen Zweifel an seiner republikanischen Gesinnung. In Lenoirs Augen konnte eine öffentliche Zurschaustellung der vor der Zerstörung geretteten Kunstgegenstände den republikanischen Geist zu stärken helfen. Sie fördert die Einbildungskraft und trägt zur Begeisterung der Bürger bei, und sie hält Vorbilder für die Kunstübung bereit. Seine Sammlung, so führt er etwas später aus, könne Liebe zum Vaterland, Mitleid mit dessen einstigem Geschick, Hass auf die Unter-

1 Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art, ou de l'influence de leur emploi sur le génie et le goût de ceux qui les produisent ou les jugent, et sur le sentiment de ceux qui en jouissent et en reçoivent les impressions*, Paris 1815, S. 58.

drücker und Respekt für die Gesetze, den Willen zur Kunstpflege vermitteln. 1795 wurde sein Plan von den Behörden gutgeheißen. Zugleich kam es jedoch zu einer strengen Teilung der Bestände von Louvre und Petits-Augustins, in deren Zuge sein Haus sämtliche Gemälde und die Antiken sowie einige Meisterwerke der jüngeren Skulptur verlor. Eine systematische Gliederung der verbleibenden Bestände wurde dadurch allerdings erleichtert, und erst jetzt zeichnete sich deutlich der Schwerpunkt auf landesgeschichtlichen Kulturzeugnissen ab. Jetzt erst wurde auch die chronologische Ordnung, angeordnet vom Innenminister Pierre Bénézech, ins Werk gesetzt. Vom Frühjahr 1796 an begann Lenoir mit der Einrichtung von Sälen, die den künstlerischen Erzeugnissen jeweils eines Jahrhunderts gewidmet waren. Ganz im Sinne aufklärerischer Ansprüche an die belehrende Rolle des Museums folgte er zunächst Johann Joachim Winckelmanns zyklischem Modell der Kunstentwicklung. Aber er ließ es nicht bei einer Aufteilung der Ausstellungsstücke nach Jahrhunderten bewenden, sondern richtete für jedes dieser Jahrhunderte einen Raum so ein, als handle es sich um eine Raumschöpfung derjenigen Zeit, deren Werke im Museum zusammengebracht worden waren. Lenoirs eigenen Beschreibungen zufolge wurde so der geistige Zustand der Epochen in seinem Einfluss auf die Kunst der Zeit sinnfällig, also der langsame Austritt Frankreichs aus der düsteren Unwissenheit des Mittelalters und die Aufklärung in der „renaissance des arts“. Lenoir schuf außerdem einen von ihm als Elysium bezeichneten Landschaftsgarten, der mit Grab- und Denkmälern ausgestattet wurde. Er sollte ebenfalls ein intensives Versenkungserlebnis ermöglichen; aber hier ging Lenoir einen anderen Weg. Die Ausstellungsstücke standen im Garten durcheinander; der Reiz bestand für die Besucher in der unvermittelten Begegnung mit Gegenständen, die der im 18. Jahrhundert beliebt gewordenen Versenkung in die allgemeinen Wahrheiten von Tod, Tugend und Geistesgröße Vorschub leisteten. Um die so entstandene Gedenkstätte vollends zu rechtfertigen, brachte sich Lenoir sogar in den Besitz der sterblichen Überreste einiger der darin geehrten Persönlichkeiten.

