

## NACHWORT:

### BAUEN AUF DER TABULA RASA\*

Das Marsfeld ist das einzige Denkmal, das die Revolution hinterlassen hat... Das Kaiserreich hat seine Säule und außerdem fast für sich allein den Arc de Triomphe; das Königtum hat seinen Louvre, seinen Invalidendom; die feudale Kirche von 1200 thront immer noch in Notre-Dame; selbst die Römer haben noch ihre Julianischen Thermen. Und die Revolution? Sie hat... die Leere als Denkmal. Ihr Monument ist diese Sandfläche, so flach wie die arabische Wüste... Rechts ein Grabhügel, links ein Grabhügel, wie die von den Galliern errichteten, düsteren und zweifelhaften Zeugnisse der Erinnerung an ihre Helden...<sup>1</sup>

Diese defaitistische Klage über den Mangel an Monumenten, die die Französische Revolution ihrem nachgeborenen Chronisten hinterlassen habe,<sup>2</sup> eröffnet im Jahr 1847 den ersten Band von Jules Michelets Monumentalwerk *Histoire de la Révolution française*, ein Werk, das die Lücke der Erinnerung an die ruhmreiche revolutionäre Vergangenheit Frankreichs schließen sollte und damit selbst beanspruchte, das ihr einzig angemessene Denkmal zu sein.

Dass die Französische Revolution nicht gebaut habe, ist ein verbreiteter Topos der Forschungsliteratur.<sup>3</sup> Zumindest im Bereich des Repräsentationsbaus trifft diese Aussage zu und entspricht der Gesetzmäßigkeit revolutionärer Abläufe, die bestehende Ordnungen umwälzen und die elementar an der Beseitigung der repräsentativen Symbolsysteme der Vergangenheit interessiert sind. Der revolutionäre Impetus ist bezüglich bestehender Verhältnisse zunächst destruktiv; erst danach visionär und utopisch. *Firmitas* im Vitruvschen Sinne kann es in solchen Krisenzeiten aufs höchste beschleunigter Bewegung *per definitionem* nicht geben; das Alte,

Überkommene soll als Bestand und Nutzbau ausradiert werden. Stillstand und besonnene Planung sind in der unaufhaltsamen revolutionären Dynamik nicht vorgesehen. Mit diesem absoluten Avantgardeanspruch geht Traditionsleugnung und Geschichtsverdrängung einher. Was bleibt, ist die *tabula rasa*, die Leere, »le néant«.

Doch dieses Nichts weckt augenblicklich Schrecken und Angst – den *horror vacui* einerseits, die Angst vor dem Vergessenwerden andererseits. Denn die Geschichte ist reich an Exempla für das spurlose Verschwinden von politischen wie künstlerischen Hochkulturen. Armand-Guy de Coëtnempren, comte de Kersaint, hat diesen Befürchtungen 1791 gleich zu Beginn seines *Discours sur les monumens publics* Ausdruck verliehen:

Es bedurfte der vereinten Talente eines Perikles und eines Phidias, um die Bewohner von Athen zur Errichtung des Minerva-Tempels zu bringen, in dessen Ruinen der Reisende voller Bewunderung den Genius jenes Volkes verewigt sieht, das längst von der Erde getilgt ist. Aber der Autor führt dieses Verschwinden den befreiten Franzosen als Exempel vor Augen. Denn vielleicht werden ja auch sie eines Tages von diesem Nichts bedroht sein, das alles verschlingt. Die Griechen und Römer gibt es nicht mehr: warum sollten die Franzosen ewig existieren wollen? Die Monumente sind untadelige Zeugen der Geschichte; ohne ihre erhabenen Ruinen würde uns alles, was uns von den Griechen und Römern überliefert ist, als reine Fabel erscheinen. Die Franzosen aber sollten an die Nachwelt denken. Eine freie und ruhmefreudige Nation wird auf die Zukunft bedacht sein und der ruhmreichsten Epoche in der Geschichte des menschlichen Geistes – dem Triumph der Wahrheit über alle Vorurteile – ein Bauwerk weihen, das der Erhabenheit ihrer Absichten angemessen ist.

Gegen die Angst vor dem Verschwinden im Strom der Zeit musste daher mit aller Macht angebaut und die Leere gefüllt werden, in unzerstörbaren Materialien

und im Impetus der Erinnerungstiftung. Den Ausgangspunkt für diese neu zu etablierende Ordnung der Monumente, der zugleich im Fortschrittsoptimismus der Revolution als *point of no return* inszeniert wird, markiert ein spektakulärer und emblematischer Akt der Zerstörung: der Sturm auf die Bastille am 14. Juli 1789 und ihre nachfolgende Schleifung, die eine leere Fläche zurückließ. Die Neubesetzung solcher Leerstellen, die die Revolution in den urbanen Körper geschlagen hatte, war das vorrangige Ziel einer Vielzahl von Architekturentwürfen, die in den Jahren 1790 bis 1792 entstanden. Denn so wenig die Revolution *de facto* gebaut hat, so viel ›Papierarchitektur‹ und ephemere Festarchitekturen hat sie ersonnen: Ihre Architektur- und Denkmalentwürfe sind Legion. Viele dieser Entwürfe haben utopischen Charakter und sind in ihrer Megalomanie und ihrem Verzicht auf praktikable Nutzung als per se unausführbar konzipiert.

Im Jahr 1790 erschien in Paris ein Text, der sich durch seinen Titel *Songe patriotique ou Le Monument et la fête* von vorne herein als visionär-utopisch präsentierte: Dort stellt der anonyme Autor D\*\*\* als Gedankenexperiment drei mögliche Modelle (Säule, Obelisk und Triumphbogen) für ein Erinnerungsmonument auf dem Bastilleplatz vor, die er jedoch gleich anschließend aus ästhetischen wie politischen Gründen wieder verwirft, um in der Miniatur einer literarischen Utopie die Vision eines idealen zukünftigen Monuments für die Nation zu evozieren, die ihn ins Jahr 1795 versetzt. Dort erscheint ihm alles neu, er ist ein Fremdling in seiner eigenen, bis zur Unkenntlichkeit beschleunigten Zukunft. Getreu seiner Prämisse, dass die Monumente der Zukunft sich durch ihre spezifische Faktur der Gefahr einer möglichen Rückwendung

zum despotischen Gestus von einst widersetzen müssten,<sup>4</sup> entwirft der *Songe patriotique* ein gänzlich neuartiges Konzept für den Bastilleplatz, der in seiner unregelmäßigen Bebauung unverkennbar als Gegenmodell zur architektonischen Regularität der klassischen *Place royale* auftritt.<sup>5</sup> Die Mitte des Platzes wird nicht von einem königlichen Reiterdenkmal, sondern von einer Art riesigem Vaterlandsaltar mit einem ihn krönenden Freiheitstempel eingenommen:

Ich befand mich also auf einem sehr großen, jedoch in seiner Form und durch die ihn umgebende Bebauung unregelmäßigen Platz; dies bemerkte ich allerdings nicht sofort; meine Seele hatte sich ganz in meine Augen verlagert, die kaum ausreichten, um das prächtige Gebäude, das das Zentrum des Platzes einnahm, zu betrachten oder vielmehr mit meinen Blicken zu verschlingen. Seine Pyramidenform auf quadratischem Grundriss erhob sich auf fast 300 Fuß Höhe; auf seiner Spitze stand ein zum Himmel hin offener Tempel, der den Eindruck eines Thrones machte, von dem aus die Freiheit die ganze Stadt beherrschte; Treppen und gewaltige Terrassen führten im Inneren zu den Portiken eines Tempels, dessen Boden um mehr als 50 Fuß erhöht war und majestätisch die eindrucksvollen Aussichtspunkte überragte, die an jeder seiner Seiten zu sehen waren.<sup>6</sup>

Dieses Nationaldenkmal für die »liberté publique« aus französischem Marmor blieb ebenso Utopie wie die öffentlichen Monumente, die Armand-Guy Kersaint in seinem *Discours* mit Hilfe des Architektenduos Jacques Molinos und Jacques-Guillaume Legrand entwarf. Im Gegensatz zu den Traumvisionen des *Songe patriotique* wären sie freilich unter ökonomischen Gesichtspunkten durchaus realisierbar gewesen.<sup>7</sup>

Die Architekten der Revolutionszeit sahen sich nach 1789 mit völlig neuen, da bislang aufgrund der bestehenden Herrschaftsverhältnisse unbekanntem Bauaufgaben konfrontiert: Erst eine auf einer Verfassung beruhende Republik konnte Ausstellungsorte für ihre

Gesetze konzipieren, einen Versammlungsort für ihre Repräsentanten, ein Museum zur vaterländischen wie ästhetischen Erziehung ihrer Bürger, einen Festplatz für patriotische Massenveranstaltungen und nationale Feste, in denen die neuen republikanischen Ideale von Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, aber auch Einheit und Verfassungstreue sinnfällig gestaltet und durch raffinierte Choreographien der Teilnehmer heraufbeschworen werden sollten.<sup>8</sup> Die Entwürfe von Molinos und Legrand zeigen Bauten des geselligen Gesprächs über die in den sogenannten Prytaneen veröffentlichten Gesetze und Büsten vorbildlicher Männer – neuartige Kioske für Gesetzesauszüge (Abb. 1–4).<sup>8a</sup> Es sind Orte der Eloquenz und des politischen Austauschs, der in die Verabschiedung von Gesetzen mündet – so der geplante *Palais national* in der Madeleine-Kirche als Sitz der *Assemblée* (Abb. 5–8). Schließlich sollen sie Freiräume für ritualisierte Handlungen bieten, die einen Kult der neuen politischen Institutionen tragen (wie die Prytaneen) oder Plätze der Gemeinschaftsstiftung im Fest sind – so das Konzept eines *Cirque national* als einer nationalen Arena auf dem Feld der Föderation (alias Marsfeld) (Abb. 9). Kersaint fragt damit vielleicht als erster nach den Möglichkeiten von öffentlichen Monumenten, staatliche Identität zu stiften und erklärt den Architekten zum Verantwortlichen für die Bewahrung des kollektiven Gedächtnisses der Nation.

Sämtliche Entwürfe des *Discours sur les monuments publics* wollen öffentliche Monumente zur Repräsentation der verfassungsmäßig legitimierten Volkssouveränität sein – doch sie sind und bleiben formal wie konzeptuell Herrschaftsarchitektur, die nur dem ästhetisch, moralisch wie politisch Gebildeten letztlich

verständlich werden. Ihr der Exklusivität zuliebe die Öffentlichkeitsfunktion vernachlässigender Charakter zeigt sich zum Beispiel an der Vorgabe, dass der geplante Vorhof des Vaterlandsaltars in der Arena der Nation nur einmal im Jahr, am 14. Juli, betreten werden darf, um die Sakralität dieser nationalen Kultstätte durch Zugangsreglementierung noch zu steigern. In ästhetischer Hinsicht blieben Kersaints Architekturen Teil einer konservativen Hochkultur, die in zunehmenden Legitimationsdruck gegenüber den eigentlichen Trägern der Revolution geriet. Keine Einebnung von ästhetischen Höhenlagen, keine Statuenstürze, kein Aufbrechen klassischer Formen, keine Leugnung von künstlerischen Traditionsbezügen, keine soziale Nivellierung von Bauaufgaben findet man hier. Der Aufklärer und Geistesaristokrat Kersaint weiß als visionärer Planer einer Monumentenlandschaft genau, welches die patriotischen Ideale sind, die dem Volk durch seine Bauten vermittelt werden müssen – und zwar nach dem Vorbild der Athener Akropolis oder des römischen Forums. In diesem Sinne konzipierte er das im fertigzustellenden Louvre einzurichtende Museum (Abb. 10–12) ganz der antiken Ursprungsidee des *Museions* entsprechend<sup>9</sup> als enzyklopädische Erziehungsanstalt für die begabtesten Eleven Frankreichs – seien es bildende Künstler oder Wissenschaftler.<sup>10</sup>

Armand-Guy Simon de Coëtnempren,  
comte de Kersaint: Ein verfassungstreuer Militär  
als Architekturdilettant

Als Spross einer bretonischen Adelsfamilie 1742 in Le Havre geboren, trat der spätere Autor des wohl bedeutendsten und umfangreichsten Textes, der sich in der Frühphase der Revolution mit Funktion und Form der neu zu errichtenden öffentlichen Monumente befasste, bereits 1755 in die königliche Kriegsmarine ein (damit der Laufbahn seines Vaters folgend) und nahm in den 1760er und 1770er Jahren an verschiedenen erfolgreichen militärischen Aktionen auf den Antillen, in Nordafrika und in Indien teil. Nach bedeutenden Erfolgen gegen die englische Flotte als Marineoffizier und Kommandeur einer Flottendivision im Umfeld des Amerikanischen Unabhängigkeitskrieges scheint ausgerechnet die mangelnde Akzeptanz seines Innovationsgeistes ihn veranlasst zu haben, den Militärdienst zu quittieren: Als seine Entwürfe zur administrativen Reform der Marine und seine Vorschläge für technische Neuerungen (so seine Erfindung eines dreieckigen Segelzuschnitts) trotz seiner beharrlichen Eingaben nicht aufgegriffen wurden,<sup>11</sup> schied er, frustriert ob dieser Missachtung seines organisatorischen und innovativen Genies, 1789 aus dem Dienst aus. Seine Planungsfreudigkeit und Innovationsbereitschaft riss jedoch nicht ab – auch in den frühen 1790er Jahren häuften sich Kersaints *projets, opinions, moyens proposés* und gar *solutions* zu militäradministrativen und flottentechnischen Fragen.<sup>12</sup>

Zunehmend wandte er sich nach 1789 der Politik zu, die ihm bessere Gestaltungs- und Entfaltungsmög-

lichkeiten zu bieten schien: Er griff die konstitutionellen Ideen, wie sie in der Anfangsphase der Revolution noch existierten, begeistert auf. In seinem *Discours* gibt es eine Passage, in der er ein Jahr nach der Euphorie des Föderationsfestes von 1790 angesichts der Öde des Marsfeldes von seiner Verfassungstreue emotional geradezu überwältigt wird:

Doch das große Areal liegt verlassen da; der Altar des Vaterlandes, aus vergänglichen Materialien errichtet, scheint dem Despotismus sagen zu wollen: Der Schwur der Franzosen, der Dich einst hat erzittern lassen, wird zerbrechen und vergehen so wie ich. Meine Herren, bitte verzeiht meine innere Bewegtheit, meine Ausdrucksweise, diese Vorwürfe; sie sind Ausfluss meiner glühenden Liebe für die Verfassung, die ich vor anderen herbeigesehnt habe, nicht nur mit meinen Wünschen, sondern auch mit meinen Schriften. Ich kann Euch nicht verhehlen, dass ich um diese Freiheit fürchte, die ich zu meinem Idol gemacht habe.

Bereits 1788 hatte er in seiner Schrift *Le bon sens, par un gentilhomme breton* eine konstitutionelle Monarchie nach englischem Vorbild als wünschenswerte Regierungsform beschrieben. Zuerst Wahlmann für die Pariser Sektion »Bibliothek«, wurde er Ende 1790 Präsident der *Assemblée électorale*, im Januar 1791 *Administrateur* des Departements Paris, dann im Oktober desselben Jahres stellvertretender Abgeordneter in der *Assemblée législative*, schließlich Verwaltungsbeamter des Departements Paris und im September 1792 Deputierter des Departements Seine-et-Oise im Nationalkonvent. Er war Mitglied im Jakobinerklub, in der *Société des Amis de la Constitution* und im *Club des électeurs patriotes*.

Progressiv in seiner Grundhaltung, propagierte er eine didaktische Ästhetik zur Indoktrination von verfassungstreuem Denken – der moderne Aspekt der Suggestivität als Vehikel der Vermittlung ist in seinen

ganz auf Wirkung abzielenden ästhetischen Überzeugungen ebenso wichtig wie die Verabschiedung der Gesetze selbst. Er spricht von einem »complément de la loi«, der notwendigen didaktischen Ergänzung zum Gesetz. Seine medial fundierte Didaktik sah die Errichtung einer innovativen Bauform vor, die dem Bürger den gebührenden Respekt vor den ›heiligen‹ Gesetzen einflößen sollte – der sogenannten Prytaneen, die Kersaint als Gesetzesdepots konzipiert.<sup>13</sup> Der erstaunliche Name dieser Litfasssäulen *avant la lettre* für den übersichtlichen Aushang von Dekreten und Gesetzen leitete sich vom antiken Prytaneion ab, wie es zum Beispiel an der Südwestecke der athenischen Agora zu finden war.<sup>14</sup> Ein *tertium comparationis* zwischen diesem Versammlungsort der sogenannten Prytanen (der 50 Vorsitzenden der Senatsversammlung, die neben der Exekutivgewalt auch gerichtliche Funktionen in der Polis übernahmen) und Kersaints Projekt war die Tatsache, dass im Prytaneum die Solonischen Gesetze ausgehängt und verdienstvollen Bürgern dort Ehrenstatuen errichtet worden waren.<sup>15</sup> Ganz pragmatisch und den jeweiligen urbanistischen und bestehenden baulichen Gegebenheiten angemessen, unterscheiden Kersaints Architekten drei Klassen dieser im gesamten Stadtraum zu verteilenden Pavillons zur würdigen Gesetzespräsentation. Die Tatsache, dass das Prytaneum in Athen die Form einer Tholos, also eines Rundtempels hatte, mag ein Anknüpfungspunkt für die Architekten gewesen sein, die Pariser Prytaneen der zweiten und dritten Klasse als Zentralbauten zu errichten. Die ursprüngliche Rundform wird unter pragmatischen Gesichtspunkten in ein Pentagon transformiert, um in strikter Gewaltenteilung der Legislative, Exekutive, Judikative, der Stadtverwaltung und der Departe-

mentsverwaltung je eine der fünf Seiten des Gebäudes für ihre Aushänge einzuräumen.

Das didaktische Funktionieren dieser öffentlichen Monumente leitet sich für Kersaint aus ihrer Allgemeinverständlichkeit ab: Sie sprechen unmittelbar zu jedem Bürger, der sich im öffentlichen Raum bewegt, und sie sprechen eine universelle Sprache, die zeitüberdauernd und ortsungebunden ist – die Sprache der Humanität. Er steht damit in der Tradition einer sensualistischen Ästhetik in der Nachfolge Condillacs und Camus de Mézières,<sup>16</sup> die von einer direkten Übertragung des Symbolgehalts eines Gebäudes mittels dessen spezifischer formaler Gestaltung auf den Betrachter ausgeht.<sup>17</sup> Die architektonischen Volumina, die aller nur additiven emblematischen Dekorationen entkleidet werden, entfalten eine unmittelbare Raumwirkung; stereometrische Raumgeometrien erhalten jetzt Ausdrucksqualitäten, die vormals vor allem attributiv durch das *Decorum* erzeugt worden waren. Der neue, durch Einfachheit, Monumentalität und Größe erzeugte Symbolgehalt ist abstrakt und kontextlos-zeitenthaben; seine Wirkung ist eine zeitenüberdauernde und allgemein verständliche, die sich auf die jedem Menschen eignende sinnliche Körpererfahrung stützt und damit unmittelbar und unvermittelt wirksam wird. Die reine Form des Monuments zielt auf die Weckung eines sublimen Effekts im Betrachter, der dadurch sittlich geläutert und politisch erzogen werden soll.<sup>18</sup> Neben den oftmals gigantischen Dimensionen vieler der in der Revolutionszeit geplanten Bauten sollte auch die spezifische Materialität mit Ewigkeitsanspruch die Fortdauer ihrer Valenzen im politischen Gedächtnis der Nation über alle Zeiten hinweg sicherstellen.<sup>19</sup> Legrand und Molinos datieren Kersaints Konzept einer

erzieherischen Wirkungsästhetik durch Bauten und Denkmäler sogar bis in die Antike zurück, wenn sie in ihrem dritten *Mémoire* schreiben: »Kolossalstatuen wurden von den Alten häufig verwendet; bislang aber haben wir es noch nicht gewagt, sie auch hierin nachzuahmen. Sie vertraten die Auffassung, dass das, was die Sinne durch Bilder mächtig ergreift, zugleich auch zur Eingebung hoher Ideen führe und einem Volk, das auf diese Weise mutig die Natur zu überflügeln wagt, vor allem die Vorstellung eingebe, anderen Völkern überlegen zu sein.«

Kersaint postuliert eine ästhetische wie moralische Erziehung des Bürgers zum gesetzestreuen Staatsdiener,<sup>20</sup> eine Erziehung, die durch den je spezifischen *caractère* des Bauwerkes gewährleistet werden soll, der sich dem Betrachter gleichsam naturwüchsig auferlegt, so dass er die Liebe zu den Gesetzen in der Raumerfahrung körperlich eingepflanzt bekommt. Ganz im Sinne von Etienne-Louis Boullée ist für Kersaint der Architekt dann erfolgreich tätig, wenn er seinem Gebäude den richtigen Charakter zu verleihen vermag, der im Betrachter aus der Logik des Baus heraus dasjenige ästhetische und zugleich moralische Gefühl – und kein anderes – weckt, das der Funktion des Bauwerks entspricht. Heterodoxien und individuelle Deutungsspielräume sollen so durch die dem einzelnen Gebäude und seiner Funktion je angemessene formale Gestaltung ausgeschaltet werden:<sup>21</sup> »An diesem Ort der Zusammenkunft [dem der dritten Klasse der Prytaneen] wird man sich die Hand reichen, sich ohne Argwohn miteinander austauschen und mit den anderen eintauchen in das süßeste und tatkräftigste aller Gefühle, das der Vaterlandsliebe. Oh! seid gewiss: Würde je ein schlechter Bürger in diese Heimstatt des

Rechts eintreten, so verließ er sie unweigerlich als Patriot.«<sup>22</sup>

Um die Wirkung seines volkserzieherischen Impetus zu gewährleisten, bediente sich Kersaint verschiedener, bereits etablierter Symbolsysteme. So wäre der sakrale Charakter der neuen Gesetze an den Prytaneen unter anderem dadurch unterstrichen worden, dass die Texte selbst auf Platten präsentiert werden sollten, die die Form der mosaischen Gesetzestafeln imitierten. Kersaint propagierte die Institutionalisierung eines heiligen Gesetzeskultes,<sup>23</sup> als er am 15. Dezember 1791 in seinem *Discours* vom Verwaltungsrat des Departements Paris forderte:

Einige haben der Verfassung den erhabenen Titel eines *Evangeliums der Menschheit* verliehen. Nun gut, meine Herren: Prägt ihr diesen großen Titel auf! Nur jetzt kann Euch dies gelingen, zu einem Zeitpunkt, an dem alle Geister vom heiligen Enthusiasmus der Freiheit durchdrungen sind. Ja, die Zeit ist reif, einen Kult der Gesetze zu begründen, ohne die die Freiheit nicht bestehen kann. Ihr Abgesandten dieser neuen Religion, der allein auf Erden Tempel gebühren – ist doch der einzig würdige Tempel des wahren Gottes das Universum oder das Herz des tugendhaften Menschen; Ihr Justizbeamten und Volksvertreter, errichtet in aller Eile die Fundamente für diese Prytaneen des Patriotismus, in denen Ihr das heilige Feuer der Vaterlandsliebe entzünden möget! Eröffnet eilends überall Heiligtümer für diese neue Religion, die die Menschen allein als soziale Wesen betrachtet und nichts mehr erstrebt als ihr größtmögliches Glück auf Erden!