Die hervorstechenden Merkmale der Petits-Augustins sind damit benannt: die Verbindung der Museumssammlung mit einem Park, der die Verehrung großer Persönlichkeiten in ein dem Geschmack der Aufklärungszeit angepasstes Naturerlebnis einbettet; die Veranschaulichung von Fortschritt und Verfall der französischen Kunst vor dem Hintergrund einer mehr oder minder strengen (von vielen Besuchern wegen Lenoirs Ungenauigkeiten in Frage gestellten) Chronologie; der Gegenstand ‚Geschichte‘ als Sammelschwerpunkt und die Erzeugung einer Vorstellung vom Zusammenhang epochaler Kulturen mithilfe einer Inszenierung der Werke auf einer Art stilproduzierender Bühne. Alle diese Besonderheiten wurden von Lenoir in seinem Kampf um den Erhalt des Museums immer wieder hervorgehoben. Auch in zeitgenössischen Reiseberichten treten die grundsätzlich verschiedene Erfahrung, die Besucher im Louvre und in den Petits-Augustins jeweils machten, und die Vielfalt der von Lenoir angeregten Betrachtungsweisen in den Vordergrund. Als einer von vielen Zeugen zählt August von Kotzebue nach seinem Besuch dazu die „Fort-schritte der Kunst“ neben dem „Kunstwerth“ und die „entflammte Phantasie“ neben

der „Geschichte“.² In der tatsächlichen Durchsetzung der – als ‚wissenschaftlich‘ erkannten – chronologischen Anordnung der Stücke ging Lenoir den Konservatoren des Louvre voran, wenn auch im Wiener Belvedere sowie, ihm vielleicht unbekannt (und von Stara vernachlässigt), in italienischen Kunstsammlungen ‚Entwicklungsgeschichte‘ bereits als übergreifender Ausstellungsgegenstand entdeckt worden war.³ In der Einrichtung einer öffentlichen Altertümersammlung, die noch dazu nicht antike Inschriften in den Mittelpunkt stellte, hatte sein Haus überhaupt kein Vorbild. Auch die Förderung der Idee einer Nationalkultur durch die Beschränkung auf ausschließlich französische Zeugnisse von der gallorömischen Zeit an war als Auftrag an ein Museum neu. Nur in den schriftlichen Arbeiten von Bernard de Montfaucon, Antoine Court de Gébelin und Aubin-Louis Millin war sie theoretisch vorbereitet worden. Das Elysium schließlich war offensichtlich von englischer Gartengestaltung angeregt, bekam aber als Freilichtmuseum eine Rolle, die sich von den anderswo umgesetzten landschaftsgebundenen Geschichtsfunktionen abhob. Es wäre einen Hinweis wert gewesen, dass der Architekt Alexandre-Louis Etable de Labrière schon kurz vor der Französischen Revolution den Vorschlag machte, in einem neu anzulegenden Friedhof mit Elysium Grabmäler aus Saint-Denis und, unter Bäumen verteilt, aus anderen Kirchen unterzubringen.⁴ Allerdings war schon dieser Plan, wie der Verfasser betont, vom Gerücht einer Säkularisierung von Saint-Denis angeregt worden. Obwohl dabei die Zusammenführung von „Meisterwerken“ der Kunst als Vorzug ins Spiel kommt, geht es Labrière wohl eher um die Rettung als die Vernichtung ihrer geweihten Umgebung.

Lenoirs Museum hatte großen Erfolg, davon zeugen viele zeitgenössische Beschreibungen und bildliche Wiedergaben der Räume und des Gartens. Aber seine konservatorischen Bemühungen machten ihn und sein Haus nicht weniger berüchtigt als berühmt. Lenoir hatte Denkmäler vor der Vernichtung gerettet. Aber nach dem Ende des Terreur waren sie nicht mehr in Gefahr; dennoch kaufte er weiter an und nahm dabei auch die Zerstörung bestehender Ensembles in Kauf. Einige Besucher äußerten Befremden angesichts der ‚fabriques‘, in denen er Fragmente unterschiedlicher Herkunft zu neuen Gebilden zusammenstellte. Andere zeigten sich empört darüber, dass die Ausstellungsstücke nicht an ihren angestammten Platz zurückkehren sollten. Da ein Gutteil der Werke dem Zusammenhang christlichen Totengedenkens entstammten, war hier ein heikler Punkt berührt: Mit der Verbindung zu ihrer ursprünglichen Umgebung verloren insbesondere die Grabmäler im Museum auch die zu ihrem ursprünglichen Zweck. Mehrere Stimmen setzten sich für eine Verlegung der Grabmäler nach Saint-Denis oder in die Pariser Kathedrale Notre-Dame ein, wo sich, so die Hoffnung, kunstgeschichtliches Interesse und kollektives Repräsentationsbedürfnis besser miteinander vermitteln lassen und wo die Werke in passenderer Umge-

2 August von Kotzebue, *Erinnerungen aus Paris im Jahre 1804*, 2. verm. Aufl. Berlin 1804, S. 180.

3 Siehe Joseph Rykwert, *The First Moderns. The Architects of the Eighteenth Century*, Cambridge und London 1980, S. 289.

4 Vgl. Richard E. Etlin, *The Architecture of Death. The Transformation of the Cemetery in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge und London 1984, S. 221.

bung zu sehen sein würden. Nach der Wiedereinführung des Christentums und der Rückkehr von Adligen aus dem Ausland kam die Forderung nach einer Rückgabe an die Eigentümer hinzu. Lenoirs einflussreichster Kritiker wurde jedoch Quatremère de Quincy, der sich mit weiter reichenden Überlegungen gegen die Idee eines Museums französischer Denkmäler aussprach. Er sah die Verbringung von Kunst ins Museum als Unglück an, weil sie dort Aussagekraft, Nutzen und Wirkung verlöre. Ohne den lebendigen Zusammenhang mit der Kultur, die sie hervorgebracht hatte, würde sie unverständlich und überflüssig. Es ist bemerkenswert, dass der strenge Klassizist Quatremère auch schwächeren Werken zugesteht, dass ihnen dieser kulturelle Zusammenhang die Kraft zu wirken verleiht. Er liefert mit solchen Überlegungen die theoretische Grundlage für Einwände gegen Lenoirs Museum, die auch von anderen geäußert wurden. Dessen Ende kam jedoch 1816 vor allem deshalb, weil Quatremère dafür nach Napoleons Sturz kraft seines Einflusses bei Hof sorgen konnte.

In Staras Buch wird die Geschichte der Petits-Augustins sehr verlässlich wiedergegeben. Zwar handelt es sich streng genommen nicht, wie auf dem Schutzumschlag angegeben, um „das erste Buch seit zwei Jahrhunderten“ über die Petits-Augustins. Fast die gesamte Quellengrundlage hatte Louis Courajod 1878–1886 in einem zweibändigen Werk aufgearbeitet. Ohnehin sind aber inzwischen so viele monografische Aufsätze über das Museum erschienen, dass nicht an Büchern der Forschungsstand abgelesen werden kann. Über wenige Museen ist so viel geschrieben worden wie über die Petits-Augustins. Für Kenner der Pariser Museumsgeschichte um 1800 wird denn auch die Lektüre der ersten Kapitel fast überflüssig sein, denn darin wiederholt die Verfasserin im Wesentlichen, was auch anderswo schon steht. Noch dazu wiederholt sie sich öfters selbst. Worin besteht also der Wert von Staras Buch, wenn wir von der sehr übersichtlichen Wiedergabe des Wissensstands absehen? Ihre Darstellung wird dort fesselnd, wo sie Lenoir ein neues, durch die Zeitumstände und durch seinen kritischen Beitrag entstandenes Verhältnis zum Geschichtsdenkmal zuschreibt. Sie will zu einer Neubewertung des hinter dieser Haltung und hinter den einzelnen kuratorischen Einfällen stehenden, übergreifenden Museumsgedankens beitragen. Dementsprechend betont Stara besonders die Kohärenz von Lenoirs vielfältigen Tätigkeiten. Dass sie ihn wiederholt gegen den Vorwurf des Opportunismus in Schutz nimmt, sei nur nebenbei erwähnt; in der Forschung spielt dieser Vorwurf fast keine Rolle. Stara bereitet damit aber ihr eigentliches Anliegen vor: Die Petits-Augustins sind in ihren Augen als ein zusammenhängendes, auf eine bestimmte geschichtstheoretische Sicht gegründetes Werk anzusehen. Es gibt in allen seinen Zügen über diese Sicht Auskunft. Lenoirs Museum ist, wenn wir Stara folgen, erst zu seiner tatsächlichen Entstehungszeit überhaupt möglich geworden und als Verkörperung eines Paradigmenwechsels im Verhältnis der Zeitgenossen zum Prozess der Kultur anzusehen. Es stellt keine Notlösung, sondern eine schlüssige Antwort auf drängende Fragen der Revolutionszeit dar. Mehr noch, es verkörpert eine Haltung zur kulturellen Überlieferung, die sich bis in Theodor W. Adornos Kritik des Museums weiterverfolgen lässt und unserer heutigen Bevorzugung von Offenheit, Bedeutungsreichtum und Ambiguität entspricht.