Da die Heiligkeit des Christentums jedoch ideologisch diskreditiert ist, wird sie legitimatorisch in antike Sakralität transformiert – die Metaphorik der *sainteté* schimmert allerdings in den Texten der frühen 1790er Jahre häufig noch durch diese politisch korrekt antikisierte *sacralité* hindurch.<sup>24</sup> Im Falle der Gesetzestempel lag eine direkte Anknüpfung an das antike Vorbild auf der Hand: So wie im athenischen Prytaneum Tag und

Nacht ein der Hestia geweihter öffentlicher Altar brannte, so sollten sie von der aufklärenden Fackel des Patriotismus als ewigem Licht des neuen bürgerlichen Kultus erleuchtet werden. Durch diese Übertragung von Sakralität aus dem kultisch-antiken in den staatlich-konstitutionellen Bereich wird die Identität von Gesetz und dessen individueller Befolgung beschworen und damit seine nationenübergreifende Legitimation garantiert. Die allgemeine Gültigkeit der Verfassung wie der aus ihr sich ableitenden Gesetze beruht auf der unhinterfragbaren Autorität des allgemeinen Volkswillens, des öffentlich anerkannten Gemeinwohls. Das Volk ist in dieser Legitimationsstruktur gleichermaßen das Subjekt im Sinne des Ursprungs der Verfassung wie auch das Objekt der Gesetze, nach denen es einstimmig und kollektiv eingestimmt willig handelt.<sup>25</sup>

Kersaint hat dieses durch und durch legalistisch-konstitutionelle Staatsverständnis in seiner Stellungnahme zur Frage der Hinrichtung Ludwigs XVI. dokumentiert, als er sich mit den folgenden Gründen für die Inhaftierung des Königs bis zum Ende des Krieges und damit gegen dessen Exekution aussprach: »Ich werde jetzt die Gründe meiner letzten Meinung angeben; zum Richter bin ich nicht berufen. Hätte ich diese Eigenschaft, so würde ich nicht mit Haß, sondern mit Großmuth stimmen: denn bloß auf diese Weise glaube ich den Willen einer großen Nation ausdrücken zu können. Als Gesetzgeber kann ich den Gedanken einer Nation, die sich selbst rächt, nicht denken; denn die Ungleichheit eines solchen Streites empört mich. Da ich jedoch Ludwigen schuldig glaube, so stimme ich für die Gefangenschaft bis zum Frieden.«<sup>26</sup>

Dass seine Bewerbung um das Amt des Marine-

ministers 1793 nicht erfolgreich war, mag mit seiner zunehmenden Annäherung an die Girondisten und mit seinem ›modérantisme‹ (so der despektierliche Terminus Robespierres) in Zusammenhang gestanden haben. Von höchster Zivilcourage zeugt schließlich der Brief, in dem er am 20. Januar 1793 dem Präsidenten des Nationalkonvents, Vergniaud, sein freiwilliges Ausscheiden aus einer Institution mitteilte, die in seinen Augen ihre gesetzes- und verfassungsgemäße Grundlage verraten hatte, indem sie sich dem Schreckensregime der *Terreur* als willige Vollstreckerin anschloss. Als konkreten Anlass für seinen Rücktritt nennt er die von Danton, Marat und Fabre d'Eglantine angeheizten Septembermassaker von 1792:

Bürger Präsident, meine, seit langer Zeit schwächliche, Gesundheit macht es mir unmöglich, länger einer so stürmischen Versammlung, als die Konvention ist, beizuwohnen. Noch unmöglicher aber ist es mir, die Schande zu ertragen, mit Blutmenschen in demselben Saale zu sitzen, zu einer Zeit, da ihre Meinung, welcher der Schrecken vorangeht, über die Meinung rechtschaffener Männer siegt. Hat auch meine Vaterlandsliebe mich das Unglück ertragen lassen, ein Kollege der Lobredner und Theilhaber der Mordthaten des zweiten Septembers seyn zu müssen: so will ich wenigstens mein Andenken von dem Vorwurfe befreien, ihr Mitschuldiger gewesen zu seyn. Dazu habe ich aber keinen andern Zeitpunkt, als den gegenwärtigen. Morgen wäre es schon zu spät. Ich kehre in den Schooß des Volkes zurück, und bin bereit, demselben von allen meinen Handlungen Rechenschaft abzulegen. Ohne Furcht, und ohne Vorwürfe meines Gewissens, lege ich meine Stelle, als Mitglied der Nationalkonvention, nieder.<sup>27</sup>

Dieser Akt höchster moralischer Integrität, der in den heroischen Verzicht auf die Unverletzlichkeit mündet, die ihm sein Amt gewährte, sollte sich bitter rächen: Ganz der Kapitän, der sich weigert, das sinkende Schiff noch rechtzeitig zu verlassen und in die Emigration zu gehen, wurde Kersaint am 4. Dezember 1793 vom Re-

volutionstribunal wegen vorgeblicher monarchistischer und konterrevolutionärer Verschwörung zum Tode verurteilt und noch am gleichen Tag auf dem Schafott hingerichtet.

### »Monuments commémoratifs simples«:

#### Geschichte machen, Erinnerungsorte schaffen

Der französische Begriff des *monument* ist ausgesprochen vieldeutig und lässt sich im Deutschen mit so unterschiedlichen Termini wie »Denkmal«, »bedeutendes Gebäude«, »Baudenkmal«, »Erinnerungszeichen« oder, besonders originell, »Monument« übersetzen – er kann aber auch einfach »Bau« oder noch allgemeiner »Kunstwerk« bedeuten. Für Kersaint besteht eine wichtige Funktion öffentlicher Monumente in ihrer Fähigkeit, Erinnerung zu stiften und zu konservieren. Er steht damit noch ganz in der Tradition von Louis de Jaucourts Definition in der *Encyclopédie* von 1765: »on appelle *monument*, tout ouvrage d'Architecture & de Sculpture, fait pour conserver la mémoire des hommes illustres, ou des grands événemens, comme un mausolée, une pyramide, un arc de triomphe, & autres semblables.«<sup>28</sup>

Der kommemorative Appell an die historische Größe herausragender Männer und Ereignisse ist hierbei ausschlaggebend. In diesem Sinne sollte der Abbé Henri Grégoire dann in seinem *Rapport sur les inscriptions des monumens publics* 1794 postulieren: »Un monument public est, pour ainsi dire, le drame abrégé d'un grand évènement«<sup>29</sup>. Dass die Helden der Vergangenheit zugleich Helden der Nation – also Franzosen – sind, versteht sich von selbst. In diesem nationalpatriotischen

Sinne wollte Kersaint den größten Söhnen Frankreichs Büsten an herausgehobenen Stellen in der Hauptstadt errichten, ein Vorhaben, das nicht nur an das athenische Prytaneum, sondern auch an die Idee der Einrichtung eines französischen Pantheons in der ehemaligen Klosterkirche Sainte-Geneviève anknüpfte. Bei Kersaint kommt auf der Place de la Bastille Mirabeau zu stehen; Rousseau als Vater des *Contrat social* beim Altar des Vaterlandes in der neuzugestaltenden Arena der Nation auf dem Marsfeld; Voltaire schließlich als populärster aller Philosophen auf dem Pont neuf, neben dem Reiterdenkmal des Helden seines ehrgeizigen Epos, der *Henriade*. Im neuen, nachrevolutionären politischen System sind es die Philosophen, die Intellektuellen, die Gesetzgeber, die Redner, aber auch die Künstler als *hommes de génie*, die das vormalig königlich-militärische Monopol auf Größe substituieren.<sup>30</sup>

Die neue Zeit schafft sich ihre Monumente wie ihre Erinnerungsorte selbst. Für Kersaint sind öffentliche Baudenkmäler »untadelige Zeugen der Geschichte«. <sup>31</sup> Neu zu errichtende Monumente sollen für alle Zeiten Zeugnis ablegen von den schier unglaublichen und nie dagewesenen Ereignissen der jüngsten französischen Vergangenheit. Daher komme dem Departement Paris (autorisiert von der Nationalversammlung) die ehrenvolle Aufgabe zu, so heißt es im *Discours*, »diejenigen historischen Ereignisse feierlich zu proklamieren, die würdig sind, der Nachwelt überliefert zu werden, und zwar mit derjenigen Stimme, die zu allen Nationen gleichermaßen spricht, die den Raum mühelos überbrückt und die über die Zeiten triumphiert: die der ÖFFENTLICHEN MONUMENTE.« Es obliegt somit den neuen politischen Institutionen, diejenigen geschichtsträchtigen Momente in der jüngsten Vergan-

genheit zu benennen, die als überlieferungswürdig eingestuft werden. Im *Bericht der Kommissare für die öffentlichen Baudenkmäler des Departements Paris, vorgelesen am 12. Februar 1792 vor der Nationalversammlung* werden dementsprechend die ersten Tagungsorte des neuen republikanischen Repräsentantenhauses zu *lieux de mémoire* erklärt. Ganz am Anfang stand hierbei der Jeu de Paume:

Als die Stimme des Volkes, stark wie die Notwendigkeit, die verfassungsgebende Versammlung und den König in unsere Hauptstadt beordert hatte, bestimmten allein das dringende Bedürfnis des Augenblicks und die Macht der Umstände die Wahl eines geeigneten Ortes für ihren Empfang. Der erhabene Ton, mit dem die Liebe und das Vertrauen der Nation, die den Grundstein ihrer Freiheit legte, ihre ersten Vertreter umgab, verwandelte jeden Ort, an dem sie tagten, in einen Tempel; so machte er auch jene düstere Turnhalle, jenes Ballhaus, in dem die Nationalversammlung den ersten Schwur leistete, frei leben zu wollen oder zu sterben [...] augenblicklich und für alle Zeiten zu einem heiligen Ort.<sup>32</sup>

Doch ein solcher mehr als selbstbewusster Umgang mit der Erinnerung an die eigene, noch sehr kurze Geschichte schafft augenblicklich Probleme. Sie muss sich eines möglichst neutralen und abstrakten Symbolsystems bedienen, um nicht auf die durch die Vergangenheit diskreditierten Zeichen zurückgreifen zu müssen. Neutralität und Abstraktion aber gefährden ebenso wie der selbstauferlegte Zwang zur radikalen Innovation die Akzeptanz und Verständlichkeit dieser neuerschaffenden Zeichen: Das absolut Neue ist per se unverständlich, kann somit die didaktische Funktion der Ausbildung gelehriger und gesetzestreuer Staatsbürger kaum sinnvoll erfüllen. Die öffentlichen Bauten, die Monumente eines neuen Bauens für den neuen, »regenerierten« Bürger sein sollen, hätten sich eigentlich einer kategorial innovativen Formensprache bedienen

müssen. Doch das hätte ihre volkserzieherische Wirkung gefährdet. Kersaints etwas aufgesetzt wirkende Klassifikation in »monuments de commémoration simple« und »monuments publics mixtes«, an deren präziser Definition er selbst scheitert,<sup>33</sup> dokumentiert das Ringen um das Problem einer Verleugnung der als despotisch verpönten Vergangenheit und der Instaurierung einer Zukunft, die im irreversiblen Strahl der nach vorne gerichteten Zeit ihre eigene Geschichte schaffen muss.<sup>34</sup> Und so blieben die meisten Architektorentwürfe der Revolutionszeit nicht allein aufgrund der fehlenden Geldmittel Utopie. Die zeitgenössischen Architekten sahen sich zudem mit dem grundlegenden ästhetischen Problem konfrontiert, Neues schaffen zu müssen, dessen Verstehbarkeit dennoch gewährleistet bleiben sollte.

In den Jahren 1790/91, in der Frühphase der Entwicklung einer vorgeblich neuen Architektursprache, einer neuen republikanischen Gleichheits- und Freiheitsikonographie, war man noch um Kompromisse bemüht, die selbst dem König weiterhin einen angemessenen Platz zuzugestehen suchten. Zu diesem Zeitpunkt herrschte noch hoffnungsvolle Aufbruchstimmung: »[E]n 1790, aucun écart mortel ne s'est encore creusé entre les principes et la réalité« – so hat Mona Ozouf den Grundzug sich verselbständigender totalitärer Ideologeme treffend charakterisiert.<sup>35</sup> Emblematisch verdichtet sich diese vermittelnde Haltung, die zu diesem Zeitpunkt noch an die Möglichkeit einer harmonischen und ausgleichenden neuen Ordnung der Dinge und Gewalten glaubt, in der Umgestaltung des Reiterstandbilds von Henri IV auf dem Pont neuf anlässlich des Föderationsfestes.<sup>36</sup> In einer separaten Zeremonie am 15. Juli 1790 wurde es zum Ziel eines wei-

teren Festzuges: *Le bon roi Henri* bildete das Zentrum dieser Inszenierung, die einerseits an die ruhmreiche – dabei notwendig monarchische – französische Vergangenheit erinnern wollte, zugleich durch die Transformation des Denkmals darauf hinwies, dass die königliche Machtposition neuerdings von anderen, gleichgeordneten Gewalten flankiert wurde: Neben dem blumen- und trikologeschmückten volksnahesten aller französischen Monarchen war ein kleiner Vaterlandsaltar errichtet und die Inschrift »Il eut l'amour du peuple, Louis XVI est son héritier« angebracht worden. Gerahmt wurde das Ensemble von zwei künstlichen Pappeln, wobei die etymologische Herkunft des Namens »peupliers« erneut Volksnähe signalisierte, an denen riesige Medaillons prangten. Sie zeigten Bailly, der dem König die Wünsche der Pariser Bevölkerung vortrug, und Lafayette, der ihm im Namen der Nationalgarde Blumen überreichte – und damit auch die eminente Bedeutung dieser Formation für den Erfolg der revolutionären Sache unterstrich.<sup>37</sup>

Mit zunehmender Militanz der revolutionären Politik und der mit ihr einhergehenden Zensur der Themen radikalisierte sich auch deren Bildwelt, in der für den König seit etwa der Mitte des Jahres 1792 kein Platz mehr vorgesehen war.<sup>38</sup> Diese Verschärfung in der Behandlung des Kulturerbes, das die Revolution *nolens volens* vom Ancien Régime übernehmen musste, zeigt sich auch darin, wie architektonisch mit der Erinnerung an die Vergangenheit umgegangen wird. Anfangs herrschte noch die behutsame, auch unter ökonomischen Gesichtspunkten sinnvolle Transformation und Umnutzung bestehender Gebäude, insbesondere vormaliger Kirchenbauten<sup>39</sup> vor, wie im Falle des Panthéons oder der Madeleine-Kirche, die dadurch eine

inhaltliche Umdeutung und Neudeutung erfuhren.<sup>40</sup> Das Bemühen, Lücken im alten Baubestand endlich zu schließen, wurde wie bei Kersaint anlässlich der von ihm dringend geforderten Fertigstellung des Louvre zu einem Akt der nationalen Ehrenpflicht erklärt. Große, repräsentative Neubauten waren aus finanziellen Gründen eher eine Seltenheit; eines der raren Beispiele ist der Platz, auf dem sich ehemals die Bastille erhob. Dort war ein vormals despotisch besetzter Raum durch die Revolution freigesetzt und zur Neubebauung ausgeschrieben worden, allerdings auch hier mit dem konstruktiven Hintergedanken, eine unschöne Lücke im urbanen Körper zu schließen. Erst in der Hochphase der *Terreur*, also in der 1793er und 1794er Jahren, wird dann die völlige Auslöschung der Vergangenheit zur allgemeinen Maxime, die im Revolutionsvandalismus zerstörerische Ausschreitungen gegen alles legitimierte, was auch nur in den Hauch eines Verdachtes geriet, noch Zeichen des alten Systems zu tragen.<sup>41</sup>

Jetzt wird von der Revolution selbstherrlich eine ideologische *tabula rasa* erzeugt, auf der eigene und neue *lieux de mémoire* geschaffen werden können. Der Erfinder des Revolutionskalenders, Gilbert Romme, hat dieses spätere und radikalisierte, rein zukunftsorientierte Zeit- und Geschichtsverständnis der Revolution 1793 in seinem *Rapport sur l'ère de la République* prägnant beschrieben: »Le temps ouvre un nouveau livre à l'histoire; et dans la marche nouvelle, majestueuse et simple comme l'égalité, il doit graver d'un burin neuf et vigoureux les annales de la France régénérée.«<sup>42</sup> Sein Satz impliziert, dass diese neue Historiographie keine Rücksicht auf (Traditions)Verluste nehmen dürfe. Der Grabstichel, mit dem sie schreibt, soll »vigoureux«, also kraftvoll und energisch sein. Auch steht für

Romme fest, dass der unaufhaltsame Lauf der neuen Zeit eindimensional, da in aufsteigender Linie strikt nach vorne gerichtet ist, ebenso wie der Scheinwerfer der Aufklärung nur noch Zukunftsvisionen projiziert. Hieraus leitet sich seit etwa 1793 eine kategorial neue Vorstellung von Geschichtsschreibung ab, die nichts, was sich vor der dekretierten Stunde Null zugetragen hat, für überlieferungswürdig hält. Sie arbeitet damit auf die Auslöschung der historischen Erinnerung an die abwertend so genannte *ère vulgaire* hin, um von jetzt an nur noch selbst Geschichte zu machen.<sup>43</sup> Im Namen einer auf die Zukunft gerichteten Traditionsbildung werden neu zu errichtende Monumente zum privilegierten Ort der Erinnerungstiftung der neuen Zeit. Hier soll mit künstlerischen Mitteln eine Erzählung petrifiziert werden,<sup>44</sup> die für immer dokumentarische Objektivität beansprucht, indem sie die gerade erst geschehene Geschichte im fixierten Narrativ und in neu erfundenen Symbolen stillstellt.

### Neue Allegorien, Inschriftenwut und die Strategie der Leerstelle

Doch es ist alles andere als trivial, neue Symbole zu erfinden, die eingängig und klar verständlich zugleich sind.<sup>45</sup> Der biographisch kaum fassbare Pariser Rechtsanwalt Giraud hat 1790 einen ausführlichen Entwurf für eine *Place patriotique, avec un palais pour la permanence de l'auguste Assemblée nationale, et la description d'une fête annuelle pour le renouvellement du serment civique* vorgelegt, in dem er, was nur wenige vorschlugen, sein Bauprojekt auf die *rive gauche*, zwischen Place Saint-Michel und Luxembourg-Garten verlegte. Dort

sollten nicht nur eine zentralisierte Platzanlage und neue Strassen, die Blickachsen eröffneten, errichtet werden, sondern auch ein ganzes Arsenal öffentlicher Monumente (ein *Palais national* für die *Assemblée*, ein neuer Markt, eine *Ecole de Médecine*, ein Versteigerungshaus, eine Militärakademie, ein Salon für Kunstausstellungen und ein Gymnasium).<sup>46</sup> Das Zentrum dieses idealen Monumentenforums wurde von einer den neuen Symbolisierungsstrategien entsprechenden Bergstaffage markiert, die primär praktischem Nutzen dienen sollte: »Au milieu de la place, s'élève un rocher ou montagne, à centre vide, pour y être pratiqué un vaste réservoir, lequel donnera des eaux à quatre fontaines.«<sup>47</sup> Doch zugleich war dieses Zentrum ein Platzhalter, das allein durch den König besetzt werden konnte; eine Leerstelle zur Verabschiedung von Gesetzen durch die Exekutive, gestaltet als Naturthron: »Au haut [de la montagne], est un superbe chêne, à l'ombre duquel repose le Roi, assis sur un tronc d'arbre, en ayant un autre plus haut devant lui, sur lequel il sanctionne les nouvelles loix.«<sup>48</sup> Auch hier – ähnlich wie bei der Umgestaltung des Henri-IV-Denkmal – herrschte also noch die Tendenz zur Vermittlung zwischen den staatlichen Gewalten vor.

Was Girauds Text für unseren argumentativen Zusammenhang besonders interessant macht, ist die Tatsache, dass er – basierend auf der Prämisse, dass der neue Mensch nicht nur neuer Gesetze, sondern auch eines regenerierten Geschmackes bedürfe<sup>49</sup> – als Erfinder neuer, republikanischer Allegorien auftritt. Ein punktueller Vergleich mit früheren Verfahren der Allegorese (beispielsweise bei Cesare Ripa) ist höchst aufschlussreich für die Frage, welcher Anteil an Neuheit einer Allegorie auferlegt werden kann, ohne ihre Ver-

ständigkeit zu gefährden, oder inwieweit sie auf das überlieferte Motivrepertoire angewiesen bleibt.<sup>50</sup> Generell erfreuen sich Personifikationen von Abstrakta in der Revolutionszeit großer Beliebtheit, die deren Konzepten offensichtlich Konkretheit und damit Wirkmächtigkeit verleihen sollten. Das innovatorische Potential von Girauds Allegorien ist von ganz unterschiedlicher Wertigkeit. So tritt die »fidélité« nach wie vor klassisch als Hund auf (genauer: als Spaniel oder Wachtelhund), den auch Ripa als ein Attribut der *fedeltà* vorgesehen hatte.<sup>51</sup> Doch die *Humanitas* ist aus einer schönen, blumengeschmückten Frau mit Goldkette<sup>52</sup> in einen wackeren Bauern verwandelt worden, der weniger ideelle als materielle Akte der Nächstenliebe vollbringt, indem er den Überschuss seiner Ernte an die Armen verteilt: »un bon paysan qui distribue des alimens aux pauvres; au bas on lit: Je donne le surplus du produit de ma terre; / Aider le malheureux, c'est secourir son frère.«<sup>53</sup> Die Doppelung von Bild und Text in der Sinnstruktur von *imago* und *subscriptio* der frühneuzeitlichen Emblemik wird strikt beibehalten. Doch für mehrere von Girauds Allegorien findet man kein Pendant bei Ripa, weil sie der Verbildlichung von Zeitgeschichte dienen: Amor tritt gänzlich entgöttlicht und den Bedürfnissen des politischen wie ökonomischen Tagesgeschäfts unterworfen als »amour des Loix« oder als »amour du travail« auf; ersterer wird durch einen »Légiste devant son bureau«<sup>54</sup> personifiziert, letzterer durch Bienenfleiß versinnbildlicht: »une ruche à miel, d'où sortent et rentrent une grande quantité de moches; au bas on lit: Du bel ordre qui règne en nos petits états, / Nous offrons un modèle aux plus grands Potentats.«<sup>55</sup>

Die meisten der in der Revolutionszeit neu geschaffenen Allegorien und Personifikationen erhalten Bei-

schriften, die sie eindeutig bezeichnen und ihre *political correctness* garantieren, da man wegen ihres potentiell vieldeutigen bildlichen Ausdrucks kein hinlängliches Vertrauen in die Tauglichkeit ihrer Mitteilung hatte.<sup>56</sup> So scheint sich 1793 die Ikonographie für die Darstellung des Volkes immer noch nicht hinlänglich verfestigt zu haben: Sonst müsste dem herkulisch-polyphemhaften Koloss mit der Freiheitsmütze nicht der Titel »Le peuple mangeur de Rois« auf die Brust tätowiert werden, um ihn eindeutig als königsverschlingendes Volk erkennbar zu machen (Abb. 13). Ob die mangelnde Eindeutigkeit der Darstellung dazu geführt hat, dass dieser anonyme Entwurf für brachial-apotropäische Grenzposten zur Markierung des französischen Territoriums unausgeführt blieb, muss offen bleiben.

In der gesamten Kunstproduktion der Revolutionszeit grassierte eine wahre In- und Beischriftenmanie als Mittel der Vereindeutigung der revolutionären Botschaft, die keine abweichenden Bedeutungen neben sich duldet. Inschriften sollten die ideologische Orthodoxie der Darstellung sicherstellen. So wollte Boulée 1791/92 die Fassaden seines *Palais national* mit längeren Passagen aus dem Text aller Texte – der Verfassung – schmücken (Abb. 14).<sup>57</sup> Auch bei Kersaint findet man diese Inschriftenwut. Seine Dekret- und Gesetzesausgänge könnte man als ephemere Inschriften an und in den Prytaneen interpretieren, flankiert von dauerhaften Bronzetafeln mit dem Text der Verfassung. Neben den Ehrenstatuen für verdiente Bürger sollten ihre Namen und – erstaunlicherweise – ihre religiösen Überzeugungen dort inschriftlich dokumentiert werden. Im Sitzungssaal des *Palais national* sollten die Abgeordneten ebenfalls den Text der *Constitution* auf Marmortafeln ständig vor Augen haben; rechts und links da-



Abb. 13. Anonym, *Le Peuple mangeur de Rois*, 1793,  
Musée Carnavalet, Paris

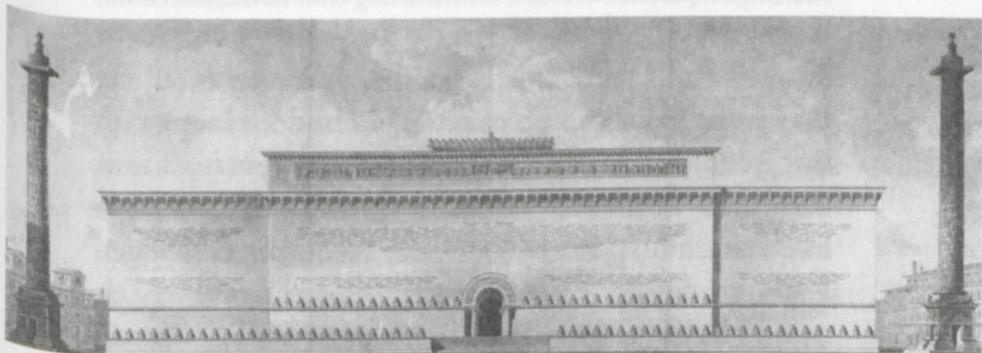


Abb. 14. Etienne-Louis Boullée, *Palais national. Élévation*, 1791/  
92, Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes, Paris

von waren Statuen von Voltaire und Rousseau vorgesehen,<sup>58</sup> darüber »médaillons des grands hommes«. Durch die einfache Inschrift »Ici fut la Bastille« sollte (dem Vorschlag Félix Faulcons entsprechend)<sup>59</sup> die Leere des Bastilleplatzes eindeutig markiert werden. Und dort wurde in einem hochsymbolischen Ritual die Verfassung von 1791 als Grundstein der neuen Ordnung in den Boden des noch leeren Platzes versenkt. In den von Kersaint geplanten Sockel des Vaterlandsaltares auf dem Marsfeld sollte die Menschenrechtserklärung eingemeißelt werden, erneut umgeben von Passagen aus der Verfassung. Für sein Monument auf dem Bastilleplatz sah er die Inschrift vor: »*Nous naquîmes dans la servitude; la mort nous a trouvés libres*«. Und nicht nur an diesem herausgehobenen Ort revolutionärer Erinnerungstiftung sollten diese pathetischen Worte zu lesen sein. Kersaint forderte den Gesetzgeber auf, ganz Frankreich mit ihnen zu plakatieren:

Befehlt, dass diese Worte überall zu finden sein mögen, wo die konstitutionellen Gewalten im Namen der Verfassung handeln: auf der Schärpe des Stadtverordneten wie auf der Medaille des Friedensrichters; bei der Ausübung des Rechtes, ihre Richter und die Vertreter des Verwaltungsrats zu wählen wie auch ihre Repräsentanten zu benennen: Jawohl! Um diese gerade genannten Rechte zu heiligen, plädiere ich für die Errichtung von Monumenten mit Bronzetafeln der Verfassung und der Proklamation der Gesetze und Dekrete per Anschlag.