Stara sagt: Das Museum der Monumente wurde möglich und nötig, als mit dem gesellschaftlichen Umbruch in Frankreich neue Vorstellungen von Monument und Museum aufkamen. Es trägt diesen Gegebenheiten Rechnung, indem es – paradox, sagt Stara – geschichtliche Kontinuität angesichts der durch die Revolution unterbrochenen Kontinuität von Geschichte zum Gegenstand macht. Lenoir habe erkannt, dass nach dem Zusammenbruch der hergebrachten politischen und religiösen Selbstverständlichkeiten die Denkmäler stumm und bedeutungslos inmitten der Zusammenhänge, die sie bislang rechtfertigten, zurückblieben. Neuer Sinn habe erst gestiftet werden müssen. Aus dem Blickwinkel Lenoirs wurde jedes Geschichtszeugnis zu einem Museumsstück, gleich wo es stand. Auch Kirchen wurden also unversehens zu Museen, ohne jedoch die ordnenden Deutungsangebote, wie sie Lenoir bieten wollte, erhalten zu können. Eine Rückführung der Kunstwerke an ursprüngliche Aufstellungsorte musste also als hoffnungslos erscheinen. Die Werke waren zu Fragmenten eines verlorenen kulturellen Ganzen geworden. Daran änderten auch die Eingriffe Lenoirs zunächst nichts, wie Stara sagt. Nur „metaphorisch“, erklärt sie, war für ihn die Wiederherstellung des Sinnzusammenhangs der Werke denkbar, nur „im Rahmen einer Anerkennung der Fragmentierung auf der Ebene des Alltäglichen“. Sie will mit dieser etwas schwierigen Formulierung wohl sagen: Nur als Repräsentation eines Abwesenden konnten die Werke noch Sinn entfalten; nur als Anlass zu einer mythopoetischen, auf der eigenen Distanz zur Überlieferung beruhenden Arbeit des Betrachters an den Deutungsangeboten, die das Museum macht, ließ sich die Vervollständigung beschädigter Einzelwerke in den ‚fabriques‘ von Lenoir und das Gesamtwerk Museum, seinerseits eine große solche ‚fabrique‘, rechtfertigen. Geschichte wurde darin nicht – hier wird deutlich erkennbar, wie sehr Staras Deutung von der üblichen abweicht – als linear fortschreitender Entwicklungsprozess dargestellt, sondern als Gegenstand einer suchenden, metaphorischen, spielerischen Annäherung. Geschichte erschien so als Bereich vielfältiger und oft widersprüchlicher Möglichkeiten, und dem Besucher wurde ein Teil der Auslegungsarbeit überantwortet. Er sollte eigene (auf diese Weise, sagt Stara, demokratisch gewordene) Erfahrungen machen können.

Wie sehr Lenoir hier eine neu aufkommende Möglichkeit der Kunstbetrachtung verwirklicht, könnte man mit Stara darin erkennen, dass sogar Lenoirs erklärter Gegner Quatremère seine Begegnung mit Kunstwerken, die in Galerien gelandet sind, als gewinnbringend empfindet. Stara arbeitet überzeugend heraus, dass er viel weniger klar gegen die Musealisierung Stellung bezieht, als man ihm in die Schuhe geschoben hat. Allerdings ist er in seiner Haltung auch nicht so widersprüchlich, wie es bei Stara scheint, und Lenoirs Petits-Augustins sind nicht gut als Antwort auf die von ihm geäußerte Kritik am Ausstellungswesen zu verstehen. Zwar äußert Quatremère sich 1818 begeistert, wie Stara zu Recht hervorhebt, über die Antiken im British Museum. Aber auch von diesem Standpunkt aus mussten Lenoirs Petits-Augustins, die gerade nicht den von Quatremère jetzt gepriesenen Werkstattcharakter eines die Skulpturen vereinzelnenden Museums förderten, dem Kritiker missfallen. Vor allem hat dessen neue Einsicht nichts mit dem von Stara (die in ihrer Übersetzung einen Teil der Textstelle weglässt) dafür beanspruchten philosophischen Konzept des Fragments zu tun.