Das Anbringen von Schriftstücken in der Hauptstadt war in der Anfangsphase der Revolution ein heiß umkämpftes Monopol, ging es doch hier um das Publikationsrecht und die zeichenhafte Besetzung desjenigen Raumes, der der Öffentlichkeit neuerdings zur Meinungsbildung diene. In einer kurzen Philippika seines *Discours* betont Kersaint, dass die halbherzigen Maßnahmen, mit denen die staatlichen Organe offi-

zielle von privaten Annoncen und Aushängen zu trennen suchten, nicht ausreichten, um den Gesetzestexten einen würdigen Publikationsort zu bieten – hierfür bedürfte es der Prytaneen:

Ich frage Sie: Wer konnte die Idee entwickeln, die erbärmlichen und schmutzigen Wände dieser Stadt zu Hütern der Gesetze zu machen? Glaubte man wirklich, die Wahl dieses Ortes dadurch zu nobilitieren, dass man dort Tafeln mit der beglaubigenden Aufschrift *Gesetze und Urkunden der öffentlichen Amtsgewalt* anbrachte? Wer kann derart verkennen, dass große Ideen mit den ihnen entsprechenden Formen der Präsentation eng verbunden sein müssen? Heißt das, den Gesetzen den ihnen gebührenden Respekt entgegenzubringen, wenn man ihre geheiligte Botschaft den Ecken Eurer verwinkelten Straßen anvertraut? Dort werden sich in Kürze trotz aller Gegenmaßnahmen alle möglichen Aushänge und Zettel häufen, man wird an diese Stellen nicht mehr gefahrlos herantreten können und jede aufmerksame und konzentrierte Lektüre wird unmöglich sein.<sup>60</sup>

Zahlreiche Beispiele für eine aufdringliche, im wahrsten Wortsinn ›sprechende‹ Architektur findet man auch in den sämtlich unrealisierten Entwürfen des *Concours* im Jahre II der *République une et indivisible* – besonders drastisch an Charles Perciers und Pierre-François-Léonard Fontaines Monument für die Verteidiger des Vaterlandes (Abb. 15), einer von einem Tempel der Erinnerung und einer Freiheitsstatue bekrönten, monumentalen Pyramide. Für deren einzelne Terrassen waren Bänke vorgesehen, auf denen der Bürger sich im Schatten von Lorbeerbäumen der erbaulichen Lektüre eines riesigen Textdokuments hingeben konnte, das alle leeren Wände dieses Monuments füllen sollte: »Là, les citoyens viendraient payer le tribut d'admiration aux vertus, au courage. Les poètes y trouveraient des héros à chanter, les peintres des actions à chanter et à représenter.«<sup>61</sup> Alexis-François Bonnets Entwurf für einen Tempel der Gleichheit (Abb. 16) zeichnet sich

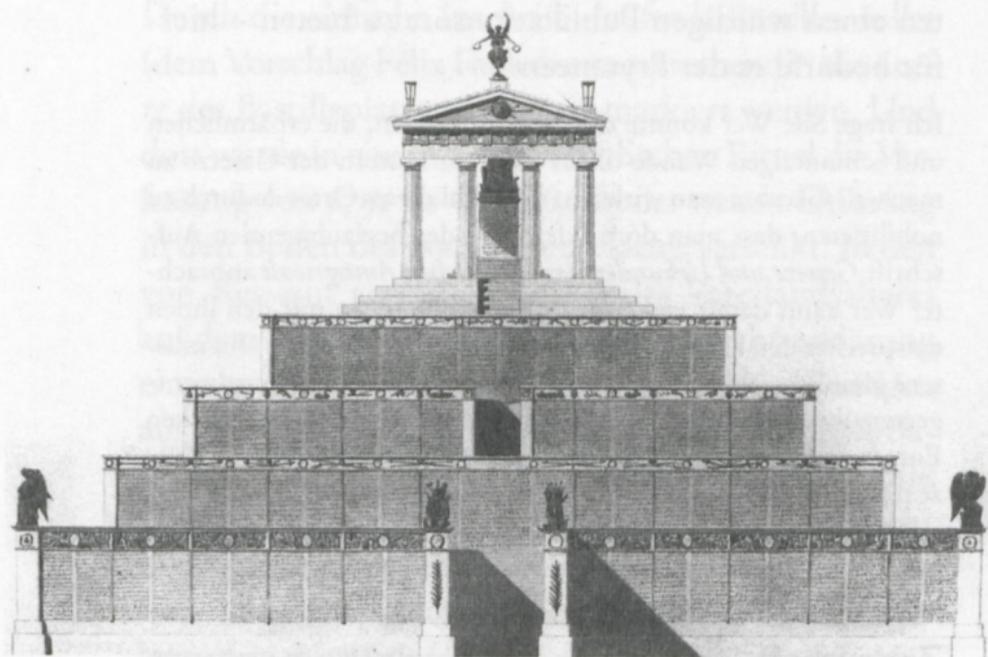


Abb. 15. Charles Percier / Pierre-François-Léonard Fontaine,  
Monument aux défenseurs de la Patrie, 1794,  
Musée Carnavalet, Paris



durch ähnliche Eloquenz aus, die in diesem Fall jedoch nicht der sittlichen Erbauung an der eigenen heroischen Vergangenheit, sondern der schlichten Verständlichkeit dienen soll. Auch wenn die Deutlichkeit dieser *architecture parlante* nichts zu wünschen übrig lässt, werden die Höhle des Despoten und der von seinen ruhmreichen Taten ausruhende Herkules sicherheitshalber trotzdem noch einmal inschriftlich identifiziert. Wer den Gehalt des Monuments dann immer noch nicht verstanden hat, wird durch eine »Explication« neben der Entwurfszeichnung abschließend über deren wenig subtilen Symbolgehalt belehrt.<sup>62</sup>

Dem *horror vacui* durch Inschriften entgegenzuwirken und damit Eindeutigkeit und Klarheit zu schaffen, ist eine mögliche Lösung des Problems, dass das kategorial Neue in der architektonischen wie ikonographischen Formenbildung potentiell unverständlich ist und dadurch in seiner suggestiven Wirkung scheitert. Einen anderen, subtileren Ausweg aus diesem Dilemma bietet die Strategie der intendierten Leerstelle. Sie ist der Logorrhoe der Inschriften als eine noch stumme *architecture parlante* diametral entgegengesetzt, denn sie wird sich erst in Zukunft zu Wort melden. Diese eher defensive Strategie der Problembewältigung durch Vermeidung und Aufschub hatte bereits 1775 der Abbé de Lubersac, den seine Zeitgenossen den »Abbé monuments«<sup>63</sup> nannten, in seinem vorrevolutionären Entwurf für eine Place Louis XVI angewandt (Abb. 17): Er sah auf seinem Obeliskendenkmal für Ludwig XVI. »Leerstellen« vor, die unbesetzt bleiben müssten, um Platz für die Darstellung zukünftig zu erbringender Heldentaten des noch jungen Königs zu lassen: »Die drei anderen Seiten bzw. Rahmen an der Basis des Obeliskens sollen gänzlich ohne Verzierung



Abb. 17. Charles François Lubersac de Livron, Monument projeté à la gloire de Louis XVI et de la France. Detail, 1775

bleiben [die eine, bereits ausgefüllte, zeigt die Wiedereinsetzung des Parlaments in seine früheren Funktionen durch den König am 11.11.1774], damit uns für die Zukunft die Möglichkeit erhalten bleibt, dort mittels Inschriften und Bronzereliefs diejenigen bemerkenswerten Ereignisse festzuhalten, mit denen sich die jetzige Herrschaft zukünftig auszeichnen wird und die man daher für würdig erachten wird, als epochemachend in die Geschichte einzugehen.«<sup>64</sup> Diese strikt am soeben Vollbrachten orientierte Vergangenheitsdokumentation ist notwendig zukunfts offen: »parmi les Monumens divers du zèle patriotique, j'ai peut-être eu le premier le mérite d'en avoir imaginé un d'une espèce, dont certainement le pareil n'exista jamais: *Monument* qui n'anticipe ni sur le temps ni sur la reconnaissance des peuples; car je n'y ai mis que ce qui est, & ce qui s'est fait jusqu'à présent, & j'y laisse place pour y mettre ce qui se fera par la suite.«<sup>65</sup>

In der Revolutionszeit ist man dann von der unerschütterlichen Gewissheit durchdrungen, in Kürze genügend heroischen Stoff für solche Leerstellen produziert zu haben. Und so operieren mehrere Projekte aus den Jahren 1790–92 für öffentliche Monumente mit der Taktik, Platz für die Anbringung zukünftiger Erinnerungszeichen auf ihren Bauwerken freizulassen, der in der allernächsten Zukunft – wenn nicht schon in der eigenen Gegenwart – auf das Ehrenvollste zum Ruhme der Nation gefüllt werden kann. So weist auch das visionär-utopische Nationalmonument, das der *Songe patriotique* entwirft, solche bewusst unbesetzt gelassenen Stellen für zukünftige Gesetzeswerke auf:

An unzähligen Stellen des Tempels und seiner weitläufigen Portiken hatte die Bildhauerkunst in klarster und präzisester Weise die Erinnerung an die auf ewig denkwürdigen Ereignisse der Revoluti-

on, an den Heldenmut und an die großmütigen Dekrete ihrer ersten Nationalversammlung in Marmor und Erz wachgehalten. Leerstellen waren den Dekreten zukünftiger Deputiertenversammlungen vorbehalten, als in Zukunft zu bewundernde Archive, die allein sich ihres Ruhmes und ihrer Weisheit würdig erweisen sollten und als Schmuck dieses erhabenen Monuments von größerem Interesse und größerer Angemessenheit sein würden als alles Luxusstreben und alle Meisterwerke der Kunst. Hier gab es kein glitzerndes Gold; nur Marmor und Bronze waren die für diesen Bau verwendeten Materialien – war er doch für die Ewigkeit errichtet worden. Die majestätische Einfachheit all seiner Teile schließlich erfreute die Augen, erhob die Seele und legte in glaubwürdigster<sup>66</sup> und zufriedenstellendster Weise Zeugnis von der vollständigen Umwälzung des Geschmacks ab.<sup>67</sup>

In vergleichbarer Weise operiert der Entwurf von Durand und Thibault für eine Säule vor dem Pantheon im *Concours* des Jahres II: Dort halten vier Viktorien Ruhmeskränze in die noch zu füllende Leere, damit sich künftige Helden, deren Namen jetzt noch nicht auf den Faszienbündeln des Säulenschaftes inschriftlich festgehalten sind, sich an diese Stellen des zukünftig zu erringenden Ruhmes postieren können.<sup>68</sup> Kersaint schließlich nutzt den appellativen Charakter der als defizitär empfundenen Leere in einem raffinierten didaktischen Kunstgriff als Anreiz für die Jugend Frankreichs, sich durch Gesetzestreue und todesverachtenden Patriotismus den Anspruch auf einen solchen zukünftigen Erinnerungsort zu sichern<sup>69</sup>:

Unsere übrigen Gebäude [gemeint sind erneut die Prytaneen] sollen leer bleiben. Doch was kommt der Beredsamkeit eines einsamen Steinblocks gleich, der auf einen großen Mann wartet? Seht Ihr nicht, wie der rechtschaffene Vater, die einfühlsame Mutter, die ihren Sohn wie zufällig an diesen ehrwürdigen Ort geführt haben, ungeduldig auf dessen sich gleichsam natürlich einstellende Frage warten: Was soll dieser Stein? Er ist für Dich bestimmt, mein Sohn, solltest Du das Glück haben, Deinem Vaterland einen großen Dienst erweisen zu dürfen und Dich unter denjenigen auszuzeichnen, die dazu bestimmt sind, für ihr Vaterland zu leben und zu sterben.

## Die Leere gestalten: Das Feld der Föderation als nationale Arena

Bei den beiden Erinnerungsorten *par excellence*, die im Stadtraum von Paris nach 1789 entstanden waren, handelte es sich zum einen um den Platz, auf dem bis zu ihrer Schleifung die Bastille als Mahnmal der Tyrannei gestanden hatte und der von der Revolution überhaupt erst als Freiraum geschaffen worden war.<sup>70</sup> Zum andern um das Marsfeld als einen Erinnerungsort in Potenz, da dort der Bastillesturz 1790 seinerseits erstmals kommemoriert worden war. Kersaint beschreibt den Festplatz des Föderationsfestes in emphatischer Rhetorik:

Hätte ich einen Sohn, ich würde ihn zu den Thermopylen geleiten, um seine Seele zu prüfen oder um ihm eine einzugeben, falls er noch keine hätte. Aber warum ihn außerhalb der Grenzen des Vaterlandes führen? Habt Ihr die Seele vergessen, die am 14. Juli 1789 für ihn gewonnen wurde? Edle Gefühle rufen Euch auf das erinnerungswürdige Feld, auf dem sich die Franzosen im Angesicht des Himmelsbogens und des Erdenkreises vereinigt haben im Schwur, zu leben oder als freie Männer zu sterben: Dort könnt Ihr bewundern, was unsere Frauen und Kinder errichtet haben; dort wurde unser unsterbliches Gesetzeswerk geschaffen; dort haben wir alle Franzosen gesehen – gleich und frei.... Nun denn! so weiht also diesen Ort. Ich verlange nicht mehr von Euch, als die Hoffnung haben zu dürfen, auf einem Granitblock diejenigen Worte wiederzufinden, die Ihr vor kurzem dort ausgesprochen habt. Dieser Fels soll zum Altar werden, auf dem jeder Franzose und jedermann, der die Existenz Frankreichs bejaht, zumindest einmal in seinem Leben das Todesurteil über die Tyrannen aussprechen möchte.

Beide Orte waren große leere Flächen, die nach neuer Gestaltung, nach Füllung mit Monumenten verlangten. Die zahlreichen Entwürfe für den Bastilleplatz – zumeist Säulen –, können hier nicht im einzelnen be-

handelt werden.<sup>71</sup> Kersaint sah für diese prominente Stelle eine Synthese von Denkmaltypen vor, die sich aus einem Mega-Prytaneum *hors classification* und einem Kommemorativobelisken zusammensetzen sollte. Mit der sprechenden Idee, dieses Monument auf einem Fundament aus Trümmern der Bastille zu errichten, standen Kersaints Architekten freilich konzeptuell nicht allein. Ähnliche ›Höhlen des überwundenen Despotismus‹ fanden sich dann auch in den Entwürfen von Armand-Parfait Prieur oder Pierre-François Palloy (von 1792; Abb. 18). Originell hingegen ist bei Legrand und Molinos die unmittelbare Verbindung desjenigen, dessen Erinnerung an diesem Ort durch ein Monument evoziert werden soll, mit der geplanten Gestaltung: Lehnt sich doch der Unterbau ihres Obeliskenprytaneums mit seinem umlaufenden Säulenperistyl explizit an das choragische Denkmal des Lysikrates in Athen an, das in der zeitgenössischen Kunstliteratur als ›Laterne des Demosthenes‹ bezeichnet wurde (Abb. 19). Und es war der berühmte »Démosthène français«, der am 2. April 1791 verstorbene Mirabeau, dem Kersaint dort passenderweise eine Ehrenstatue zur Erinnerung an seine sprichwörtliche Eloquenz im Dienste der Freiheit errichten wollte – und der bereits im antiken Prytaneion mit einer Büste vertreten war:<sup>72</sup>

Jedem Bürger, der die frühere Höhle des Despotismus wiedererkennt, wenn er das auf deren Ruinen errichtete heilige Asyl für die Gesetze besichtigt, vermittelt sich dort beim Anblick des französischen Demosthenes die Idee eines Freiheitstempels. Daher haben wir das Äußere des Monuments mit einem runden Säulenperistyl umkleidet; auf seiner Spitze erhebt sich ein Obelisk. Das Ganze soll auf den Trümmern eines der Bastille-Türme errichtet werden, in dem man noch Reste eines Gefängnisses erkennen kann.

Neben der Erinnerungstiftung und -bewahrung bestand für Kersaint eine weitere Hauptfunktion öffent-



Abb. 18. Pierre-François Palloy, Colonne sur  
les ruines de la Bastille, 1792

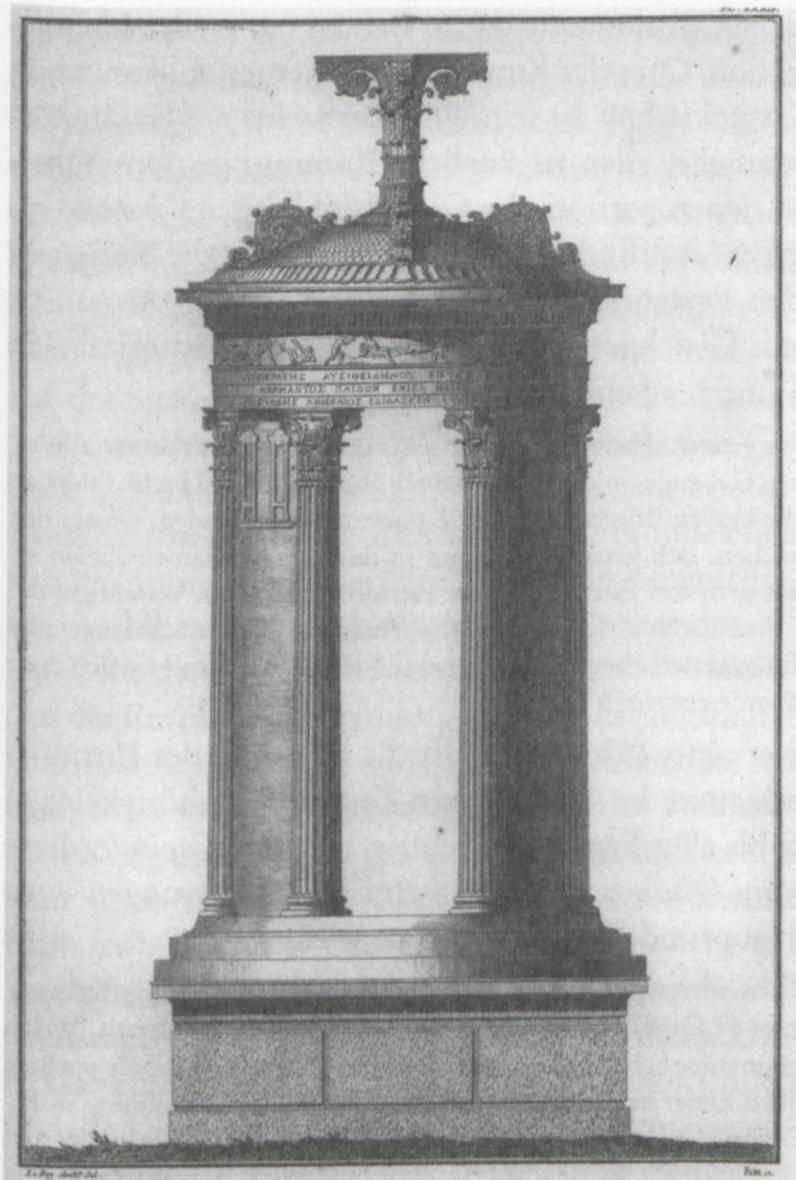


Abb. 19. Pierre Patte nach David Le Roy,  
Sog. Laterne des Demosthenes, 1770

licher Monumente darin, Bauten nationaler Identifikation, Orte der Konstitution einer republikanischen Gemeinschaft zu sein. Die *monumens publics* sind öffentliche, allen zugängliche Kommunikationsräume, in denen patriotische Gefühlsbildung am *homme régénéré* stattfinden kann. So sollen sich die Bürger in den Prytaneen versammeln<sup>73</sup> und sich im Austausch mit Gleichgesinnten als Teile eines konstitutionellen Ganzen erkennen:

Ihr ersten Abkömmlinge der Verfassung, widmet unseren Gesetzgebäude, in denen jeder sie in Ruhe studieren kann, in denen die braven Bürger Orte der Zusammenkunft finden, wo sie sich suchen, sich gerne treffen und in ihren gemeinsamen Zielen erkennen: von Eifer getriebene Patrioten; glühende Verteidiger des Gemeinwohls; Stützen unserer Verfassung, die noch lange aller Energie derer bedarf, die sie begründet haben, damit sie sich ihrer Feinde erwehren kann.

Kersaints Wirkabsicht ist die Stärkung des Patriotismus und des solidarischen Zusammengehörigkeitsgefühls aller Franzosen, zentriert auf die *Capitale*, die – vom *Discours* in appellativer Emphase besungen – zur Hauptstadt der Monumente wird:

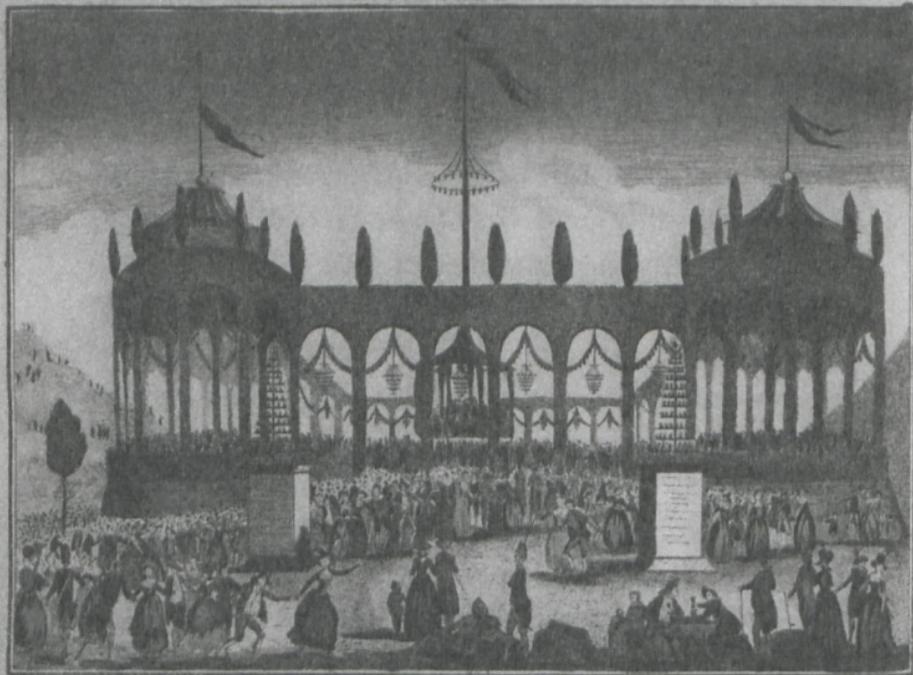
Paris, dieser Lichtpunkt des Erdkreises, dieser unerschöpflich strömende Quell der Erleuchtung; Paris ist Euch anvertraut. Welch immenser Schatz! und möget Ihr stets über seinen Erhalt wachen! Ruft dieser berühmten Stadt ihre eigentliche Bestimmung in Erinnerung; sie ist die Stadt der Gemeinschaft, die Stadt aller, die Stadt der Städte, der Stolz unserer Herrschaft. Um dieses Wissen mit der Kraft eines großen Gefühls auszustatten, solltet Ihr den Repräsentanten des Volkes, der Nationalversammlung, gemeinschaftlich ein großartiges Monument stiften [...]. Ich möchte vorschlagen, den Entwurf für dieses Gebäude in den Versammlungsräumen aller konstitutionellen Körperschaften im ganzen Land ebenso wie der in Paris zu hinterlegen, und zwar unter dem Titel *Paris, oder Stadt aller Franzosen*.