Damit entfällt auch die Möglichkeit, Quatremères Ansicht mit dem von ihr Lenoir zugeschriebenen Konzept des Fragments zu versöhnen. Immerhin lässt sich Staras Darstellung eines museumsfreundlichen Quatremère noch durch einen anderen Hinweis halb (aber eben nur halb) stützen: Er drängte nämlich auf die Einrichtung eines mit den neuen Bestattungsregelungen und mit seinen eigenen kunstpolitischen Vorstellungen zu vereinbarenden Friedhofs, der sich zugleich als ein „Museum der Skulptur“ ansehen lassen werde. Dazu werde es erstens durch die Arbeit zeitgenössischer Künstler an Grabmälern kommen. Zweitens wollte er auch ältere Grabmäler aus den Petits-Augustins dorthin verbringen lassen. Es ergibt sich also einerseits, dass Quatremères Auge ‚musealisiert‘, indem er Ansammlungen von Werken mit den Augen des Kunstkenner betrachtet, auch wo sie eine kultische Aufgabe zu erfüllen haben. Es ergibt sich aber andererseits aus demselben Fall, dass für ihn diese Musealisierung im Auge des Betrachters zu erfolgen habe. Grabmäler gehören nicht in ein Museum, sondern auf den Friedhof. Dieser Veranschaulichung einer Zweckbestimmung der Kunst maß Lenoir kaum Gewicht bei. Eine allgemeinere Ähnlichkeit im Denken der Gegner sieht Stara darin, dass sie beide mehr auf Gefühl und Einbildungskraft setzten als auf den verstandesmäßigen Zugang zur Kunst. Sie sagt auch hier etwas Wichtiges und schießt doch über das Ziel hinaus. Lenoir richtete sein Museum ausdrücklich für Studienzwecke ein; Künstler und Kenner waren seine Zielgruppen. Quatremère sagt nach seinem Rundgang durch das British Museum ganz ähnlich, dass das Studium der dort ausgestellten Elgin Marbles – gerettet, wie er sagt, aus dem ihnen zum Grab gewordenen Griechenland – wichtig „für den Fortschritt der Künste und die Beschreibung ihrer Geschichte“ sei.⁵ Er verbindet also nicht anders als Lenoir (und so viele andere Zeitgenossen) mehrere Interessen miteinander: den Kunstgenuss, die Kunstpolitik, die Kunstwissenschaft. Dass im gegebenen Fall nicht das Museum, sondern der ursprüngliche Standort die Werke ihrer Wirkung beraube, ist dem Umstand geschuldet, dass sie dort der Gleichgültigkeit der im Land herrschenden Türken ausgesetzt und nicht mehr Teil des gesellschaftlichen Lebens waren. Hier kommt Quatremère übrigens Lenoirs Haltung am nächsten. Stara gibt statt diesem noch einen anderen Hinweis, um die Ähnlichkeit beider Standpunkte zu unterstreichen: 1791 erwog Quatremère als Aufseher der Arbeiten am Pariser Pantheon einen elysischen Garten, der tatsächlich in Lenoirs Museums-Elysium einen Nachfolger gehabt haben würde. Er änderte aber seine Meinung mit Rücksicht auf die Wirkung der Fassade bald; für ihn war also das Elysium nicht wesentlich.⁶ Immerhin regnen damals Dutzende von Vorschlägen für ähnliche Anlagen, sei es in Verbindung mit Friedhöfen oder Ruhmeshallen, auf die Planungsbehörden herab. Lenoir griff mit seinem Museumsgarten also einen von vielen Künstlern der Revolutionszeit mit neuer Bedeutung versehenen Topos auf. Vielleicht lässt er sich sogar als passender Schlusspunkt seiner

5 Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy, *Lettres écrites de Londres à Rome et adressées à M. Canova, sur les marbres d’Elgin, ou les sculptures du temple de Minerve à Athènes*, Rom 1818, S. 30 und 25.

6 Siehe Hans-Christian und Elke Harten, *Die Versöhnung mit der Natur. Gärten, Freiheitsbäume, republikanische Wälder, heilige Berge und Tugendparks in der Französischen Revolution*, Reinbek 1989, S. 142.

Reihe von Epochenräumen ansehen. Denn mit der Französischen Revolution schien eine Versöhnung mit der Natur Wirklichkeit geworden. Vernunft und Freiheit wurden als Ausdruck und Ergebnis erfüllter Naturverbundenheit angesehen. Bei Lenoir ließ sich diese Erfüllung am Ende des Wegs durch die Landeskulturgeschichte erleben. Das wäre als ein Gegenvorschlag zu Staras Gegenüberstellung von Geschichtsdurchlauf hier, ewiger Natur dort in Haus und Garten des Museums zu erwägen. Es ist im Übrigen möglich, dass er ein Elysium deshalb in seine Planungen einbezog, weil ihm der Entzug für andernorts für ähnliche Anlagen brauchbare Stücke aus seiner Sammlung drohte. Aber das würde den Garten natürlich nicht seiner Bedeutung berauben, so wenig wie die obigen Einwände Staras Darstellung von Quatremères Denken unbrauchbar machen. Sie unterstreicht überzeugend die Paradoxien eines Kritikers, der in der Bestimmung der Reize und der Rolle von Kunstwerken zugleich für und gegen die Geschichte, für und gegen die alleinige Geltung des Meisterwerks, für und gegen das Museum argumentieren muss.

Staras Buch ist in vieler Hinsicht sehr lehrreich, jedenfalls in seiner zweiten Hälfte. Sie geht darin ganz eigene Wege, und es ist reizvoll, sich mit ihr die Petits-Augustins als eine Vorwegnahme moderner oder sogar postmoderner Konzepte vorzustellen. Aber ganz überzeugend wirkt das am Ende doch nicht. Schon Lenoirs Abkehr von einer ersten Inszenierung, die, seinen eigenen Worten nach, den Besuchern „ein gelehrtes Durcheinander“ geboten hatte, lässt den Leser zögern, denn diese Ordnung des Schaudepots hätte sich in mancher Hinsicht besser mit Staras Deutung vertragen.⁷ Lenoir ist außerdem in seinen wissenschaftlichen Überzeugungen nicht so modern, wie es bei Stara erscheint. Vielseitig war seine Museumsschöpfung sehr wohl. Aber wie ist das einzuordnen? Lenoir war ein fleißiger Leser und verarbeitete die unterschiedlichsten Anregungen. Stara trägt selbst dazu bei, das deutlich zu machen, etwa indem sie Lenoirs ‚fabriques‘ als von den Versuchen des 18. Jahrhunderts, Geschichtsdenkmäler als sprachfähig zu denken, angeregt erkennt. Diese Gelehrtenkultur war nicht darauf aus, Mythopoetik zu betreiben und Ambiguität zu fördern, und bei ihr suchte Lenoir ebenso Anerkennung wie bei der Kulturpolitik und beim großen Publikum. Tatsächlich hatte Lenoir zuerst gehofft, ein Universalmuseum für Wissenschaft und Kunst schaffen zu können. Diese völlig im Einklang mit aufklärerischen Museumsgedanken stehenden Pläne zerschlugen sich. Später schlug er eine Erweiterung des Museums um Porträt-, Medaillen- und Rüstungssammlungen vor, wodurch Geschichte die Oberhand über die Kunst gewonnen hätte. Andererseits sollte auch eine Galerie für Glasmalerei entstehen, dies unter Betonung der Kunst. Zwischenzeitlich wollte er eine Ruhmeshalle für Napoleon zum Teil seines Museums machen. Es gibt am Ende zwei Möglichkeiten: Entweder sehen wir in den Petits-Augustins ein zusammenhängend geplantes Werk, das Ambiguität bewusst einschließt. Oder wir sehen darin ein Ensemble, dem Lenoir so viele Aufgaben wie möglich zuweist und in dem er so viele Kenntnisse und Überzeugungen wie möglich