Die Zusammenführung der gesamten französischen Nation in einem einigenden Akt war die poetische Idee

der erstmals am 14. Juli 1790 mit größtem personellen und inszenatorischen Aufwand ausgerichteten *Fête de la Fédération* gewesen.<sup>74</sup> Das Ausgangsereignis hierfür war der Zusammenschluss aller Nationalgarden mit sämtlichen Linientruppen zu einem frankreichweiten Defensivbündnis gewesen. Dieser Festakt der militärischen Vereinigung wandelte sich zu einer demonstrativen Unierung der gesamten Nation, war das Fest doch auf den ersten Jahrestag des Sturms auf die Bastille gelegt worden und somit zum herausgehobenen Gedenktag für den Gründungsmoment des neuen politischen Systems avanciert. Es markierte die Stunde Null, von der an neue, ewig gültige Erinnerungen geschaffen werden mussten. Dementsprechend nahm der *cor-tège* – wie die meisten dieser säkularisierten Prozessionen der Revolutionsfestzüge<sup>75</sup> – seinen Ausgangspunkt vom Bastilleplatz<sup>76</sup> und endete auf dem Marsfeld, das in dunkler gallischer Frühzeit der Ort des Plebiszits über Krieg und Frieden gewesen war.<sup>77</sup> Abends kehrte man noch einmal zur Place de la Bastille zurück (Abb. 20). Dort war ein temporäres Monument aus Zweigen abgesteckt worden, das den Grundriss des ehemaligen Schreckensgebäudes nachzeichnete. Diese Gartenstaffage, die durch die 83 sie bekrönenden und die Departements symbolisierenden zypressenartigen Bäume auch Assoziationen an antike Mausoleen wecken konnte, purifizierte den vormaligen Ort des Schreckens, indem sie ihn mit natürlichen Mitteln wiedererstehen ließ. Jetzt wurde hier getanzt und gelacht, denn dieser ästhetische Sühneakt hatte die Klagen der Gefangenen erfolgreich in Freudengesänge verwandelt.<sup>78</sup>

Der Höhepunkt der Inszenierung am 14. Juli war der eigentliche Akt der *fédération* mit dem Schwur La-

*ici l'on danse*



*Vue de la décoration et illumination faite sur le Terrain de la Bastille pour le jour de la fête de la Confédération  
Paris le 14 Juillet 1790.*

Abb. 20. Anonym, Vue de la décoration et illumination  
faite sur le terrain de la Bastille pour le jour de la fête de la  
confédération, 1790

fayettes am Altar des Vaterlandes gewesen.<sup>79</sup> Und aus Abertausenden von Kehlen erscholl simultan und mittels Kanonensalven akustisch synchronisiert in ganz Frankreich zum dekretierten Zeitpunkt die jeden einzelnen Bürger noch einmal auf seine individuelle Verantwortung verpflichtende Antwort: »Je le jure«. Der Altar trug im Gegensatz zu zahlreichen anderen Entwürfen für dieses kultische Objekt, die sich klar an antiken Vorgaben orientierten,<sup>80</sup> noch stark christliche Züge. So beschloss 1790 auch ein von Talleyrand zelebriertes Te Deum diesen neuen religiösen Ritus der Einschwörung auf die höchsten Ideale der Nation.

Für solche Abschlussmanifestationen mit Massenbeteiligung benötigte man einen dauerhaften Festplatz, den Kersaint und seine beiden Architekten mit ihrem *Cirque national*, einer Arena der Nation in monumentalen Ausmaßen, zu errichten gedachten. Plante man doch die jährliche Wiederholung des Föderationsfestes, die die Erinnerung an die verfassungsbasierte Neukonstitution der politisch-nationalen Vergemeinschaftung auf Dauer stellen und damit das Gedenken institutionalisieren sollte. Die Einmaligkeit des Ereignisses sollte verewigt werden, das Ephemere der Festdekorationen petrifiziert, das Performative des Aktes stillgestellt werden. Die ritualisierte Handlung der gemeinschaftlichen Wiederholung des Bürgereides sollte die Volksmassen für alle Zukunft einschwören auf die neuen revolutionären Ideale eines Ideenkollektivs der *nation* und zugleich den Gesellschaftsvertrag als »pacte social«<sup>81</sup> erneuern. Zentraler Ort für die rituelle Handlung und Sammelpunkt der Aufmerksamkeit der Festteilnehmer ist in den Entwürfen von Molinos und Legrand hierbei erneut der Altar des Vaterlandes, der denjenigen Altar evozierte, an dem Lafayette 1790 den Ureid ge-

schworen hatte und der daher mittig, an der Stelle seines Vorgängers, aber ins Unermessliche erhöht, erscheinen sollte. Die Planer dieses perpetuierten Jahresgedächtnisses griffen nicht nur auf antike Gebräuche zurück,<sup>82</sup> sondern nutzten das Fest vor allem als Erziehungsmittel durch Gemeinschaftserfahrung und choreografierte Bewegung.<sup>83</sup> Erst die strikte Planung und die genau festgelegte Ordnung ermöglichten den geregelten Ablauf einer solchen Massenveranstaltung. Der Entwurf von Legrand und Molinos für eine amphitheatralische Umfassung der immensen Weite sollte zugleich dem Problem der Unübersichtlichkeit abhelfen, das sich beim Föderationsfest gerade aus dem Bemühen um eine absolut egalitäre Positionierung aller ergeben hatte.

Die von Michelet angestimmte und eingangs zitierte Klage über die Leere des riesigen Platzes, den *vide*, der auch von den Festteilnehmern im Jahr 1790 als ästhetisch unbefriedigend, da in keiner Weise den menschlichen Proportionen angemessen empfunden wurde,<sup>84</sup> barg zugleich eine Chance: Im Idealfall konnten die Architekten durch die Einfassung dieser Leerstelle einen Kommunikationsraum eröffnen, der Freiräume für die Selbstidentifikation der Teilnehmer als Staatsbürger bereitstellte (Abb. 21). Erst in diesem leeren Raum, der sein riesiges antikes Vorbild – den römischen Circus maximus – an Größe noch übertreffen sollte, konnte sich der einzelne als Teil der Menge im Sinne einer neuen politischen und sozialen Gemeinschaft erfahren.<sup>85</sup> Beim Föderationsfest selbst blieb diese Erfahrung freilich noch den Repräsentanten des Militärs vorbehalten, da die Bürgergemeinschaft hier vor allem auf die Zuschauerränge verwiesen war.<sup>86</sup>

In der Konzeption von Legrand und Molinos hin-



gegen werden in der nationalen Arena keine Wagenrennen, keine olympischen Spiele abgehalten, sondern das Volk feiert sich hier selbst als souveräne Republik. Die Teilnehmer des Festes partizipieren an der (ästhetischen) Repräsentation der neuen politischen Ordnung, indem sie als Individuen zur Gestaltung des ›Ornaments der Masse‹ beitragen. Zugleich ist jeder einzelne Teilnehmer am euphorischen Moment der *unité* auch Betrachter dieses choreographierten Kollektivs, Zuschauer bei dieser einzigartigen und theatralischen Inszenierung von Politik. Und in diesem simultanen Akt des Partizipierens und Betrachtens, des Sehens und Gesehen-Werdens erfährt und erkennt er sich als konstitutiven, gleichgeordneten Teil der neuen republikanischen Staatsordnung.

Als monumentalen Kommunikationsraum und Ort der sittlichen wie politischen Erziehung der Bürger durch sensualistische Mittel hatte auch Boullée seine (undatierten, aber wohl im Zusammenhang mit dem Föderationsfest zu sehenden) Entwürfe für ein Kolosseum konzipiert. In seinem Traktat schrieb er hierzu:

Alles, was unsere Sinne berührt, überträgt sich auf unsere Herzen. Diesem Grundsatz folgend, sollten die Festlichkeiten der Nation ausgerichtet werden, und wenn sie alle auf diese Art dargeboten würden, wäre dies zweifellos ein wirkungsvolles Mittel, gute Sitten zu schaffen und zu erhalten. [...] Man stelle sich dreihunderttausend Menschen vor, vereint in einem Amphitheater, wo niemand den Blicken der Menge entgehen könnte. Das würde einen einzigartigen Eindruck machen: die Schönheit dieses erstaunlichen Schauspiels nämlich käme durch die Zuschauer selbst und entstünde allein durch sie.<sup>87</sup>

Das neue politische System gewährt dem Festteilnehmer Ein- und Ausblicke in und auf seine Funktionslogik, das Regierungsgeschäft ist jetzt kein Arcanum mehr. Auch das überlebte zeremonielle Hauptproblem

des Ancien Régime, die *préséance*, wird hier ein für allemal ebenso eindeutig wie egalitär gelöst: Der König saß beim Föderationsfest von 1790 auf gleicher Kopfhöhe neben dem Präsidenten der *Assemblée*,<sup>88</sup> die Gestaltung der Tribüne machte die Gleichordnung der Gewalten sinnfällig, deren Legitimation jetzt nicht mehr durch das Gottesgnadentum, sondern durch den Akt der politischen Vergemeinschaftung und den hierdurch hervorgebrachten neuen Souverän, den Volkssouverän, erfolgte. Legrand und Molinos konzentrieren sich in ihrem Entwurf darauf, durch die amphitheatralisch gestaffelten Tribünen freie Sicht für alle auf die Mitte, auf den Vaterlandsaltar als Erinnerungsmonument zu schaffen. Eine gesonderte Tribüne für einen privilegierten königlichen Zuschauer (wie noch in mehreren zeitgleichen Entwürfen) ist hier bezeichnenderweise nicht mehr vorgesehen.

#### »Monuments publics mixtes«:

#### Raum schaffen für die *Assemblée nationale*

Die von der Revolution errungene Rechtsgleichheit aller wollte Kersaint auch in den die politischen Gewalten repräsentierenden öffentlichen Bauwerken manifestiert sehen:

Die Ehre, die Ihr den verabschiedeten Gesetzen erweisen wollt, wird Euch wie selbstverständlich auch Respekt gegenüber den Gesetzgebern abnötigen, die sie verabschiedet haben. Betrachtet man einerseits jenen von Wachen umstandenen prachtvollen Palast, jene gewaltigen Portiken, jenen ganzen Apparat, der jeder Handlung desjenigen vorangeht, den die Verfassung an diesem Ort zum Treuhänder einer der uns regierenden Gewalten gemacht hat; wendet man seinen Blick andererseits auf den Ort, auf dem tatsächlich das Schicksal von 25 Millionen Menschen lastet (denn unser Los

hängt an den Gesetzen), auf den Ort also, der die wieder in ihre ursprünglichen Rechte eingesetzte Elite der Nation versammelt; so wird man sich vielleicht zu Recht darüber wundern, dass von zwei Gewalten, die der gleichen Quelle entspringen und die zweifellos von der Nation, die sie geschaffen hat, für gleichermaßen schätzenswert gehalten werden, dennoch diejenige, die in der natürlichen Ordnung gar nicht die erste ist, von soviel Ehrerbietung und Pomp umgeben wird; und zudem wird man sich wundern, dass, wenn ich das so unumwunden sagen darf, die Nationalversammlung und der König im Hinblick auf ihre Ausstattung so ungleich behandelt werden.

Wenn überhaupt jemandem ein majestätischer Palast gebühre, so Kersaints Argument, dann der Volksvertretung als der neuen Legislative und dem konstitutiven Organ der neuen Gesellschaftsordnung. Sie ist in seinen Augen ebenso gut legitimiert wie die Exekutive, die zu diesem Zeitpunkt noch beim König liegt, da sie auf dem Fundament der von ihr verabschiedeten Gesetze gründet – allen voran der Verfassung von 1791: »Doch die revolutionären Szenen dieses großen Dramas haben ihre Auflösung gefunden, sie mündeten in die Verfassung. Dieser Verfassung, deren Grundlagen unwandelbar sind; diesem neuen Gesellschaftsvertrag, der Jahrhunderte überdauern soll, mögt Ihr – so unsere kürzlich geäußerte Bitte – einen Tempel errichten.«<sup>89</sup> Die Umwandlung der halbfertigen Madeleinekirche in einen antikisch-sakralen Versammlungsraum für das Abgeordnetenhaus stand in unmittelbarem Bezug zur größten Baustelle der Revolutionszeit auf der *rive gauche*, dem Panthéon français in der ebenfalls säkularisierten Kirche Sainte-Geneviève, welches die »Patrie reconnaissante« inschriftlich weithin sichtbar und verbürgt ihren »grands hommes« errichtet hatte. So gab es zwei monumentale griechische Tempelfronten mit korinthischen Kolossalsäulen, zwei Tympana mit republikanisch-staatsbejahenden Reliefs

rechts und links der Seine.<sup>90</sup> Molinos und Legrand interpretierten die von ihnen bereits teilweise vorgefundene Säulenportikus der Madeleine, die auf die Konzeption Guillaume-Martin Coutures zurückging, als explizite Überbietung des römischen Pantheons, das für Coutures Entwurf der Referenzbau gewesen war; sie musste nur noch durch ein entsprechendes Tympanon ergänzt werden.<sup>91</sup>

Kersaint fordert als die dem »nouvel ordre des choses«<sup>92</sup> angemessene Gestaltung eines Gebäudes für die *Assemblée*, dass »alles, was mit dieser Institution zu tun hat, die unsere Gesetze schützt und bewahrt, von der Würde und Souveränität der Nation geprägt sein sollte«.<sup>93</sup> Majestätische Monumentalität (das Kriterium *majestueux* zum Ausdruck ästhetischer Wertschätzung überlebte die französische Monarchie), Dauerhaftigkeit, aber auch Angemessenheit im Sinne von Funktionalität sind Kriterien für seinen *Palais national*, der halb Palast und halb Tempel sein sollte. In einem Provisorium hatte man lange genug getagt: Der ehemalige Reitstall des Tuilerienpalastes, die sogenannte *Manège* (Abb. 22), den die *Assemblée* vom 9. November 1789 bis zu ihrem Umzug in die sogenannte *Salle des Machines* der Tuilerien am 10. Mai 1793 als Tagungsort nutzen sollte, war in keiner Weise den neuen politischen Handlungs- und Redeformen angemessen. Viele zeitgenössische Quellen beklagen die katastrophalen akustischen und belüftungstechnischen Bedingungen des überlangen Raumes.<sup>94</sup> Und auch das Provisorium des Jeu de Paume in Versailles als Szenerie des Ballhausschwurs zeigt exemplarisch, dass die neuen Orte für die neuen politischen Institutionen und Aktionen nach der Stunde Null erst gefunden oder neu geschaffen werden mussten.

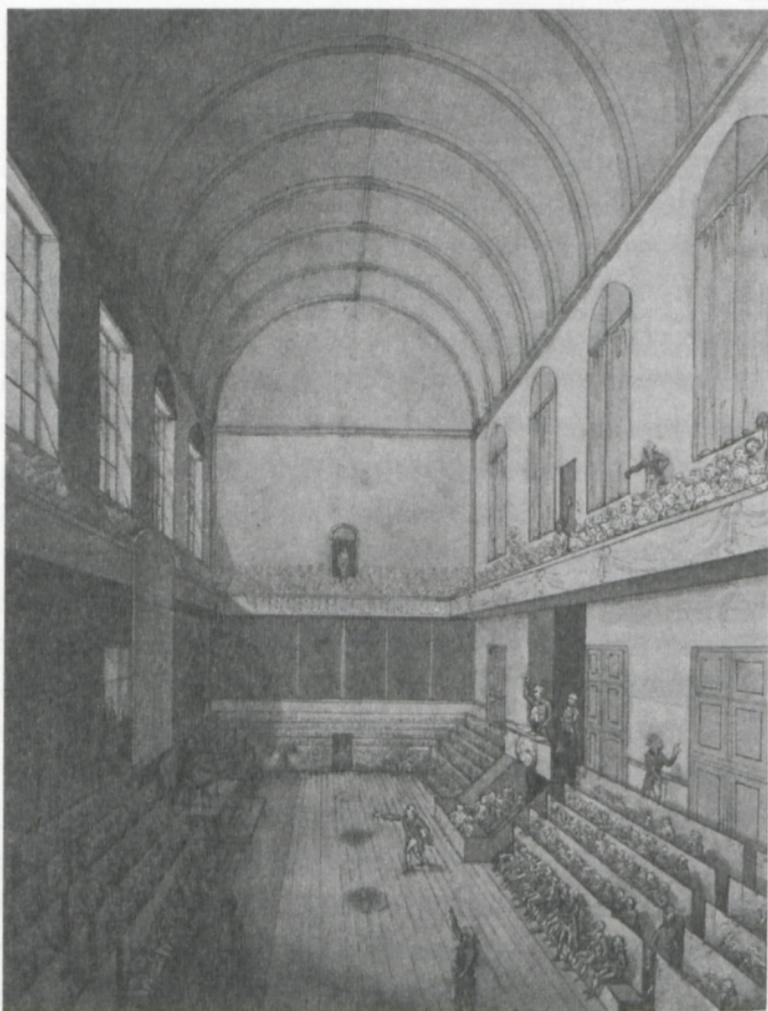


Abb. 22. Louis Joseph Masquelier (le Père), L'Assemblée législative siégeant dans la salle du manège, Ende 18. Jhd., Musée Carnavalet, Paris

Die von Legrand und Molinos geplante Innenausstattung des *Palais national*, die diesen Missständen endlich abhelfen sollte, ist unter mehreren Aspekten aufschlussreich. Sie bezeugt durch ihre Multifunktionalität nicht nur den pragmatischen Ansatz der beiden Architekten,<sup>95</sup> sie dokumentiert zudem in der räumlichen Anordnung der Akteure das Politikverständnis der Zeit und betont in ihrem architektonischen Grundriss den Aspekt der Theatralität politischen Handelns in der Französischen Revolution. Ein Vergleich mit dem Einblick in den Bühnenraum von Ledoux' Theater in Besançon von 1775–1784, den uns der Architekt in seinem visionären Auge gewährt (Abb. 23),<sup>96</sup> oder mit Boullées Entwurf für eine Opéra in klassischer Rundform oder auch mit dem Zuschauerraum von Legrands und Molinos Théâtre Feydeau, der sich im endgültigen Entwurf in der konvexen, karyatidengeschmückten Fassade nach außen hin abbildete, illustriert diesen schon häufig untersuchten formalen wie funktionalen Zusammenhang zwischen zeitgenössischen Theaterbauten und Entwürfen für das Repräsentantenhaus der jungen Republik.<sup>97</sup> Diese neuartige Form des Sprechens ›für‹ (das Volk) durch die es repräsentierenden Abgeordneten, führt zu einer verstärkten Theatralisierung des politischen Diskurses, der Bühnenhaft inszeniert wird und dem neuen Funktionieren von Öffentlichkeit eine spezifische Form verleiht.<sup>98</sup>

Die Sitzordnung im Sinne der *préséance* und damit der präzise festgelegte Platz, an dem der König zu sitzen kommen sollte, wird von Molinos und Legrand nicht explizit diskutiert – ihr Entwurf zeigt zwei hintereinander angeordnete Tische mit je einem Stuhl, deren hinterer durch ein Podest erhöht ist (vgl. Abb. 8).

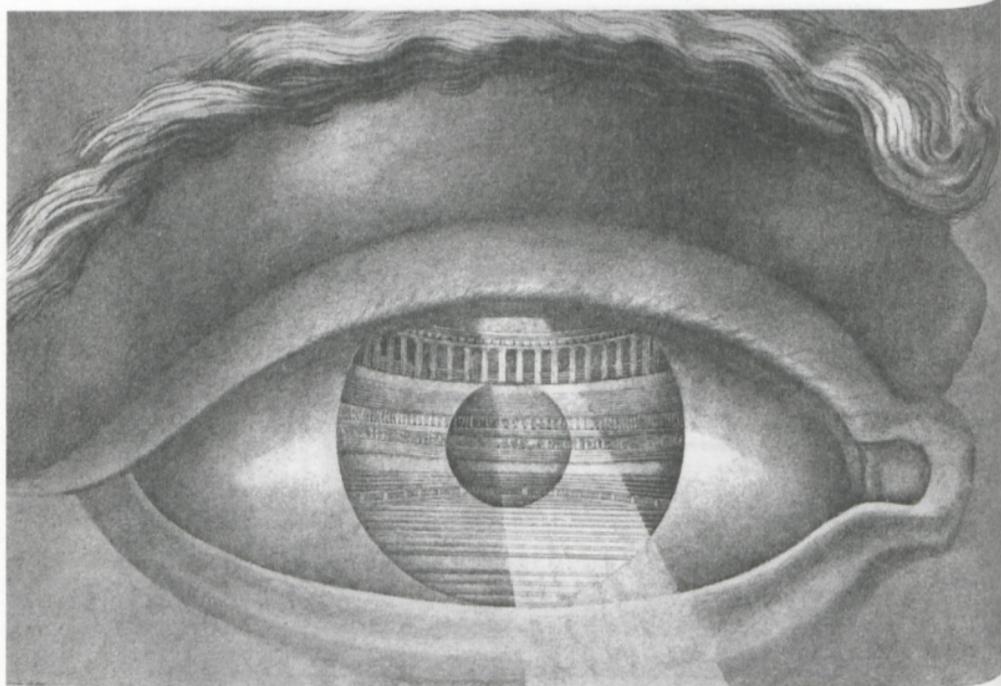


Abb. 23. Claude-Nicolas Ledoux, L'œil du spectateur réfléchissant le théâtre de Besançon, 1804

Hier saß wohl als höchster Repräsentant der konstitutionellen Monarchie und Vorsitzender der Legislative der Präsident der *Assemblée*, der im zweiten *Mémoire* als Zentrum der gesamten Anordnung Erwähnung findet:

Die auf den stufenförmig im Kreis angeordneten Sitzreihen platzierten Vertreter der Nation befinden sich fast alle im gleichen Abstand zum Präsidenten der Versammlung; alle Blicke richten sich ganz natürlich auf ihn; und der Redner kann von der Tribüne aus alle seine Kollegen wahrnehmen.

Unter ihm mag man sich den König vorstellen, zumal der hinter dieser konstitutionellen Bühne liegende Raum in der Legende des Stichs als »Salle du pouvoir exécutif« bezeichnet wird. Vor diesem gestaffelten ›Vorsitz‹ der *Assemblée* agierte der jeweilige Redner.

In der vorrevolutionären Theaterarchitektur hatte der König durch die Platzierung in seiner Loge im Scheitel des Halbkreises der Zuschauerränge den privilegiertesten Blick auf das Geschehen.<sup>99</sup> Ganz im Sinne einer panoptisch konstruierten Herrschafts- und Machtarchitektur sah er allein alles, ohne selbst gesehen zu werden – es sei denn, die anderen Zuschauer wichen von der Konditionierung des Blicks auf die Bühne ab, indem sie sich umdrehten und damit gegen das *comme il faut* verstießen. Der Entwurf für die *Assemblée* von Molinos und Legrand demokratisiert diesen königlichen Blick, indem er ihn um 180 Grad umwendet, da er den König zusammen mit dem Präsidenten und dem Redner auf die ›Bühne‹ setzt. Er wird so dem Publikum präsentiert und ausgestellt, alle Blicke richten sich jetzt auf ihn; die Deputierten können jede seiner Handlungen sehen und überwachen, ob sie den neuen Gesetzen konform sind.

Ein angemessenes Tagungslokal für ein Repräsen-

tantenhaus ist diejenige Bauaufgabe, bei der wie bei kaum einer anderen Überlegungen bezüglich der symbolischen Konfiguration in die gestalterischen Lösungen mit einzubeziehen waren. Denn der Raumentwurf konfiguriert Handlungsmöglichkeiten oder schränkt Aktionsfreiheiten ein. Jean-Philippe Heurtin spricht in diesem Zusammenhang zutreffend von den »*effets moraux de l'architecture*«: »l'idée d'une relation entre l'architecture et la forme du lien social entre les usagers des bâtiments.«<sup>100</sup> Einziges mögliches Vorbild für diese neuartige architektonische Herausforderung wäre das englische Parlament gewesen, in dem man bereits seit der *Glorious Revolution* einige Erfahrungen mit politischer Entscheidungsfindung in einer konstitutionellen Monarchie hatte sammeln können. Bezeichnenderweise übernimmt Frankreich dieses Modell oppositioneller Meinungsbildung aus der argumentativen Kontroverse jedoch nicht, das sich architektonisch in den beiden einander gegenüberliegend angeordneten Bankreihen abbildete.<sup>101</sup> Hier ist es vielmehr ein einzelner Redner, der von einer Tribüne herab spricht und auf dessen Vorgaben alle gleichermaßen reagieren können und sollen. Er hat seinen Auftritt vor doppeltem Publikum: zum einen vor den Deputierten, zum andern vor dem auf den Zuschauertribünen sitzenden Volk.