⁷ Alexandre Lenoir, *Notice historique des monuments des arts, réunis au dépôt national, rue des Petits Augustins. Suivis d'un traité de la peinture sur verre*, Paris im Jahr IV [1795], S. vi.

unterzubringen versucht, ohne dass er das je erreichen würde. Als Antiquar glaubte er an die Sprachfähigkeit des Geschichtsdenkmals. Als Freimaurer glaubte er an eine Herkunft der französischen aus der ägyptischen Kultur. Als Künstler glaubte er an die Überlegenheit der klassischen Überlieferung. Als Revolutionär glaubte er an die Versöhnung der Gesellschaft mit der Natur. Als Kunstpolitiker glaubte er an die erzieherische Aufgabe des Museums. Viele Diskurse überlagern einander hier, und als Museumsmann glaubte Lenoir daran, dass er zu ihnen allen beitragen könne. Aber nicht unbedingt (also nicht unbedingt im Sinne von Staras Deutungsvorschlag) mit einem bestimmten, in einem ‚Werk‘ verdichteten Sinn.

WOLFGANG BRÜCKLE

Universität Zürich, Kunsthistorisches Institut



Horst Bredekamp, Irene Brückle und Paul Needham (Hrsg.); Galileo's O; Bd. 3: A Galileo Forgery. Unmasking the New York Sidereus Nuncius; Berlin: De Gruyter, 2014; 102 S.; ISBN: 978-3-11-035464-5; € 49.95 / \$ 70¹

In meiner Rezension des ersten und zweiten Bandes von *Galileo's O*, die im Frühjahr 2012 im *Renaissance Quarterly* erschien, äußerte ich erhebliche Zweifel bezüglich des zentralen Untersuchungsobjektes, der inzwischen berüchtigten Ausgabe von Galileos *Sidereus Nuncius* von 1610. Diese Ausgabe, wegen des Namens jener New Yorker Firma, die den Band 2005 erworben hatte, Martayan

Lan, als „SNML“ bekannt, enthielt, so hieß es, fünf eigenhändige Zeichnungen des Mondes von der Hand Galileos sowie ein Autograf und zwei Stempel der Bibliothek seines Förderers Prinz Federico Cesi. Diese und andere Elemente wurden in den ersten beiden Bänden von *Galileo's O* durch Horst Bredekamp und sein Expertenteam authentifiziert, wobei sie mir persönlich allesamt als zu schön erschienen, um wahr zu sein. Mit einer Würdigung der akribischen Gelehrsamkeit, die Paul Needham im zweiten Band „Galileo Makes a Book“ an den Tag gelegt hatte, dessen Erkenntnisse davon weitgehend unberührt blieben, dass SNML in Ungnade gefallen war, endete ich meine Besprechung mit einer herausfordernden Feststellung: „Needhams führt sehr schön vor Augen, dass zahlreiche Individuen an der Herstellung eines vormodernen Buches beteiligt waren: Manche von ihnen mögen gegenwärtig noch aktiv sein.“

Nur wenig später und im kooperativen Austausch mit Needham entdeckte ich unwiderlegbare materielle Beweise dafür, dass es sich bei dieser Ausgabe tatsächlich um eine moderne Fälschung handelte. Der Fälscher, Massimo Marino de Caro, bekannte

1 Die vorliegende Besprechung erscheint in englischer Sprache im Januar 2015 im *Renaissance Quarterly*. Die deutsche Übersetzung besorgte Katharina Frank.