Die Anordnung der Abgeordneten und Zuhörer in Hufeisenform vor dieser Rednertribüne gewährleistet, dass sich alle im gleichen Abstand zum rhetorisch und theatralisch als Mittelpunkt inszenierten Protagonisten befinden. Der Kreis als einzige geometrische Form, für die es einen Mittelpunkt gibt, der zu allen Punkten einer Umgebungslinie denselben Abstand hat, gewährleistet damit eine gemeinsame Mitte für die politische

Meinungsbildung. In der kommunikativen Realität kann dieser Mittelpunkt durch eine Autoritätsperson besetzt sein (den Redner) oder das Zentrum aller Versammelten bleiben und damit den gemeinsamen Geist der im Kreis angeordneten Gemeinschaft formal repräsentieren. Konsequenterweise zeigen die zahlreichen Entwürfe für einen Raum zur Beherbergung der *Assemblée* seit 1789 ausnahmslos entweder kreisrunde,<sup>102</sup> halbkreisförmige, halbelliptische oder hufeisenförmige Anordnungen der Plätze für die Deputierten (Abb. 24).<sup>103</sup> Die Rundform ging im Anfangsstadium des repräsentativen Politikexperiments noch mit der Freiheit der Deputierten einher, ihren Platz im Kreis beliebig zu wählen und zu wechseln, um damit sukzessive verschiedene argumentative Standpunkte einzunehmen. Zugleich hatten alle Abgeordneten die Möglichkeit, jederzeit gleichberechtigt das Wort zu ergreifen.<sup>104</sup>

Die Anordnung im Kreis oder Halbkreis bildet sinnfällig ein Politikverständnis ab, bei dem nicht – wie im Falle des englischen Parlaments – verschiedene Fraktionen miteinander konfrontiert werden. Vielmehr wird hier durch die Formgebung ein einigender Akt der Gemeinschaftsbildung symbolisiert. Die insbesondere in der Frühphase der Revolution immer wieder beschworene *unité – de doctrine, du peuple, des citoyens, de la nation* –, die sich im Föderationsfest wie in der jährlichen Neueinschwörung durch die Wiederholung des Bürgereids symbolisch verdichtete,<sup>105</sup> manifestierte sich architektonisch in der alles und alle einigenden Kuppelkonstruktion, deren »voûte immense« und »majestueuse« den hufeisenförmigen Raum gemäß Kersaint über- und umfassen und auf das gemeinsame Zentrum hin ausrichten sollte. Weitere Konnotationen,

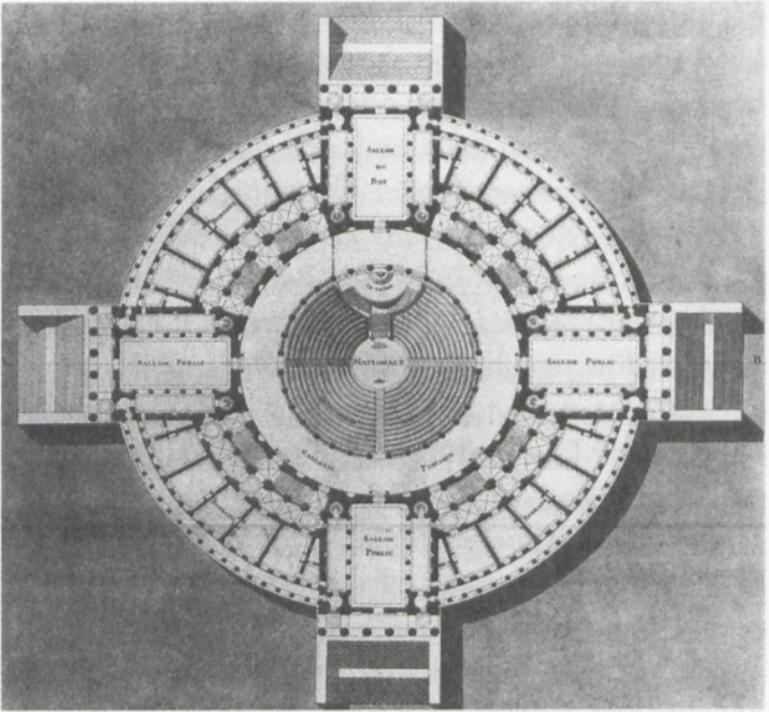


Abb. 24. Louis Combes, Projet de Palais National. Plan, 1789,  
Palais Bourbon, Paris

die der *caractère* der Kreisform im Betrachter wie im Deputierten zu wecken vermochte (Gleichheit, Ewigkeit, Geschlossenheit), waren hierbei willkommene Nebeneffekte.<sup>106</sup>

Die revolutionäre Idee von Legrand und Molinos, in ihren *Palais national* ein gemaltes Erinnerungsmonument zu integrieren, wird erstaunlicherweise im Text des *Discours* mit Schweigen übergangen. Nur wer den Stich einer genaueren Betrachtung unterzieht, findet dort in der Legende unter dem Buchstaben A den Hinweis: »Serment du jeu de paume«, allerdings ohne zuschreibende Namensnennung. Nichts Geringeres als das erste und einzige veritable Historienbild der Revolution – Davids »Ballhauschwur« (Abb. 25) – sollte hinter der Rednertribüne des Sitzungssaales aufgehängt und von Marmortafeln mit der *Constitution* flankiert werden.<sup>107</sup> So sollte den Abgeordneten dauerhaft der eigentliche Gründungsmoment der repräsentativen Verfassung durch den kollektiven Schwur vom 20. Juni 1789 vor Augen geführt werden, der lautete »à ne jamais se séparer jusqu'à ce que la constitution du royaume soit établie«. Die Beschleunigung der Ereignisse überrollte bekanntlich die Fertigstellung des monumentalen Gemäldes, viele der dort dargestellten Protagonisten verloren ihr Leben, bevor sie fertig konterfeit werden konnten.

Wolfgang Kemp hat in seinem Aufsatz »Das Revolutionstheater des Jacques-Louis David« eine brillante Analyse des Bildes und erstmalig auch seiner funktionalen und ästhetischen Kontextualisierung innerhalb des Projekts von Molinos und Legrand vorgenommen: Davids Bild hätte in der geplanten Hängung die Kulisse für die politische Bühne und für den jeweiligen Redner vor dem amphitheatralisch angeordneten Pu-



Abb. 25. Jacques-Louis David, Le Serment du Jeu de Paume à Versailles le 20 juin 1789, 1791, Château de Versailles

blikum gebildet. Zugleich wäre es als die Darstellung eines eminenten Momentes aus der jüngsten revolutionären Vergangenheit zum retrospektiven Fluchtpunkt für die Blicke aller Abgeordneten avanciert. Es hätte als Appellbild fungiert, das die Repräsentanten der Nation zur politisch-moralischen *imitatio* und zum Lernen aus der Revolutionsgeschichte hätte anhalten sollen. Zudem hätten die realen Abgeordneten die auf dem Bild Dargestellten zu einer geschlossenen Versammlung ergänzt, sie hätten die im Vordergrund des Gemäldes leer gelassene andere Hälfte des Raumes gefüllt und wären zu den sinnträchtigsten Adressaten von Baillys erhobener Schwurhand geworden.<sup>108</sup> In der von Molinos und Legrand vorgesehenen Hängung hätten die Deputierten zu dem Gemälde aufgeblickt, das damit zum politischen wie moralischen Exemplum geworden wäre und sie zur Nachahmung aufgerufen hätte. »Le peuple« als Zuschauer bei diesem politischen Schauspiel jedoch, dessen Platz oberhalb der Abgeordneten hinter den den Raum bekrönenden Kolonnaden vorgesehen war, hätte auf Baillys zum Schwur erhobene Hand hinabgeschaut und hätte sich damit illusionistisch in die in den Fenstern des »Ballhauschwurs« plazierte Menge der Gaffer eingereiht, die bei David die Öffentlichkeit repräsentiert und das Ereignis durch ihre Anwesenheit auf immer bezeugt. Doch der Bürger ist in diesem Theater der revolutionären Politik nur stummer Zuschauer, er hat seine politische Entscheidungskompetenz und Handlungsfähigkeit an die Abgeordneten im Repräsentantenhaus delegiert.<sup>109</sup> »Sprechender« ist Architektur kaum denkbar, ist sie doch hier das getreue Abbild des politischen Grundgedankens einer parlamentarischen Demokratie.

Ob David die Komposition seines Bildes gezielt auf diesen potentiellen Aufhängungsort in irgendeinem oder sogar in diesem konkreten Parlamentsgebäude konzipiert hat, wie Kemp annimmt,<sup>110</sup> muss spekulativ bleiben. Doch im Hinblick auf den Entwurf von Molinos und Legrand steht fest, dass die in dem von ihm vorgesehenen Raum repräsentierte Nation erst mit den gemalten Deputierten des »Serment du Jeu de Paume« vollständig gewesen wäre.<sup>111</sup> Was die gemalten und die real präsenten Repräsentanten des Volkes zusammenbindet, ist die Erinnerung an die eigene jüngste Geschichte im Medium der gemalten Historie, die die Grundlage für eine zukunftsorientierte Politik der Gegenwart bildet. In der zeittheoretisch zu fassenden Dialektik von Gegenwärtigkeit und Nicht-Gegenwärtigkeit wäre damit die Rückwendung in die Vergangenheit als dem einen Pol von Nicht-Gegenwärtigkeit Voraussetzung für eine Öffnung auf die Zukunft hin als dem anderen Pol.

In diesem durch das Gemälde fiktiv erweiterten Raum hätte der Betrachter den Saal als ein auf das Versprechen der Unverbrüchlichkeit und Einigkeit der neuen politischen Ordnung zentriertes, geschlossenes Ganzes rezipieren können. Die Schouwand hinter der Bühne sollte mit einer halbkreisförmigen Darstellung der nördlichen Hemisphäre der Weltkugel ausgemalt werden – natürlich mit Frankreich im Mittelpunkt. Die sich in ihren Vertretern ganz und geschlossen präsentierende Nation hätte damit beansprucht, den gesamten *orbis terrarum* zu vertreten. Der Grundriss des Saales bildet zwar keinen geschlossenen Kreis, auch wenn die ihn umfangende Außenmauer dies zu simulieren sucht. Aber allein mit malerischen Mitteln hätte Davids Bild durch einen zweidimensionalen Büh-

nenzauber die Illusion von sich weitender Raumtiefe erzeugt. Das Gemälde wäre damit zum theatralischen Bühnenprospekt geworden, der der Idee von Einheit und Geschlossenheit der Nation mit Hilfe einer Illusion Tiefe und damit Überzeugungskraft verliehen, sie aber so auch ungewollt als Projektion und letztlich Utopie entlarvt hätte.

### Innovation oder Traditionsbezug?

Auch in anatomischen Theatern soll durch die amphitheatralische Staffelung der Zuschauerränge im Rund oder Halbrund der bestmögliche Blick auf das Zentrum gewährleistet werden, in welchem die sezierende Demonstration ›aufgeführt‹ wird. Dieses Prinzip einer – in diesem Fall wissenschaftlichen – Fokussierung der Aufmerksamkeit und Gleichordnung der Blicke konnten Legrand und Molinos bereits in Jacques Gondoins Hörsaal der 1769–1775 errichteten *École de Chirurgie* studieren. Insgesamt herrscht in den Entwürfen der Jahre 1789–92 weniger das ganz Neue vor als vielmehr eine erstaunlich große Kontinuität in personeller wie ästhetischer Hinsicht zu den Architekten und Architekturen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.<sup>112</sup> Monumentale, dabei klar strukturierte, auf einfache geometrische Formen reduzierte Bauten gab es 1789 bereits in ansehnlicher Zahl in Paris:<sup>113</sup> So die Rotunde von Nicolas Le Camus de Mézières Halle au blé<sup>114</sup> (1762ff.), Jacques-Germain Soufflots Sainte-Geneviève-Kirche (1764ff.), Jacques-Denis Antoines *Monnaie* mit ihrer imposanten Dorica (1767–75), Brongniarts Kapuzinerkloster mit der Kirche Saint-Louis-d'Antin (1779–1782), Boullées Hôtel Alexandre (1763–

66), Charles de Waillys und Marie-Joseph Peyres Comédie française (das heutige Théâtre de l'Odéon, 1778–82), Pierre Rousseaus Hôtel de Salm (1782–87) oder auch Ledoux' Hôtel d'Hallwyll (1766), sein Hôtel de M<sup>lle</sup> Guimard (1770), sein Hôtel de Thélusson (1778–81) oder Etienne-François Legrands Hôtel de Gallifet (1785). Die Übertragung von ›hohen‹ Formen auf bislang als ›niedrig‹ eingestufte Bauaufgaben der Volkspflege findet man bereits in Bernard Poyets Entwurf für ein Hôtel-Dieu auf der Ile des cygnes von 1785, wo er ein Panopticon mit einem griechischen Monopteros als Mittelpunkt errichten wollte.<sup>15</sup> Auch in ihrem Bemühen, Athen in Paris wieder erstehen zu lassen, konnten sich Kersaint und seine beiden Architekten teilweise von der Last der Innovation dispensiert fühlen: Ein würdiges Pendant zu den Propyläen mussten sie nicht mehr entwerfen. Umschloss doch bereits seit 1788 der Kranz der sogenannten *Barrières* den Stadtraum von Paris<sup>16</sup> – 60 Zollhäuser, die die Einreise in die Hauptstadt ohne entsprechende Geldzahlungen verhindern und dem notorisch bankrotten Staat finanziell aufhelfen sollten (Abb. 26). Ihr Architekt, Claude-Nicolas Ledoux, betitelte sie in expliziter Bezugnahme auf das griechische Vorbild als *Propylées*. Politisch gesehen waren sie als despotische Monumente der Abgabenabpressung durch das Ancien Régime verhasst; ästhetisch jedoch stellten sie für nachfolgende Architektengenerationen ein Formenkompendium von ungeahnter Innovationskraft auf streng klassischen Grundlagen bereit.

Auch die Beschäftigung mit öffentlichen Baudenkmalern und ihrer patriotischen wie gemeinwohlorientierten Funktion im Rahmen des urbanistischen *embellissemens* der Hauptstadt war kein Novum der

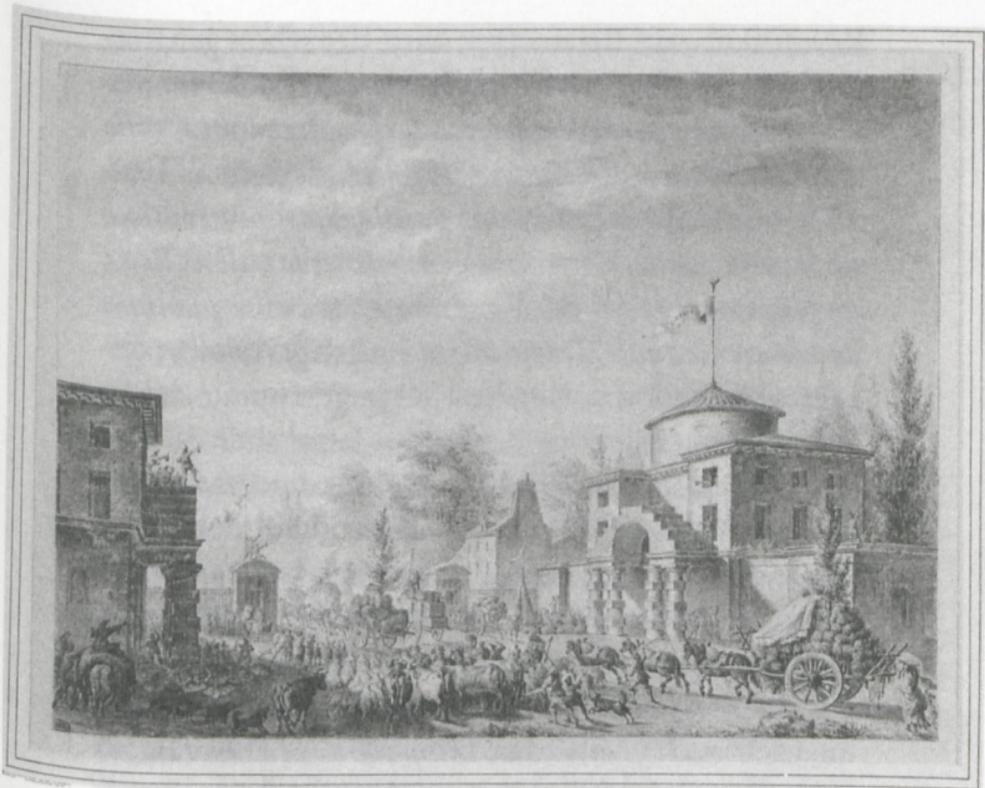


Abb. 26. Jean-Louis Prieur, Entrées des barrières libres, le 1<sup>er</sup> mai 1791, Ende 18. Jhd., Musée Carnavalet, Paris

Revolutionszeit. Bereits 1775 hatte der schon genannte Abbé de Lubersac seinen *Discours sur les monumens publics de tous les âges et de tous les peuples connus, suivi d'une description de monument projeté à la gloire de Louis XVI et de la France, Terminé par quelques observations sur les principaux Monumens modernes de la ville de Paris, & plusieurs Projets de décoration & d'utilité publique pour cette Capitale. Dédié au roi* vorgelegt. Dieses panegyrische Werk war, wie der Titel zeigt, zwar noch klar auf die Verherrlichung des erst 19 Jahre alten Königs ausgerichtet, der im Erscheinungsjahr des *Discours* gerade in Reims gekrönt worden war. Und doch geht dieser Text in aufgeklärter politischer Weitsicht über die frühere, eher dynastisch motivierte Beschäftigung mit französischen Monumenten wie Bernard de Montfaucons *Monumens de la monarchie française* (1729–1733) hinaus;<sup>117</sup> auch Clérisseaus *Antiquités de la France* (1778) und selbst noch Millins *Antiquités nationales, ou Recueil de monumens pour servir à l'histoire générale et particulière de l'Empire français* (1790–1799) fallen hinter das progressive Monumentenverständnis des »Abbé monuments« zurück.

Lubersacs Projekt für einen Triumph-Obelisken zu Ehren von Louis XVI, der dem römischen Vorbild von Berninis Vierströmebrunnen folgt und den Herrscher zum väterlich-fürsorglich allein um den *intérêt général* bemühten *Pater Patriae* stilisiert, zeigt als Fundament dieser Königsherrschaft einen »Commerçant naturaliste« und einen »Laboureur, appuyé sur un joug de bœuf«.<sup>118</sup> Formal weist es zudem erstaunliche Ähnlichkeit mit dem Prytaneen-Obelisken auf, den Molinos und Legrand später für den Bastilleplatz vorsehen sollten (vgl. Abb. 4). Sie deuteten Lubersacs Natursteinunterbau, der als »rocher de l'immortalité« konzipiert

war, auf welchem die »monstres audacieux du désordre, qui ont désolé les peuples par leur intrigue sourde & destructive, par leur rapacité, & par leur licence effrénée de tout oser«<sup>119</sup> niedergestreckt werden, zur Despotenhöhle um, die aus dem Trümmerhaufen der Bastille errichtet werden sollte.<sup>120</sup> Bereits Lubersac hatte die »utilité publique« und damit die Funktionalität von öffentlichen Baudenkmalern im Dienste der Nation als ihr Hauptkennzeichen festgelegt.<sup>121</sup> Die »nécessité« war für ihn der »premier maître de l'homme«,<sup>122</sup> und die Förderung des Gemeinwohls sollte für ihn bei jedem Bauvorhaben im Vordergrund stehen – ein Prinzip, das er insbesondere in China realisiert sah: »Cette nation si policée, si sage, ne paroît avoir dirigé ses vues que vers le bien général. Aussi les Monumens qu'on y trouve, semblent n'avoir été consacrés qu'à ses Dieux ou à l'utilité publique.«<sup>123</sup> Und sein aufklärerisch-modernisierender Impetus in der Stadtplanung zeigt sich in zahlreichen infrastrukturellen Überlegungen im Unterkapitel *Projets pour la propreté de la Capitale & la salubrité de l'air & des eaux*,<sup>124</sup> die im Sinne der Melioration unmittelbar mit dem Wohlergehen der Bürger und der Hygiene der Stadt verknüpft werden.

Die Frage, was bei Kersaint eigentlich das tatsächlich Innovative des revolutionären öffentlichen Monuments sei, ist nicht einfach zu beantworten. Neu ist sicherlich das Bauen für Massenveranstaltungen wie für neue politische Institutionen, die es vorher schlichtweg nicht gegeben hatte. Erstmals sollte hier im Hinblick auf die Partizipation aller Bürger an der Politikausübung sprechend gebaut werden. Die Zuspitzung des Ethos der menschheitsbeglückenden Didaktik zur Indoktrination mit den Mitteln einer ganz auf unmittelbare Wirkung gestellten Ästhetik vollzieht Kersaint

freilich noch nicht. Seinem genuin aufklärerischen und volkserzieherischen Impetus ist die propagandistische Betonung der *utilitas* für Nation und Gemeinwohl fremd<sup>125</sup> – der gezielt ideologische Einsatz einer sensualistisch-körperdisziplinierenden Erziehung zum neuen Bürger und *homme régénéré* sollte erst unter der *Terreur* schreckliche Blüten treiben, so in Robespierres *Plan d'éducation nationale*.<sup>126</sup>

Der in diesem Zusammenhang gerne als innovativ angeführte Aspekt der Multifunktionalität ist nicht neu: Nicht erst Legrand und Molinos sahen für ihren Bau der zu errichtenden Nordgalerie des Louvre Geschäfte im Erdgeschoss vor oder wollten in ihren *Palais national* neben dem Sitzungssaal auch »imprimeries, salles de distributions, corps de gardes, depots, caffées, buvettes, restaurateurs« und einen Garten als peripathetisch nutzbaren Ort der Rekreation für die strapazierten Abgeordneten integrieren. Die multifunktionale Nutzung von öffentlichen Baukomplexen bestimmte bereits 1781–1784 die Umgestaltung des Gartenhofs im Palais Royal mit Wohnungen, Läden, Gastronomiebetrieben und diversen Vergnügungseinrichtungen.<sup>127</sup> Daniel Rabreau hat diese Art der Mehrfachnutzung anhand der sogenannten *bâtiments de loisir* der 1780er und 1790er Jahre herausgearbeitet<sup>128</sup> – so auch an Legrands Théâtre Feydeau von 1791, das von einer Passage mit Geschäften und Cafés flankiert wurde.<sup>129</sup>

Nicht einmal das Museumskonzept für den Louvre kann als völlige Neuerung gelten, da ja bereits seit 1774 auf Anregung des Comte d'Angiviller Pläne vorangetrieben worden waren, die königliche Gemäldesammlung im Louvre auszustellen und dort ein Nationalmuseum einzurichten.<sup>130</sup> Kersaint nennt diesen

frühen Konzeptor eines *Muséum national* in seinem *Discours* wohlweislich nicht namentlich, um die Originalität seines eigenen Projekts nicht in Frage zu stellen.<sup>131</sup> Dass auch bei diesen Plänen zur Neunutzung des alten Königspalastes bereits ein ausgeprägter Hang zur *utilitas* zu bemerken war, dokumentiert die Tatsache, dass die Beleuchtungs- und Hängungsfrage, die eine möglichst gute Präsentation der Gemälde für die Öffentlichkeit gewährleisten sollten, von Anfang an im Vordergrund der Diskussionen stand. Und schließlich war auch die Finanzierung von Bauvorhaben durch Immobilienspekulation, Mischnutzung und Outsourcing eine im ausgehenden Ancien Régime beliebte Praxis, um trotz Staatsverschuldung opulent bauen zu können.<sup>132</sup>

Selbst das Innovationspotential der einzig wirklich originellen und neuartigen architektonischen Entwürfe in Kersaints *Discours* – der nicht nur terminologisch Neuland beschreitenden Prytaneen – beschränkte sich auf funktionale Neuerungen. Formal lehnen sie sich an verschiedene Kunstvorbilder und Bautypen der Antike an. Legrand formulierte die Einsicht, dass ein Rückbezug auf das etablierte Formen- und Symbolrepertoire im Hinblick auf Verstehbarkeit und Wirkmächtigkeit der neuen Monumente unumgänglich sei, später erneut in seiner *Histoire générale de l'architecture* von 1799. Dem Schreckgespenst der völligen Leere einer Imagination, die versucht, Neues *ex nihilo* zu schaffen, und dabei ständig der Gefahr ausgesetzt ist, Monstren der Einbildungskraft zu gebären, kann nur mit dem Traditionsbezug auf zwei Vorbilder begegnet werden, die nicht durch die feudalistischen, monarchischen oder christlichen Ideologien des Ancien Régime diskreditiert waren, auf die Natur einerseits, die Anti-

ke in ihrer römisch-republikanischen oder auch griechisch-demokratischen Variante andererseits:<sup>133</sup>

Es ist leicht einzusehen, dass das Auge eines Betrachters, das sich unermüdlich am Studium der ihn umgebenden Objekte schult und sich dann der Untersuchung der von Menschen errichteten Monumente widmet, statt neue Formen in der Leere seiner Einbildungskraft zu suchen, unweigerlich in diesen Bauwerken die gesetzmäßigen Prinzipien erkennen wird, die ihren Bau geleitet haben oder auch die falschen Berechnungen, die ihre Urheber vom rechten Weg abgebracht haben. Er wird leicht die Herrschaft der Notwendigkeit oder auch der Gewohnheit in den verschiedenen Bauarten erkennen, die kühne und unternehmende Männer ganzen Nationen auferlegt haben.<sup>134</sup>

Insbesondere das Vorbild der griechischen Baukunst schlägt sich in den Entwürfen für die öffentlichen Bau-  
denkmäler in Paris nieder: Da vom Prytaneum in Athen und seiner Tholos 1791 keine bildliche Überlieferung existierte, griffen die beiden Architekten hier auf einen anderen griechischen Zentralbau zurück:

[...] an allen Bauten sind die fünf Gewalten unterschieden, da je eine ganze Seite des Gebäudes denjenigen Gesetzen oder Erlassen vorbehalten sein wird, die von der jeweiligen Institution verabschiedet wurden. [...] Die Form des Fünfecks war damit für den Grundriss vorgegeben; was den Aufriss betrifft, so folgt er dem Muster des von Vitruv beschriebenen Monuments, das man unter dem Namen *Turm der Winde* kennt und dessen Überreste heute noch in Athen zu finden sind.

Stiche hiervon konnten die zukünftigen Erbauer der Prytaneen sowohl David Le Roys verbesserter zweiten Auflage von *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* aus dem Jahr 1770<sup>135</sup> als auch den beiden ersten Bänden (1762 und 1789) des Konkurrenzunternehmens von James Stuart und Nicholas Revett, den *Antiquities of Athens, and other Monuments of Grece, Measured and Delineated*, entnehmen (Abb. 27).

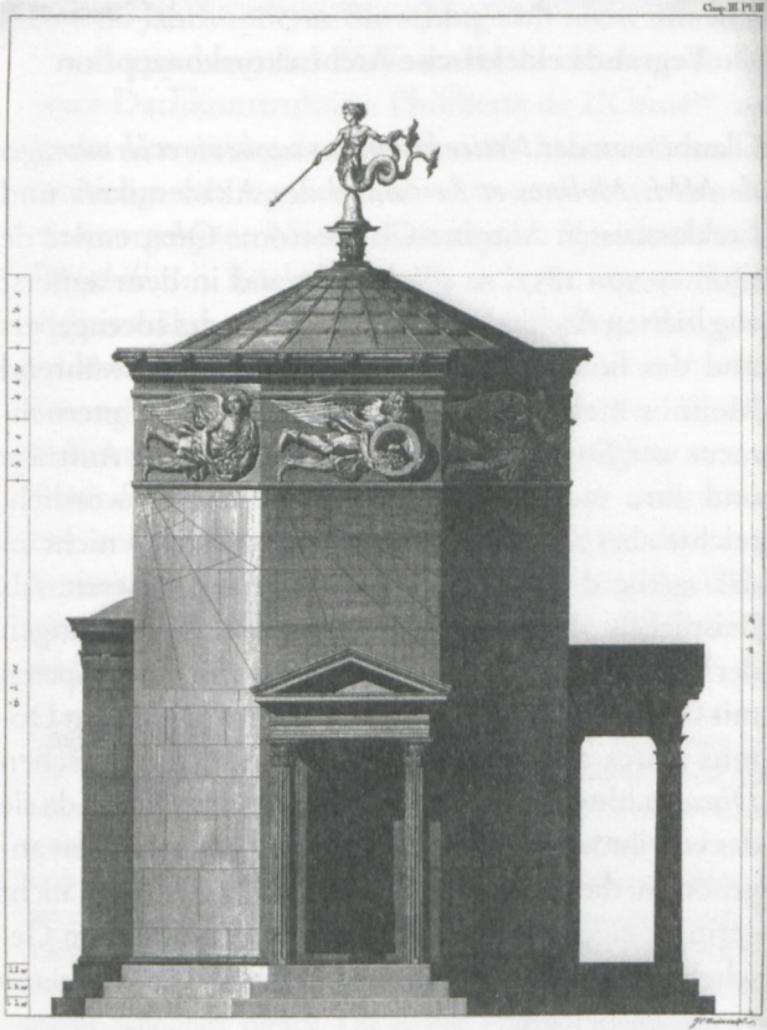


Abb. 27. James Stuart / Nicholas Revett,  
Turm der Winde in Athen, 1762

## Legrands eklektische Architekturkonzeption

Glaubt man der *Notice historique sur la vie et les ouvrages de MM. Molinos et Le Grand* des Akademikers und Erzklassizisten Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy von 1837, so spielte Legrand in dem äußerst eng liierten Architekten-Duo die Rolle des Ideengebers und des literarisch begabten Theoretikers, während Molinos mehr der ›Verwaltungschef‹ des Unternehmens war. So war er zwar für das Florieren der Aufträge und ihre sachgerechte Ausführung verantwortlich, reichte aber als Manager und purer ›Macher‹ nicht an das »génie d'invention«<sup>136</sup> seines Kollegen heran. Als Beispiel für die frühen historisierenden Bemühungen der beiden führt Quatremère den Entwurf von Tapeten mit Groteskendekorationen im Stil der römischen Domus Aurea an. Die Entwürfe für den Kersaintschen *Discours* hingegen erwähnt er mit keinem Wort, da sie der von ihm erfolgreich überlebten Revolutionszeit angehörten, die der eingefleischte Konservative trotz nicht geringer eigener Beteiligung am kunstpolitischen Geschehen in seinem gesamten Werk mit der *damnatio memoriae* belegte.

Legrand war als konzeptueller Kopf zudem ein grosser Meister der Restauration, der alles daran setzte, die Schneisen, die die Revolution geschlagen hatte, wieder zu schließen, und das buchstäblich unter Aufopferung seiner Gesundheit. Er starb am 10. November 1808, nachdem ihm die Wiederherstellung der Königsgrablege in Saint-Denis seine letzten Kräfte geraubt hatte. Sein konservatorischer Hang zeigt sich auch in der von ihm initiierten Wiederbelebung der Renaissance in der französischen Architektur des ausgehen-

den 18. Jahrhunderts. Sie schlug sich nicht nur in der Überkuppelung der *Halle au blé* nach dem Vorbild einer Dachkonstruktion Philiberts de L'Orme<sup>137</sup> und in der Versetzung der Fontaine des Innocents und ihrer Neugestaltung nieder, sondern auch in der von ihm 1804 vorgelegten Neuübersetzung der *Hypnerotomachia Poliphili*. Im Rückblick stellt sich die eigene Bautätigkeit während der Revolutionszeit als großangelegtes restauratives Unternehmen dar, wenn er in der Einleitung zu seiner gemeinsam mit Charles-Paul Landon verfassten *Description de Paris et de ses édifices avec un précis historique et des observations sur le caractère de leur architecture et sur les principaux objets d'art et de curiosité qu'ils renferment* in einem historischen Überblick über die Entwicklung der Pariser Architektur abschliessend schreibt:

Doch die Revolution bricht aus und bringt nichts als Ruinen hervor; die Bastille wird zerstört und nach diesem Fanal droht allen Monumenten der Künste der Sturz. Die Pariser *Barrières* wurden verstümmelt, mehrere Kirchen geschändet und verwüstet oder dem Verkauf und der Zerstörung anheimgegeben. Die Standbilder unserer Könige wurden zerschlagen, eingeschmolzen und durch Attrappen aus Holz oder bemalter Leinwand ersetzt. Schließlich hält die Ordnung wieder Einzug und Paris gewinnt seine ganze vormalige Schönheit zurück. Die großen Projekte zum Nutzen des Gemeinwohls und von wahrhaft königlicher Pracht werden wieder aufgegriffen und die meisten von ihnen in nie dagewesener Schnelligkeit umgesetzt.<sup>138</sup>

Insgesamt zeichnet sich Legrands Architekturkonzept<sup>139</sup> durch Rückwärtsgewandtheit zu großen Vorbildern der Vergangenheit einerseits, durch frühhistoristische und eklektische Tendenzen andererseits aus.<sup>140</sup> In seiner Architekturgeschichte von 1799, die als Begleittext zu Jean-Nicolas-Louis Durands *Recueil et Parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes* konzipiert war,<sup>141</sup>

beschreibt er das Entwerfen öffentlicher Monumente als mehrstufigen Prozess: Auf den ersten Schritt des »connaître«, der sich um wissenschaftlich-präzise Erfassung der Vorbilder bemühen und die Voraussetzung ihrer Genese historisch erforschen müsse,<sup>142</sup> folge eine Phase des »comparer«, des Modellvergleichs, um das Spezifische, Charakteristische und der eigenen Aussageabsicht Angemessene aus diesen Exempla heraus zu destillieren. Dieser Schritt ist für Legrand unabdingbar, um die Vorbilder der Vergangenheit sinnvoll für die eigene Kunstproduktion nutzen und um jedes architektonische Detail »dans le style qui lui convient«<sup>143</sup> gestalten zu können. Hierauf folge dann das »choisir«, die Auswahl im Sinne des Eklektizismus, die schließlich in das »appliquer«<sup>144</sup> münde, in den Akt der Umsetzung, der die als vorbildlich erkannten Einzelteile zu einem neuen »ensemble« komponiert und ihre »combinaison dans des formes nouvelles«<sup>145</sup> vollbringt. Diese Synthese der einzelnen »modèles« stellt den eigentlich künstlerisch-kreativen Akt dar, dessen Gelingen den wahrhaft geniebegabten Künstler auszeichnet: Erst die »juste combinaison« bringt nach Legrand ein »ensemble imposant«, »magique«<sup>146</sup> hervor. In diesem Sinne schreibt er noch 1809 in der *Description de Paris* über die architektonische Syntheseleistung der Ledoux-schen *Barrières*: »Cette architecture, pleine de force et de grâce, n'est ni égyptienne, ni grecque, ni romaine, c'est de l'architecture française: elle est neuve, et l'artiste n'en a puisé le goût et les formes que dans son imagination.«<sup>147</sup>

Diese spezifische »démarche éclectique de Legrand«<sup>148</sup> hatte bereits seine und Molinos Entwürfe zu Kersaints *Discours* geprägt, auch wenn sie ihre kunsttheoretische Formulierung dann erst 1799 erhielt. Mög-

liche Vorbilder für ein solches eklektisches Verfahren konnte Legrand nicht nur in der antiken Zeuxis-Anekdote von den krotonischen Jungfrauen finden, die die Auswahl (also die namensgebende *electio*) von fünf weiblichen Modellen als die Voraussetzung der Möglichkeit einer Darstellung idealer Schönheit postuliert hatte.<sup>149</sup> Auch für Alberti wurde der Eklektizismus in *De Statua* zum vorbildlichen Produktionsmodell für die eigene künstlerische Praxis, deren erklärtes Schönheitsziel das aristotelische Maß der Mitte war.<sup>150</sup> In der oben beschriebenen Funktionslogik von Allegorese in der Kunst der Revolutionszeit findet man ebenfalls bereits solche eklektischen Verfahren, die sich aus dem bestehenden Motivarsenal für Allegorien bedienen, um neuartige Hybridwesen zu schaffen. Dies ist zum Beispiel in Gabriel-François Doyens *Programme du tableau qui doit représenter la Révolution* von 1790 der Fall, in dem unter zahlreichen anderen allegorischen Figuren auch der »Amour national« auftritt. Ursprünglich hatte Doyen an seiner Stelle den gallischen Herkules vorgesehen, doch dieser war ihm wohl zu stark mit der nationalfranzösisch-monarchischen Herrscherikonographie verbunden. Sein nationaler Amor sollte dagegen ein klassisches Kompositwesen sein,<sup>151</sup> eklektisch zusammengesetzt aus Versatzstücken des harpyienerschlagenden Herkules, des französischen Nationalheiligen Michael, des Hl. Georg, des Medusentöters Perseus, des römisch-republikanischen Tugendhelden Marcus Curtius und selbst eines Laokoon-Sohnes. Vom *Hercule gallique* ist nur noch die Beredsamkeit übriggeblieben: »c'est un jeune guerrier tout armé en cuirasse; une hache d'une main et de l'autre un bouclier, il passe à travers la flamme, se jette dans le précipice où sont les monstres de l'Etat: symbole du courage et de l'éloquence; il dé-

truit les harpies qui veulent approcher et infecter le trône, il foule sous ses pieds les serpents; il y en a un dont il écrase la tête, le corps s'entortille autour de sa jambe pour le renverser. C'est le dernier effort des méchants!»<sup>152</sup>

Da nach Legrands Architekturtheorie die Bedingungen der Kunstproduktion (Materialvorkommen, Klima etc.) in jeder Epoche verschieden sind, gibt es mehrere Ursprünge der Kunst – und zwar mehrere gleichwertige. Jede frühere Stilepoche ist damit gleich nah am möglichen Ideal der Kunst. Verbindet man diese Prämisse mit der Konzeption des Monuments als eines erinnerungsstiftenden Zeugnisses der Vergangenheit, so führt dies *de facto* zur Anerkennung eines historistischen Stilpluralismus<sup>153</sup> *avant la lettre*: Dies ist das Argument, das Legrand und Molinos in ihrer fünften Denkschrift anführen, um neben den üblichen finanziellen Gründen die Beibehaltung der verschiedenen Baustile zu legitimieren, in denen im Laufe der Jahrhunderte die Fassaden an der Cour carrée errichtet worden waren:

Muss das, was mit großem Kostenaufwand errichtet wurde, wirklich wieder abgerissen werden? Und vor allem: Muss deshalb ein so wünschenswerter Ausbau aufgeschoben werden? Wir sind weit entfernt von dieser Annahme; im Gegenteil, wir meinen, dass es unter Zeit- und Geldersparnis, sogar mit Schicklichkeit und ohne Kenner zu brüskieren möglich wäre, fast alles an bestehendem Bauschmuck im Innenhof des Louvre zu erhalten und ohne stilistische Brüche die Architektur aus der Regierungszeit Ludwigs XV. mit der aus der Zeit der Heinriche und der Ludwigs XIV. zu versöhnen. Diese unterschiedlichen architektonischen Stile veranschaulichen in prägnanter Weise die Epochen der Kunst in den verschiedenen Jahrhunderten.

Legrand ebnet demnach die Hierarchien der Kunstepochen ein, der Griechenstreit ist vorbei: Ob Rom oder Athen<sup>154</sup> – je nach *caractère* und expressiver Ab-

sicht des zu errichtenden Baus bedient sich der Architekt des entsprechenden Vorbildes in selbstbewusst auswählendem Zugriff. Der Minervatempel in Athen und die Laterne des Demosthenes; das römische Pantheon und der Circus Maximus; aber ebenso die Skulpturen von Jean Goujon und die Karyatiden von Jacques Sarrazin (und damit auch die Korenhalle des Erechtheions) avancieren so gleichermaßen zu adaptierbaren Stilvorbildern der Kunst,<sup>155</sup> die der autonome Künstler zu neuen Monumenten-Ensembles zusammenstellen kann.<sup>156</sup> In ähnlicher Weise hatte bereits 1783 der Abbé de Lubersac die Vorbildlichkeit antiker Monumente jedweden Stils postuliert: »Le premier palais du monde [gemeint ist hier das von ihm entworfene Ensemble aus Louvre, Tuileries, einem *Templum Sancti Ludovici* und eines *Museum gallicanum*] va donc se métamorphoser en un lycée, un panthéon et un musée aussi spacieux et imposant que ceux d'Athènes et de l'ancienne Rome: ce nouveau temple sera donc encore consacré à y réunir les résultats des sciences humaines, des beaux-arts et des talents. Herculanum, Palmyre, Athènes et Rome réparaitront en quelque sorte au centre même de Paris.«<sup>157</sup>

Eine Grundvoraussetzung für die Möglichkeit eklektischer Stilrezeption in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist die Isolierung einzelner Bauwerke. Formal wird dieser Akt der Vereinzelung häufig durch die Platzierung auf einem Sockel gekennzeichnet.<sup>158</sup> Das *monument public* im klassischen Sinne ist ein isoliertes Einzelmonument, das erst durch diese ›Freistellung‹ Denkmalcharakter erhält.<sup>159</sup> Ein frühes Beispiel für eine solche Isolierung eines Gebäudes aus dem Bauverband stellte die Pariser *Halle au blé* dar, an deren geplanter Transformation in ein zweites Pantheon durch die

Überdachung ihres kreisrunden Innenhofes Molinos und Legrand 1783 beteiligt waren.<sup>160</sup> Dieser Prozess knüpft an die Errungenschaften des englischen Landschaftsgartens und seine Staffagen an; das *monument* teilt verschiedene Strukturmerkmale mit den sogenannten *folies* oder *fabriques*,<sup>161</sup> die ebenfalls dekontextualisierte Einzelarchitekturen waren und durch die Versetzung aus ihrem Ursprungskontext in den Garten als autonome Zitate ihrer selbst fungierten. Damit aber wurden sie in beliebigen Kontexten zitathaft wiederverwendbar, ihre Form emanzipierte sich so gegenüber ihrem ursprünglich kontextuell bestimmten Inhalt. Nicht nur Ledoux' bereits erwähnte Zollhäuser wurden in einzelnen Fällen (so die Rotonde de Chartres im Parc Monceau [Abb. 28]) zu solchen Gartenstaffagen umfunktioniert.<sup>162</sup> Auch Molinos sollte im Jahr III ein ganzes Musterbuch von *fabriques* als Menagerien für die einzelnen Tierarten des *Jardin des Plantes* entwerfen. In einer recht basalen *architecture parlante* erhielten dort die Büffel an ihrer *manège* ein rustikales Ruinenfragment, während Baumstammimitate und ein Strohdach zur typologischen Charakterisierung von spanischen Schafen und Känguruhs eingesetzt wurden.<sup>163</sup>

Doch nicht nur die Gebäude als solche werden isoliert, auch ihre Einzelteile gewinnen als Architekturfragmente eine freischwebende Semantik, die gewissermaßen aus dem Setzkasten additiv neu zusammensetzbar wird und damit an jedem neuen Ort wieder sinnstiftend Anwendung finden kann, wie Dominique Poulot treffend bemerkt hat:

The erudite research of the Professors, the large neo-Classical collections of architectonic exploration, the works of the professional architects, the buildings erected in the landscape

*Propylées de Paris, situé dans la plaine de Mouceaux*



*Elevation*

Abb. 28. Claude-Nicolas Ledoux, Propylées de Paris, situé dans la plaine de Mouceaux, zwischen 1804 und 1847

gardens according to an already eclectic taste which undergoes the fascination of the exotic, of the natural and of the original, all seem to be united – at least sociologically – in such a way as to isolate architectonic fragments and types from their respective sites and epochs.«<sup>164</sup>

Klassifizierende Typisierung und Abstraktion sind die Voraussetzung für den Vergleich von isolierten Einzel-elementen. Abgüsse von einzelnen Bauteilen, die ab etwa 1750 insbesondere von antiken Baudenkmalern *in situ* vorgenommen wurden, und Architekturkopien leisteten dem neuen Hang zum Eklektizismus weiteren Vorschub: Guillaume Couture ließ die Kapitelle für seine Madeleinekirche 1790 in Rom abgießen.<sup>165</sup> Architekturmodelle erfreuten sich zunehmender Beliebtheit. Legrand und Molinos fertigten im Jahr XI einen freien Nachbau des choragischen Denkmals des Lysikrates an,<sup>166</sup> der dann später, erneut transformiert, als *folie* den Park von Saint-Cloud schmücken sollte.<sup>167</sup>

### Antike im Architekturmuseum

Auf die Isolierung und Dekontextualisierung der Einzelstücke folgt in einem letzten Schritt ihre Musealisierung: So stellte etwa Barère de Vieuzacs Idee, den Paris umschließenden Monumentenkranz der Ledoux-schen Zollhäuser in eine Art Freiluft-Architekturmuseum zu verwandeln, eine Variante der Konzeption von Monumenten- oder Architekturmuseen dar, die sich in den 1790er Jahren verdichtet.<sup>168</sup> In seinem *Rapport [...] sur la suite des évènements du siège d'Ypres, et sur les monumens nationaux environnans Paris*, den Barère am 13 messidor des Jahres III (1. Juli 1795) dem Nationalkonvent präsentierte, schlug er vor, die *Barrières* trotz

ihrer wenig rühmlichen Vergangenheit als Mahnmale zu erhalten. Die Erinnerung an ihre frühere Funktion und damit an die Geldgier des Ancien Régime<sup>169</sup> sollte durch Inschriften in Bronzelettern ausgelöscht werden, welche epochemachende Ereignisse der Revolutionsgeschichte ins Gedächtnis der Nation rufen und jedem Ankommenden die Größe des republikanischen Frankreich vor Augen führen sollten:

Die Einnahme von Charles-sur-Sambre oder Charleroi wird das Tor des wundertätigen Heiligen Dionysius dem Vergessen anheimgeben. Oben auf diesem Triumphbogen wird der Spaziergänger folgende Inschrift lesen können: *An diesem Tag hat sich die Garnison von Charleroi rückhaltlos ergeben und sich der republikanischen Großmut unterworfen.* Die heroischen Taten bei der Rückgewinnung von Toulon sollen in diejenigen Säulen eingraviert werden, die man mit dem Namen *Barrière du Trône* entehrt hat. [...] die Triumphe unserer Armee in Italien können ohne Bedauern den Namen *Porte de l'Etoile* ersetzen; würde der Sturm auf den Mont-Cenis in republikanischen Ohren nicht besser klingen als der Name *Barrière de la Conférence*? Ich möchte heute noch keine konkreten Vorschläge für entsprechende Inschriften vorlegen, sondern nur einige Beispiele vorstellen und betonen, mit welcher Leichtigkeit sich dieses Projekt umsetzen ließe; die Literaten werden uns den Lapidarstil ins Gedächtnis zurückrufen und zweifellos der französischen Sprache diejenige Präzision und Kürze abgewinnen, die der in so vielen Inschriften hochgelobten lateinischen entspricht.<sup>170</sup> Und so gewinnt der öffentliche Unterricht Unterstützung selbst von Seiten jener Steine, die die Tyrannei aufgehäuft hat; und dem Sieg fällt eine weitere Eroberung zu, indem er die schändlichen Monumente des Steuerwesens neu gestaltet. Es obliegt den Künstlern, den Fiskus für seine Verbrechen am Volk erneut büßen zu lassen [...].<sup>171</sup>

Das öffentliche Monument sühnt hier mit künstlerischen Mitteln sein eigenes historisches Vergehen, indem die Wohnungen der Steuereintreiber als Mahnmale fungieren, die den Nachgeborenen ermöglichen sollen, aus den Verfehlungen der Vergangenheit zu lernen.

Ein Monumentenmuseum etwas anderer Art war auch im Louvre geplant, dessen Umgestaltung zum nationalen Museum Kersaints *Discours* vehement forderte. Auf Legrands und Molinos Entwurf waren nicht nur drei Säle für »fragmens antiques«, sondern auch eine ganze Abteilung in 12 Räumen für »Architecture décorative et constructive« vorgesehen. Und Legrand plante 1794, in den Thermes de Julien ein Architekturmuseum einzurichten, das den antiken Bau selbst als eines der vorbildlichen »Exponate« präsentieren sollte, der damit zu einem *mixtum compositum* aus Museum und Monument geworden wäre.<sup>172</sup> Den entscheidenden Schritt in diesem Akt der Musealisierung aber stellt das jeweilige didaktische Konzept für die Präsentation der Stücke dar. Verwiesen sei hier vor allem auf das monumentale Parallelunternehmen zu Kersaints Monumentenentwürfen: Alexandre Lenoirs *Musée des Monuments français*,<sup>173</sup> das Skulpturen und Architekturfragmente zu einer Architekturgeschichte sukzessiv sich ablösender Stile historisierte, klassifizierte und damit kunstwissenschaftlich einordnete. Der Gang durch die Geschichte der Kunststile, der dem Betrachter in Epochenräumen Einzelbelege als »preuves«<sup>174</sup> für den Entwicklungsgang der Kunst vor Augen führte, sollte ihn in einer forcierten Museumsdidaktik zum Einblick in die heroische Vergangenheit Frankreichs und zur Belehrung über die nationale Kunstentwicklung geradezu zwingen. Diese kunsthistorische wie nationalgeschichtliche Instruktion erfolgte über das Medium der durch die historisierende Inszenierung der Räume gelenkten Erinnerung:

Betrachtet man den Gang der Geschichte der letzten Jahrhunderte als ein Buch, aus dem man Belehrung ziehen kann und das den Lauf der Ereignisse festhält, so wird man die Notwendigkeit nach-

vollziehen können, Monumente nach ihren Epochen geordnet aufzustellen, denn damit folgt man der Einteilung, die die Natur selbst gesetzt hat. Die Organisation eines Museums muss demzufolge zwei Prinzipien folgen: einem politischen und einem, das dem öffentlichen Unterricht dient. Im Hinblick auf seine politische Zielsetzung muss es möglichst prächtig und gut ausgestattet sein, um alle Betrachter anzusprechen und aus allen Ecken der Welt Neugierige anzuziehen, die es sich dann zur Pflicht machen, ihre eigenen Schatztruhen zu öffnen, um deren Inhalt bei einem Volk von Kunstfreunden zu deponieren; im Hinblick auf die Volksbildung muss es alles beherbergen, was die Künste im Verein mit den Wissenschaften für den öffentlichen Unterricht zu bieten haben.<sup>175</sup>

Paradoxerweise müssen in einer solchen frühhistoristischen Museumskonzeption die Einzelmonumente erst einem abstrahierenden Akt der Enthistorisierung und Entkontextualisierung unterzogen werden, um überhaupt über die Zeiten und Jahrhunderte hinweg miteinander in Vergleich gesetzt werden zu können. Nach diesem reinigenden Akt der *épuration*, der während der Zwischenlagerung im Depot erfolgt,<sup>176</sup> werden sie dann umso erfolgreicher in eine konstruktivistisch auf die Apotheose französischer Kunst hin ausgerichtete Stilgeschichte integriert. Diese totale und enthistorisierte Appropriation der Monumente entspricht dem oben skizzierten Geschichtsverständnis der Revolution: Indem man die einzelnen Belegstücke ihrer vormaligen Geschichte beraubt, eröffnet sich allererst die Möglichkeit, (Kunst)Geschichte autonom und den eigenen ideologischen Bedürfnissen angepasst von Grund auf neu zu schreiben. In Lenoirs musealem Arrangement wurden daher auch kontextlose Einzelteile – Säulen oder Türrahmen – als Belegstücke für den zivilisatorisch-kulturellen Stand verschiedener Zeiten der französischen Nationalgeschichte ausstellungswürdig, denn an ihnen bildet sich der formgebende *caractère* der jeweiligen Stilepoche vorgeblich in besonders reiner Form ab.

Diesem museologischen Konzept, Architekturfragmente kanonischer Bauten für die Nachahmung durch zeitgenössische Künstler auszustellen, folgte auch das berühmte *Musée de l'ordre dorique*, das Legrand und Molinos im Hof ihres Wohnhauses in der rue Saint-Florentin n° 6 im Jahr VIII (1800) einzurichten begannen. Als herausragende Schaustücke sollten dort zwei Säulen der dorischen Ordnung des Athener Parthenons mit dem zugehörigen Gebälkstück in Originalgröße präsentiert werden.<sup>177</sup> Sie stammten aus den Gussformen der Sammlung von Marie-Gabriel-Florent-Auguste de Choiseul-Gouffier, der den Bildhauer Fauvel 1786 mit Abgüssen in Athen beauftragt hatte.<sup>178</sup>

Ausgerechnet dem *ordre dorique* ein Museum zu widmen, ist wohl trotz der Beliebtheit des Stilpluralismus nicht allein auf die persönliche Vorliebe der beiden Architekten für diese Ordnung zurückzuführen. Diese Wahl ist vielmehr ein weiterer Hinweis auf die von ihnen vertretene spezifische Architekturästhetik eines neu akzentuierten Vitruvianismus, bei dem die Ökonomie im handfest finanziellen Sinne die *venustas* substituierte.<sup>179</sup> Zwar diskreditierte Legrand in seiner Architekturgeschichte die überwältigende *fortuna critica* des Vitruvschen Traktates als reinen Überlieferungszufall, doch bleiben dessen *Zehn Bücher über die Baukunst* auch in der Revolutionszeit ungebrochener Referenztext für jedwede theoretische Äußerung über Architektur: Allerdings wird Vitruvs Hierarchie ästhetischer Wertigkeiten jetzt im Zuge des Dorismus umgekehrt – man postuliert den Vorrang einer *utilitas* (häufig im Sinne der Dringlichkeit noch gesteigert zur *necessitas*, die die neue Zeit dem Architekten abfordere), die klar über jede *venustas* gestellt wird. Auch die

Stabilität und die Statik im Sinne der *firmitas* sind gerade in Zeiten revolutionärer Umwälzungen von eminenter Wichtigkeit für den Architekten und werden daher wirkungsästhetisch aufgewertet. Neben der *salubritas*, der Hygiene, sollen gelungene Bauten dem allgemeinen, öffentlichen Interesse und dem Gemeinwohl dienen. Das neue ästhetische Ideal eines Luxusverzichts durch Ornamentverzicht ist die *frugalitas*, während die bloße *venustas* mit dem Verdikt des überflüssigen Luxus und der sinnlosen Prachtentfaltung belegt wird. Der harte, klare, einfache und männlich konnotierte Stil soll dominieren – so lobt Legrand noch 1799 die »*mâle solidité, élégance et pureté*«<sup>180</sup> der griechischen Architektur. Welche der drei Ordnungen wäre geeigneter, dieses spartanische und zudem äußerst ökonomische Ideal von Einfachheit, Klarheit und freiheitsliebender Antikenimitation im Winckelmannschen Sinne<sup>181</sup> zu repräsentieren, als die dorische?

Das Haus des Architektenduos in der rue Saint-Florentin, in unmittelbarer Nähe zum Marineministerium, zur Madeleine und zur Place Louis XV, ist eines der raren Zeugnisse für tatsächliche und nicht nur so genannte Revolutionsarchitektur. Legrand und Molinos erwarben am 8. Februar 1792 Baugrund und errichteten hier bis 1794 eines ihrer beiden Wohnhäuser.<sup>182</sup> Die straßenzugewandte Fassade dieses mit allen Mitteln demonstrativer Selbstdarstellung operierenden Künstlerhauses sollte der Öffentlichkeit nicht nur die architektonischen Fähigkeiten der Bewohner präsentieren und dauerhaft dokumentieren. Sie kann zudem als emblematische Verdichtung des beschriebenen eklektischen Architekturkonzepts interpretiert werden. Legrands zitathafter Umgang mit Architekturelementen zeigt sich hier prototypisch in den merkwürdig ge-

drungenen dorischen Säulen, die die Fenster des dritten Stocks rahmen (Abb. 29).<sup>183</sup> Ein formales Vorbild hierfür konnte er nicht nur in dem von Jean-François Chalgrin 1767 erbauten und von Talleyrand bewohnten Hôtel Saint-Florentin unter der Hausnummer 2 finden, wo eine Portikus mit dorischem Säulenschmuck die *Cour d'honneur* von der Straße abtrennte, sondern auch in Ledoux' Barrières de Versailles, de Gentilly, de Fontainebleau oder de Reuilly. Doch an der rue Saint-Florentin n° 6 werden die basenlosen Stummelsäulen der Dorica nicht allein durch ihren quasi-ornamentalen Einsatz als Fensterrahmen zu reinen Zitaten, sondern vor allem durch ihre jeder funktionalen Überlegung von Statik und *stabilitas* widersprechenden Positionierung in einem der obersten Stockwerke.<sup>184</sup> Diesen gewagten gestalterischen Einfall »signierten« seine Erfinder mit ihren die Schein-Dorica architektonisch-illusionistisch stützenden Initialen »M« und »L« in den korinthischen Kapitellen, welche die Werkzeuge der Architekten als sprechenden Hinweis auf die Profession der Hausbewohner vorzeigen (Abb. 30).<sup>185</sup> Werner Szambien hat darauf hingewiesen, dass der kolossale, die Fassade einfassende und wie ein Bild rahmende »ordre architectural« wie mit dem Lineal gezogen und abgezirkelt wirke<sup>186</sup> und damit die Fassade als in höchstem Maße konzeptuell ausweist. Die Fassade integriert hier das historische Stilzitat – wie in den Entwürfen zu Kersaints *Discours* – in ein »revolutionäres« Konzept sprechender und beherrschender Architektur. Sie wird damit zu einem phantasievollen Text, der vom neuartigen und autonomen Umgang mit dem Alten und den Alten erzählt.<sup>187</sup>

Der Akt der Einrichtung des *Musée de l'ordre dorique* im Hinterhof im Jahr 1800 reicherte diese 10 dorischen



Abb. 29. Jacques-Guillaume Legrand / Jacques Molinos, Fassade  
des Wohnhauses rue Saint-Florentin n° 6, 1792–1794



den Linsen gezogen und abgezieht wurde“ und damit die Fassade als in höchstem Maße konzeptuell ausweist. Die Fassade integriert hier das historische Sülzitat – wie in den Entwürfen zu *Kassians Ebene* – in ein revidiertes Konzept sprechender und beherrschender Architektur. Sie wird damit zu einem programmatischen Text, der vom neuartigen und autonomen Umgang mit dem Alten und den Alten erzählt.“

Abb. 30. Jacques-Guillaume Legrand / Jacques Molinos, Detail der Fassade des Hauses rue Saint-Florentin n° 6, 1792–1794

Säulen in luftiger Höhe erneut semantisch an und deutete sie um zu einem sprechenden und plakativ werdenden Hinweis auf das, was den Besucher im Inneren des Gebäudes erwartete.<sup>188</sup> Fand er doch dort eine museale Präsentation von Belegstücken für dieses eklektische Architekturkonzept vor, die aus Architekturfragmenten und -kopien bestand und zu deren erbaulichem Studium er im Vestibül galant von einem Abguss der Borghesischen Tänzerinnen<sup>189</sup> eingeladen wurde.<sup>190</sup> Doch damit nicht genug des Historismus: Das auf engstem Raum errichtete Freilichtmuseum wurde gerahmt von einer Innenhofgestaltung, die nicht minder zitathaft war und ist. Über dorischen Scheinarkaden findet man hier Abgüsse und Nachbildungen der Goujon-Nymphen von der Fontaine des Innocents (Abb. 31). Die beiden Architekten nutzten so ihren Innenhof für eine erneute Reminiszenz an die eigene, vorrevolutionäre Bautätigkeit, für einen Rückblick auf ihr Werk. Waren sie es doch gewesen, die dieses Monument im Jahr 1786 auf den an Stelle des ehemaligen Friedhofs neu eingerichteten Marktplatz versetzt und zu einem vierseitigen Brunnenhaus komplettiert hatten. Doch die Hauptaussage dieser versatzstückreichen Phantasiearchitektur scheint zu sein, dass die französische Renaissance gleichwertig neben den größten Vorbildern griechischer Baukunst steht. Dass das zeitgenössische Paris durchaus auf einer dem antiken Athen vergleichbaren kulturellen wie zivilisatorischen Stufe anzusiedeln sei, hatte schließlich bereits Kersaint postuliert, als er in seinem *Discours* emphatisch zur Errichtung einer ersten *Nouvelle-Athènes* als Künstlerrepublik aufrief:

Eines Tages muss Frankreich das antike Rom überflügeln; das moderne Rom zu beneiden, gibt es derzeit keinen Grund. Beeilen wir uns, unsere Reichtümer zusammenzuführen und sie in schöner



Abb. 31. Jacques-Guillaume Legrand / Jacques Molinos,  
Innenhof des Wohnhauses rue Saint-Florentin n° 6, 1792–1794

Anordnung der Bewunderung und dem nachahmenden Wettstreit unserer Jugend darzubieten; befreien wir diese von der Notwendigkeit, andernorts Unterricht zu nehmen und nach Vorbildern zu suchen; und setzen wir sie nicht mehr dem Verlust ihrer Tugend aus, nur um an Talent zu gewinnen. Lasst uns das Gymnasium mit der Akademie vereinigen; lasst uns von überall her Männer berufen, die leidenschaftliches Interesse an den Werken von Wissenschaft und Kunst haben; möge Paris ein neues Athen werden; und möge die Hauptstadt der Missstände, die dann von einem durch die Freiheit wiederbelebten Menschengeschlecht bevölkert wird, durch Eure Bemühungen zur Hauptstadt der Künste werden.

\* Für akribische Lektüre, unbequeme Einwände und inhaltliche Anregungen danke ich Wolfgang Hardtwig, Philippe Bordes, Dietrich Erben, Ulrich Oevermann und Klaus Heinrich Kohrs, der zudem die undankbare Aufgabe der Revision meiner Übersetzung übernommen hat. Hans Christian Hönes, Bernd Klesmann, Niels F. May und Marc H. Smith haben mich dankenswerter Weise bei meinen Recherchen unterstützt. Michael Thimann schließlich sei dafür gedankt, dass er das Buch in die »Texte zur Wissensgeschichte der Kunst« aufgenommen hat.

1 Michelet 1868, Bd. 1, S. 2: »Le Champs-de-mars, voilà le seul monument qu'a laissé la Révolution... L'Empire a sa colonne, et il a pris encore presque à lui seul l'Arc de Triomphe; la Royauté a son Louvre, ses Invalides; la féodale église de 1200 trône encore à Notre-Dame; il n'est pas jusqu'aux Romains, qui n'aient les Thermes de César. Et la Révolution a pour monument... le vide... Son monument, c'est ce sable, aussi plan que l'Arabie... Un tumulus à droite, et un tumulus à gauche, comme ceux que la Gaule élevait, obscurs et douteux témoins de la mémoire des héros...«.

2 Vgl. Erben 2002a, v.a. S. 241.

3 Vgl. Rabreau 1977, S. 356.

4 Diese Gefahr sieht er insbesondere beim Triumphbogen geben: »Dieu puissant! m'écriai-je dans un mouvement d'indignation que je ne pus retenir, ne permets pas à ma pensée de concevoir un monument que la tyrannie ou l'orgueil puisse un jour renverser, ou détourner à d'infâmes usages, après avoir été le type de la liberté!« (Songe patriotique 1790, S. 9).

5 Auch die Pantheonisierung Voltaires am 11. Juli 1791 (im Vorfeld des zweiten Föderationsfestes und gut drei Wochen nach der

missglückten Flucht des Königspaares nach Varennes) war als Anti-Entrée konzipiert, in deren Umfeld sich antimonarchische Affekte kristallisierten. Vgl. Reichardt/Kohle 2008, S. 14–20, die dieses Auseinanderfallen von »plebeian half« und »elite half« der Repräsentation anlässlich der Prozession zu Voltaires Ehren aufzeigen und als durchgängiges Strukturmerkmal revolutionärer Bildgebung postulieren.

6 *Songe patriotique* 1790, S. 14: »Je me trouvai alors dans une place très-vaste, mais irrégulière par sa forme et par les édifices qui l'environnoient; ce que je m'aperçus pas dans l'instant; toute mon ame étoit passée dans mes yeux; ils me suffisoient à peine pour considérer ou plutôt dévorer le magnifique édifice qui en occupoit le centre. Sa forme quadrangulaire et pyramidale s'élevoit à près de trois cents pieds; sur son sommet, un temple découvert paroissoit le trône d'où la liberté régnoit sur toute la ville; des escaliers et de vastes terrasses conduisoient aux portiques d'un temple intérieur, dont le sol, élevé de plus de cinquante pieds, dominoit, avec majesté, sur les points de vue immenses qu'il avoit de toutes parts.«

7 Noch 1795, in der Sitzung vom 29 ventôse (19. März), legt David Le Roy dem Nationalkonvent Kersaints *Discours* im Namen der *Jury des arts* erneut vor – freilich ohne konkrete Auswirkungen: »il est arrêté que mention en sera faite au procès verbal« (zit. n. Cantarel-Besson 1981, Bd. 1, S. 148).

8 Laut Rabreau 2000, S. 342 führte Claude-Nicolas Ledoux' Traktat von 1804 die Kersaintschen Erfindungen neuer Bauten für eine neue politische Verfasstheit fort: »ce programme d'édifices d'un genre inédit, dédiés à la représentation du peuple et à son apprentissage de la démocratie – le *Pacifère*, mais aussi le *Panaréthéon*, la *Maison d'union* et le *Temple de Mémoire* – semble illustrer et prolonger les propositions formulées en 1791 par le député A.-G. Kersaint [...].«

8A Abb. 1–12 vgl. S. 134ff.

9 Vgl. Lenoir 1800–1806, Bd. 1, S. 49, für den die Museen der Alten »des temples et des palais magnifiques, pour servir à la réunion des savans et des artistes« waren: »Musée ne désigne pas seulement un local qui renferme des monumens des arts, mais aussi celui où les artistes s'assemblent pour disserter sur les arts«; vgl. auch Harten 1989, S. 7–10.

10 Vgl. Szambien 1984b, S. 31f. – Der Stich des Entwurfs von Molinos und Legrand (vgl. Abb. 11) sieht im einzelnen folgende Abteilungen für diese Mega-Akademie vor: *Académie de peinture et de sculpture*; *Science du Gouvernement*, *Morale*, *Histoire*, *Belles-*

*Lettres; Astronomie elementaire et Observatoire; Medailles et Desseins; Musique et déclamation; Physique; Costumes; Architecture navale, Mathématique et Mécanique; Architecture décorative et constructive; Botanique; Chimie, Minéralogie, Métallurgie; Medecine, Chirurgie, Pharmacie, Zoologie, Anatomie; Agriculture;* schließlich sollte es eine Antikensammlung, die Gemäldesammlung im Museum und eine *Collection d'instrumens et de modeles pour les divers attributs des arts* geben.

11 Hierzu: Vergé-Franceschi 1990, v.a. S. 261f.

12 Vgl. u.a. *Institutions navales, Secondes vues de la formation & constitution du corps militaire de la marine*, 1790; *Base d'un projet de décret concernant les maîtres d'équipage des vaisseaux de guerre de l'état, lu à la société des amis de la constitution, le 17 avril 1791*; *Discours de M. de Kersaint, Député du Département de Paris, sur l'organisation provisoire du service de mer, prononcé à la séance du 31 mai 1792, imprimé par ordre de l'Assemblée nationale*; *Développemens du projet de décret, sur l'organisation du service de mer à la séance du 31 mai 1792*; *Opinion et projet de décret sur les classes maritimes*, 1792; *Moyens proposés à l'Assemblée nationale pour rétablir la paix et l'ordre dans les colonies*, 1792; *Projet de décret sur la suppression des corsaires*, 1792; *Solutions de diverses questions sur la marine* [s. d.]; *Institution navale, ou Premières vues sur les classes et l'administration de la France, considérée dans ses rapports maritimes*, 1792; *Discours sur l'état de l'Angleterre & les conséquences de la guerre maritime avec ce pays, prononcé à la séance du premier janvier 1793*.

13 Claude-Nicolas Ledoux' Konstituentien für eine angemessene Architekturbetrachtung beinhalteten bekanntlich später ebenfalls die »législation« neben »art« und »mœurs« (vgl. Del Pesco 1989, S. 325). Und der allererste Satz in Alexandre Lenoirs *Musée des monumens français* (Bd. 1, S. 1) sollte ähnlich wie Kersaint (wenn auch in etwas abgemilderter Form) die Künste als probates Erziehungsmittel zur Gesetzestreue definieren: »La culture des arts chez un peuple, agrandit son commerce et ses moyens, épure ses mœurs, le rend plus doux et plus docile à suivre les lois qui le gouvernent.«

14 Vgl. Miller 1978.

15 Vgl. *Encyclopédie*, Artikel »Prytanée«, Bd. 13, S. 536: »Les lois de Solon étoient affichées dans cette salle, pour en perpétuer le souvenir. Les statues des divinités tutélaires d'Athènes, Vesta, la Paix, Jupiter, Minerve, &c. y étoient posées pour agréer les sacrifices qui se faisoient avant l'ouverture des assemblées publiques & particulières. Dans la même salle étoient les statues des grands hommes qui avoient donné leur nom aux tribus de l'Attique [...]«; vgl.

auch Lubersac 1775, S. 36f.: »Au plus haut de cette ville étoit le *Prytanée*, édifice plus auguste par les objets qui l'avoient fait construire que par sa construction même. Il étoit le lieu où s'assembloient les chefs de l'État pour délibérer des grandes affaires de la république. Il servoit encore d'asile à tous ceux qui avoient rendu des services importants à la patrie, ils y étoient entretenus de tout aux frais de l'État, & le prix qu'on attachoit à cette distinction faisoit que chacun travailloit à l'envi pour la mériter.«

16 Vgl. dessen *Génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations* von 1780.

17 Umgekehrt geht Kersaint von einer gleichsam instinktiven Übertragung der Gesetzestreue auf die Beständigkeit der Bauformen im künstlerischen Akt der Gestaltung aus: »la confiance, qu'il est si nécessaire d'inspirer sur la stabilité de nos nouvelles loix, s'établira, par une sorte d'instinct, sur la solidité des édifices destinés à les conserver et en perpétuer la durée«; Kersaint 1792b, S. 3.

18 Vgl. Steinhauser 1975, S. 355: »Das Monument richtet sich damit an eine Öffentlichkeit, die faktisch noch unentfaltet ist. Dar- aus resultiert die vergleichsweise abstrakte Sprache der Architektur [...].«

19 Vgl. Poulot 2004, S. 132.

20 Vgl. Del Pesco 1989, S. 328.

21 Vgl. Boullée 1968, S. 74: »Ce que j'appelle mettre du caractère dans un ouvrage, c'est l'art d'employer dans une production quelconque tous les moyens propres et relatifs au sujet que l'on traite, en sorte que le spectateur n'éprouve d'autres sentiments que ceux que le sujet doit comporter, qui lui sont essentiels et dont il est susceptible.« Zur sensualistischen Ästhetik Boullées nach wie vor kanonisch: Steinhauser 1983; Pérouse de Montclos 1969; zum Zitat vgl. Heurtin 1994, S. 116.

22 Bernard Poyet (1792) steigert diese zwingende Erziehung zum Patriotismus durch sinnliche Eindrücke terminologisch bis zur »électrisation«, der sich nicht einmal die »hommes les plus pervers« entziehen könnten; mit ähnlichen Metaphern auch ein gewisser Deforges 1793: »La Convention désignera une Gallerie où tous ces ouvrages seront exposés; Elle sera ouverte tous les jours, afin que chaque Citoyen puisse aller les voir, s'en pénétrer, et Électriser son Cœur par ses yeux«; zit. n. Szambien 1984b, S. 34.

23 Vgl. hierzu eine der wenigen bisherigen Untersuchungen von Kersaints *Discours*: Deming/Vaulchier 1982, die S. 121 das Prytaneum als »sorte de sanctuaire dédié au culte des institutions« beschreiben. Vgl. *ibid.*, S. 126: »La propagande devait être assurée

par un système de monuments publics, implantés dans la capitale et destinés à y répandre le discours et l'esprit de la constitution. Véritable ›voix qui parle‹, le monument isolé a d'abord une fonction édifiante; mais rattaché au système formé par l'ensemble des monuments, il peut produire une nouvelle pratique sociale qui emprunte les formes d'un rituel.»

24 In diesem Sinne spricht bereits 1790 der *Songe patriotique* von den Deputierten als »apôtres de la liberté« (S. 47); er differenziert aber im Hinblick auf die fortschreitende Dechristianisierung sehr präzise, dass sein visionärer nationaler Tempel zwar »sacré«, nicht jedoch »saint« sei (ibid., S. 21). – Vgl. hierzu auch den *Discours prononcé par les commissaires du département de Paris pour les monuments publics* vom 12. Februar 1792, in: Kersaint 1792b, S. 56: »les ruines, neuves encore, du temple qu'on élevoit à cette femme célèbre par sa beauté, ses fautes et ses regrets, sainte Madeleine, se convertiront, à votre voix, en un temple à la patrie; temple divin, sans doute, puisqu'on s'y occupera du bonheur des hommes.« Vgl. S. 150.

25 Vgl. hierzu die klugen Überlegungen von Rey 2001, vor allem S. 2: »For his ›new religion‹ outlines a dialectic model of self-expression and law formation that would subsequently be generalized to all human communities under the rubric of ›culture‹.«

26 Zit. n. Girtanner 1795, S. 439.

27 Zit. n. Girtanner 1795, S. 524; vgl. den französischen Text in: *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, n° 24, jeudi 24 janvier 1793. – L'An 2<sup>e</sup> de la République Française (*Réimpression de l'ancien Moniteur*, Bd. 15, Paris 1840, S. 255).

28 Artikel »Monument«, *Encyclopédie*, Bd. 10, S. 697; sehr ähnlich bereits 1691 D'Aviler (S. 163): Er bezeichnet als Monument »tout bâtiment qui sert à conserver la mémoire du temps et de la personne qui l'a fait faire ou pour qui il a été élevé, comme un arc de triomphe, un mausolée, une pyramide«; oder auch Millin in seinem *Dictionnaire des beaux-arts* von 1806: »ouvrage de l'art érigé dans une place publique, pour conserver et transmettre à la postérité la mémoire des personnages illustres ou des événements remarquables«; vgl. hierzu Poulot 1996b, S. 21.

29 Grégoire 1794, S. 4.

30 Louis XVI ist zwar seit seiner Übersiedlung aus Versailles in die Tuileries in Paris präsent, doch wird er nach 1791 zunehmend aus dem öffentlichen Raum eliminiert und durch die Statuen von *uomini illustri* der Aufklärung und des französischen Geisteslebens ersetzt; vgl. Jourdan 1997, S. 82.

31 Vgl. S. 176.

32 Kersaint 1792b, S. 52; vgl. S. 149. Harten 1989, S. 32 verweist auf die Bestrebungen der Revolutionszeit, das Versailler Ballhaus als Erinnerungsort und »établissement de l'instruction publique« zu institutionalisieren.

33 Er behauptet, die Bezeichnung der sogenannten »einfachen Erinnerungsmonumente« sei selbsterklärend, wovon sie jedoch weit entfernt ist: »Nous distinguerons les monuments dont nous avons à vous entretenir en monuments commémoratifs simples et en monuments publics mixtes. Par les derniers nous entendons ceux qui sont appropriés à quelque usage, tels que le palais national, le muséum, etc. Le nom des premiers n'a pas besoin de commentaire« (Kersaint 1792b, S. 19). Die »monuments mixtes« scheinen einer über das reine Kommemorieren hinausgehenden spezifischen Funktion zu dienen; vgl. Poulot 1996b, S. 24.

34 Im *Discours prononcé par les commissaires du département de Paris pour les monuments publics* vom 12. Februar 1792 ist dann – ebenfalls terminologisch unscharf – von einem »monument national particulier« die Rede, als das Kersaint den Sitzungssaal für die *Assemblée* bezeichnet (Kersaint 1792b, S. 55; vgl. S. 150).

35 Ozouf 1987, S. 46.

36 Vgl. Leith 1991, S. 50. Ein weiteres Beispiel für solche integrativen Bemühungen stellt de Varennes Denkmalsentwurf für ein »monument à ériger pour le Roi, dédié à l'Assemblée nationale« von 1789 dar, das den König im trauten Zwiegespräch mit dem *bon roi Henri IV* zeigen sollte; vgl. Leith 1991, S. 65f.; die zeitgenössische Beschreibung bei Falcon 1790, S. 29f.

37 Der Idealtypus des neuen, dem Staatsnutzen unterworfenen Menschen ist der »citoyen-soldat«; vgl. Giraud 1790, S. 14.

38 Bernard Poyet ist mit seinem *Projet de cirque national et de fêtes annuelles* von 1792 einer der letzten, der dem König neben der *Assemblée nationale* und den »corps administratifs« einen Platz unter dem vor Sonne und Regen schützenden Zelt seines Entwurfs einräumt (S. 12).

39 Kersaint war sogar so umsichtig, den Neubau einer Gemeindegemeindekirche in Vorschlag zu bringen, welche die durch die Umnutzung der halbfertigen Madeleine brachliegenden religiösen Funktionen übernehmen sollte. Zum Modus der funktionalen Transformation und Translation von Bauwerken in der Revolutionszeit vgl. O'Connell 1995, v.a. S. 207–210.

40 Pommier 1991, S. 35 verwendet hierfür den Terminus der »transmutation«, den er wie folgt definiert: »la fabrication, à partir

d'un monument existant, d'un autre monument par démembrement du premier, dont certains éléments sont intégrés à un nouvel ensemble qui leur donne une signification différente.«

41 Hierzu und zum folgenden: Tauber 2009, v.a. S. 243–253.

42 Romme 1793, S. 550; vgl. Meinzer 1992, S. 33f.; Reichardt 2002, S. 169f.

43 Zu diesem Konzept einer sofortigen Dokumentation der Verdienste der Revolution vgl. Giraud 1790, S. Vf.: »A l'aspect de vos sages constitutions, NOSSEIGNEURS, à l'aspect de vos divines loix, [...] l'Histoire, aussi éloquente que vraie, aiguise son burin, pour graver sur l'airain les services que vous rendez à la Patrie, dont nos derniers neveux conservant la mémoire, iront un jour semer des fleurs au pieds de vos autels.«

44 Insbesondere das skulptierte Figurenrelief bot sich als erzählerische Gattung für diese didaktisierende Geschichtskonstruktion an, zumal, wenn es noch durch erläuternde Distichen ergänzt wurde, wie Giraud dies für die Gestaltung seines patriotischen Platzes vorsah, der damit auch zu einer »Place historique« wurde (Giraud 1790, S. 14ff., hier: S. 16): »Bas relief représentant les drapeaux et flammes de la Milice Parisienne; au bas on lit: Aux soldats citoyens, je sers de ralliement; / Tous, on les voit me suivre avec empressement«; oder *ibid.*, S. 17: »Bas-relief représentant Lutèce tenant entre ses mains une carte géographique de la Monarchie Française; au bas on lit: Dans l'empire François le peuple fait ses loix, / Leur exécution appartient seule aux Rois.«

45 Hierzu: Hunt 1989, v.a. S. 70ff.; Bordes 1988, S. 244: »A cette époque, elle [l'allégorie] est toujours le produit d'un état de tension. L'expression personnelle de l'artiste heurte parfois l'exigence de clarté ou l'adhésion aux vérités officielles. [...]«

46 Sämtliche Bauten in Kersaints visionärem Monumenten-Ensemble waren für die *rive droite* vorgesehen (außer dem Festplatz auf dem Feld der Föderation, das jedoch in der Wahrnehmung der Zeitgenossen bereits außerhalb des eigentlichen Stadtkörpers lag – darin dem athenischen Stadium Panathenaicum jenseits des Ilissus vergleichbar).

47 Giraud 1790, S. 9; vgl. zum Symbolwert der *Montagne* auch Mosser 1989.

48 Giraud 1790, S. 10.

49 Vgl. *ibid.*, S. 4: »Si à des hommes nouveaux il faut de nouvelles loix, à une nation qui se régénère il lui faut un goût nouveau; historions nos places, et nous intéresserons et l'esprit et les yeux [...]«

50 Vgl. Bordes 1988, S. 248: »L'attrait de l'allégorie sous la Ré-

volution réside moins dans la versatilité du moyen d'expression que dans ses liens intimes avec la tradition. Il en va de l'allégorie comme de la tradition: la Révolution en a besoin pour se légitimer et, en même temps, elle doit s'en affranchir pour en affirmer une identité nouvelle.«

51 Vgl. Ripa 1992, S. 128f.: »Fedeltà. Donna vestita in bianco, con la sinistra mano tiene una chiave, & alli piedi un cane. La chiave à inditio di secretezza, che si deve tenere nelle cose appartenenti alla fedeltà dell'amicitia, il che ancora per singolare instinto di natura la fedeltà si significa per il cane, come si è detto in altre occasioni.«

52 Ripa, *ibid.*, S. 175: »Humanità. Una bella donna, che porti in seno varij fiori, & con la sinistra mano tenga una catena d'oro. Humanità, che dimandiamo volgarmente cortesia, è una certa inclinatione dell'animo, che si mostra per compiacere altrui. Però si dipinge con i fiori, che sono sempre di vista piacevole, & con la catena d'oro allaccia nobilmente gli animi delle persone.«

53 Giraud 1790, S. 20.

54 *Ibid.*, S. 19.

55 *Ibid.*, S. 21.

56 Vgl. Reichardt/Kohle 2008, S. 103: »The profusion of textual passages on the walls is typical of revolutionary art, and testifies to a desire for a type of expression that the pictorial language of the time alone could not adequately fulfil.«

57 Vgl. Boullée 1968, S. 115: »j'ai pensé que rien ne serait plus frappant et plus caractéristique que de former les murs de ce palais par les tables constitutionnelles. Quelle image, me suis-je dit, peut intéresser aussi vivement que celle qui met en évidence des lois, l'objet de l'amour de tous, parce que tous les ont voulues!« – Vgl. auch Ledoux' Entwurf für das *Pacifère* in Chaux (Ledoux 1804/1847, Bd. 1, pl. 40), dessen Umfassung mit mosaïschen Schrifttafeln er in einer phantastischen Inspirationsszene beschreibt, die den Traumvisionen der Einbildungskraft im *Songe patriotique* in nichts nachsteht: »Je dis, et je reprends mes crayons. Bientôt à ma voix les pierres sortent du sein des roches; les masses se développent, et les efforts de mille ouvriers construisent l'édifice que mon imagination a conçu; il sera simple comme les loix qui doivent s'y prononcer. Sur ses parois ne seront pas gravés les articles sanglants du code des Dracon, mais les principales maximes des moralistes anciens et modernes; les noms des Socrate, des Platon, des Marc-Aurèle, seront inscrits en lettres d'or«; *ibid.*, S. 114.

58 In der *Manège* als Tagungsort der *Assemblée nationale* waren

am 7. Oktober 1791 zwei von Palloy gestiftete Büsten von Mirabeau und Rousseau links und rechts der Rednertribüne aufgestellt worden.

59 Vgl. Kommentar, S. 153f.

60 Vgl. hierzu erneut Deming/Vaulchier 1982, v.a. S. 118f.

61 Zit. n. Szambien 1986, S. 83: »Sur le sommet d'un roc est un temple, simple par sa décoration, fort par sa forme et son empiètement. De droite et de gauche sont taillés dans le roc des chemins qui, par les figures qui les terminent, seraient appelés chemin de la Vertu et chemin de la Raison; il faut y passer pour arriver au temple de l'Égalité. Sur le milieu du roc est Hercule se reposant après ses joyeux travaux; sous ses pieds serait une inscription relative; au bas de ce roc est une caverne où sont enchaînés le Crime et la Tyranie. Le temple est couronné par la Victoire et son intérieur serait décoré seulement d'inscriptions et de tableaux allégoriques. Sur l'esplanade qui est en avant serait formé un boulingrin, où l'on pourrait réunir les cafés épars dans les champs-élysées, pour toujours attirer les citoyens vers ce lieu.« – Es wäre hier allerdings der (ungewollt?) elitäre Anspruch solcher Entwürfe zu hinterfragen, denn wer aus dem Volk – dem vorgeblichen Adressaten dieser öffentlichen Baudenkmäler – war schon in der Lage, diese Texte zu lesen?

62 Zit. n. Les architectes de la liberté 1989, S. 166.

63 Zu Charles François Lubersac de Livron (1730–1804), Vicaire général de Narbonne, Abbé de Noirlac, Prieur de Brive, dem dieser Übername von der *Chronique de Paris* vom 7.7.1790, n° 188, S. 751, verliehen wurde, besteht noch Forschungsbedarf. Erste vielversprechende Ansätze finden sich in dem hervorragenden Aufsatz von Deming 2006.

64 Lubersac 1775, S. 227f.: »Les trois autres faces de la base de l'obélisque, ou cartels, resteront dénués de toute espèce d'ornement, pour qu'à l'avenir on puisse encore y fixer, par des inscriptions & des bas-reliefs en bronze, les autres évènements remarquables qui illustreront le plus le règne présent, & qu'on croira dignes par conséquent de faire époque dans l'Histoire.«

65 Ibid., S. I.

66 Ähnlich wie hier mit dem Begriff des »témoignage authentique« definiert der *Songe patriotique* an anderer Stelle (1790, S. 10) die Funktion des öffentlichen Monuments als authentische Zeugenschaft für die Vergangenheit; es lege Zeugnis ab von der »vérité de l'histoire«, von der Wahrhaftigkeit der Geschichte.

67 Ibid., S. 26f.: »Dans mille endroits du temple et de ses vastes

portiques, la sculpture avoit consacré sur le marbre et l'airain, de la manière la plus claire et la plus précise, les faits à jamais mémorables de la révolution, le courage héroïque et les décrets généreux de sa première assemblée. Des places vides étoient réservées aux décrets des assemblées successives; archives sublimes, seules dignes de sa gloire et de sa sagesse; ornemens plus intéressans et plus convenables, pour cet auguste monument, que tous les efforts du luxe ou des arts. L'or n'y brilloit point; mais, bâti pour l'éternité, le marbre et le bronze étoient les seules matières employées pour sa construction. Enfin la majestueuse simplicité de toutes ses parties plaisoit aux yeux, élevoit l'ame, et devoit le témoignage le plus authentique comme le plus satisfaisant de la révolution totale du goût.»

68 Vgl. Szambien 1986, S. 63 und Abb. 34. In besonders eklatanter Weise findet sich diese gestalterische Idee auch in einem anonymen napoleonischen Entwurf für eine »colonne nationale« (vgl. *Les architectes de la liberté* 1989, nr. 256, S. 312): Über der geschwärtzten Türöffnung, die formal auf den kapitolinischen Tempel des Jupiter maximus rekurriert (die übliche Inschrift *Ostium Iovis* ist hier durch die Abkürzung R. F. für *République Française* ersetzt), befindet sich eine Victoria, die den Namen des bei Marengo gefallenen Generals Desaix in die Säule einschreibt; das »gouvernement républicain« rechts der Tür weist auf diese Allegorie hin, links der Tür präsentiert »humanité« die »couronne immortelle« für Helden, die dem General in Zukunft an Heroismus vielleicht gleichkommen könnten.

69 Ähnlich Jansen 1791 im Hinblick auf die von ihm geplante Porträtbüstengalerie (»Galerie de la liberté«), S. 15f.: »D'ailleurs, quelle est la famille du royaume qui n'aurait pas le droit de s'attendre à voir un jour quelqu'un de ses membres occuper une place honorable dans ce sanctuaire des grands hommes de la patrie?«

70 Hierzu: Lüsebrink/Reichardt 1990.

71 Zur Übersicht vgl. Leith 1991, S. 57–77.

72 Vgl. *Encyclopédie*, Artikel »Prytanée«, Bd. 13, S. 536: »Par une considération particulière pour le mérite de Démosthène, on lui fit ériger une statue dans le prytanée; son fils aîné, & successivement d'aîné en aîné, jouirent du droit de pouvoir y prendre leur repas.«

73 Kersaints Konzept der Finanzierung dieser öffentlichen Bauten durch freiwillige Abgaben aller Departements scheint sich ebenfalls an die *Encyclopédie* anzulehnen: »Dans les tems difficiles de la république, les prytanes, après avoir assemblé le peuple, & lui avoir

exposé les besoins pressans de la patrie, exhortoient chaque citoyen à vouloir bien se cotiser pour y subvenir. Le citoyen zélé se présentoit au prytane, & disoit: je me taxe à tant.» (Artikel »Prytane«, Bd. 13, S. 536).

74 Hierzu: Ozouf 1987, S. 44–74; Ozouf 1971; Ozouf 1975; Etlin 1975; Etlin 1977; Rabreau 1977.

75 Das Föderationsfest wies auch dadurch Charakteristika einer Pilgerfahrt auf, dass die Teilnehmer aus ganz Frankreich anreisten und sogar Souvenirs als »Reliquien« für die Daheimgebliebenen mitnahmen; vgl. Ozouf 1987, S. 67ff.

76 Vgl. McClellan 1988, S. 305: »It was a brilliant allegorical drama, institutionalizing the emblems of the Republic while ceremonially doing away with those of the monarchy, and with the nation joined as one as it relived from one station to the next the progress of the Revolution since the fall of the Bastille.«

77 Vgl. Ozouf 1971; zum Marsfeld als sich quasi natürlich ergebendem Endpunkt dieser Itinerare (»terme obligé des fêtes«) v.a. ibid., S. 895/899: »Dans ce lieu d'aboutissement des cortèges, il est remarquable qu'on célèbre – dans les fêtes montagnardes comme dans les fêtes thermidoriennes – l'achèvement de la Révolution. Là se prêtent ces serments qui cherchent à enchaîner les volontés à leurs gestes d'hier, promettent un avenir répétitif, rêvent de l'immuable: la clôture des temps révolutionnaires se met en scène dans un espace qui n'a rien d'urbain [...]. / Et si le Champ-de-Mars se plie si bien à l'exigence cérémonielle, c'est que lui aussi est un »désert«, docile à toutes les transfigurations.«

78 Vgl. Leith 1991, S. 50; Etlin 1977, S. 152: »On rappelait le souvenir de la forteresse, non pour la détruire de nouveau, mais pour porter témoignage de la permanence de sa disparition. En prenant possession de l'espace de l'édifice abattu, ce verdoyant substitut purifiait le site de ses souillures.«

79 Zum Text des Eides vgl. Kommentar, S. 147f.

80 Als mögliches Vorbild sei hier die Abbildung eines antiken Altars in Athen bei Stuart/Revett 2008, Bd. 3, S. 25 erwähnt.

81 Vgl. Ozouf 1987, S. 52.

82 Vgl. Giraud 1790, S. 28: »L'Italie et la Grèce donnoient annuellement des fêtes à ses peuples; les beaux monumens qui nous restent de ces premiers maîtres du monde, nous en offrent la preuve.«

83 Ein vergleichbares Konzept des Revolutionsfestes als eines Erziehungsinstrumentes formuliert Bernard Poyet 1792 in seinem *Projet de cirque national et de fêtes annuelles*, S. 7: »L'un des premiers résultats à espérer d'une éducation analogue aux principes d'une

constitution libre, est que tout y inspire le patriotisme, que tout y rappelle les citoyens à des sentimens de fraternité, d'égalité, de communauté de droits et de devoirs. Rien ne tend mieux à ce but que l'institution des fêtes publiques. [...] Tout y rappelle à l'homme qu'il n'est pas seul, qu'il ne peut rien seul sur la terre, que sa force est dans la réunion de ses facultés à celles de ses frères.«

84 Vgl. Ozouf 1987, S. 61f., die die Klage eines Zeitgenossen zitiert: »Nous étions trop petits pour le tableau ou le tableau trop grand pour nous. La proportion entre le spectacle et les spectateurs était rompue.«

85 Vgl. Schwarte 2006, S. 312: »la disposition architecturale des corps donne au spectateur une image de lui-même.«

86 Vgl. Etlin 1975, S. 28: »Inside the stadium the military delegates were arranged as elements within a total visual orchestration of people and architecture. All round the circus the soldiers gathered about their departmental banners or, in the case of the regular army, beside special fleur-de-lis standards. On one side of the altar the young ›hope‹ of the country faced the old veterans lined up on the other.«

87 Boullée 1987, S. 111ff.

88 Vgl. Etlin 1977, S. 138.

89 Kersaint 1792b, S. 53; vgl. S. 149.

90 Hierzu: Deming/Vaulchier 1982, S. 125.

91 Diese gestalterische Idee für die ›Tempelfassade‹ des *Palais national* blieb jedoch wie der gesamte Bau unrealisiert – allerdings wurde sie jenseits der Place de la Concorde am späteren Sitz der *Assemblée* im Palais Bourbon, vis-à-vis zur Madeleine auf der *rive gauche*, rund 15 Jahre nach Kersaints utopischen Entwürfen schließlich doch noch realisiert: Bernard Poyet entwarf dort ein Peristyl mit 12 Monumentalsäulen, zu dem 30 Stufen emporführen, das dem bestehenden Bau zwischen 1806 und 1810 vorgeblendet wurde; vgl. Erben 2002b.

92 Kersaint 1792b, S. 54; vgl. S. 149.

93 Ibid., S. 53; vgl. S. 149.

94 Zu den früheren Sitzungssälen der *Assemblée*: Heurtin 1994, S. 110–113.

95 Vgl. O'Connell 1995, S. 216, die in der Architektur der Revolutionszeit zu Recht eine zunehmende »subdivision and increased compartmentalization of space« konstatiert.

96 Vgl. Rittaud-Hutinet 1983.

97 Vgl. hierzu u.a. Steinhauser 1975; Kemp 1986, v.a. S. 168f.; Heurtin 1994, S. 120ff.

98 Vgl. Brasart 1988; Sermain 1986; Heurtin 1994.

99 Hierzu und zum folgenden: Schwarte 2006, v.a. S. 304.

100 Heurtin 1994, S. 116.

101 Hierzu: Manow 2004; Manow 2008, v.a. Kapitel 2 (zu den parlamentarischen Sitzordnungen), S. 16–56; Reichardt/Kohle 2008, S. 101ff.; Brasart 1988; Heurtin 1994; Heurtin 1995; Heurtin 1999.

102 Vgl. hierzu die interessante Beobachtung von Leora Auslander im Hinblick auf Lequeus Entwurf für einen *Temple de l'égalité*, Auslander 2005, S. 234: »The unrelenting roundness – even the round columns are deprived of their conventional square bases and capitals – is destabilizing, perhaps as destabilizing as entering into a political and social system based an equality from a society of orders.«

103 Zu den zahlreichen Entwürfen vgl. Reichardt/Kohle 2008, S. 101–106; Leith 1991, S. 79–117 (dort auch zu den Entwürfen von Molinos und Legrand); Pinon 1989; Vaulchier 1981; Vaulchier 1989; Boyer 1933b; Boyer 1952; Brette 1902; Heurtin 1994, S. 114ff.

104 Heurtin 1994, S. 125f.

105 Der zu leistende Eid lautete nach Titel II, Artikel 2 der Verfassung von 1791: »Je jure d'être fidèle à la nation, à la loi et au roi et de maintenir de tout mon pouvoir la Constitution du royaume, décrétée par l'Assemblée nationale constituante aux années 1789, 1790 et 1791.« Mona Ozouf hat auf das Bestreben der Revolutionsfeste hingewiesen, möglichst große Identität zwischen dem Ursprungsereignis und seiner Wiederholung im Fest herzustellen, um damit eine zeitenthobene Kontinuität zu beschwören; vgl. Ozouf 1975, S. 383f.; Etlin 1975 spricht zutreffend von einer »privileged time out of time« (S. 25).

106 Vgl. Heurtin 1994, S. 117.

107 Im Rahmen des Architekturwettbewerbes des Jahres II planten Durand und Thibault in ihrem *Temple de l'égalité* die Einrichtung eines Museums (mit Oberlicht!), dessen Exponate die Geschichte der Revolutionszeit illustrieren sollten. Hier war unter anderem auch die Ausstellung von Jacques-Louis Davids »Serment du Jeu de Paume« vorgesehen; vgl. Harten 1989, S. 30; Szambien 1986, S. 85ff.

108 Vgl. Kemp 1986, v.a. S. 174ff., der insbesondere das Kreismotiv einer symbolisch-kommunikativen Deutung unterzieht.

109 Schwarte 2006 spricht zu Recht von einem »dédoublement de [la] théâtralité, combinant les gradins des députés avec la tribune des spectateurs« (S. 309). Das änderte sich erst im Saal der *Assemblée*

im Tuilerienpalast, wo die Öffentlichkeit an der sogenannten *Barre* intervenieren konnte.

110 Kemp 1986, S. 168: »Der ›Ballhausschwur‹ ist das Bild eines provisorischen Parlamentes, für einen festen Parlamentsbau bestimmt. [...] [David] konnte 1791, ohne die endgültige Gestalt des Neubaus zu kennen, eine Grundstruktur voraussetzen, und er hatte bereits, was ebenso wichtig ist, einen Begriff von der ideologischen Qualität des Raumes, den er entscheidend mitgestalten sollte.« Dass der »Ballhausschwur« in einem zukünftigen Parlamentsgebäude aufgehängt werden sollte, wurde von der *Assemblée* beschlossen, nachdem David seine Vorzeichnung im Salon von 1791 ausgestellt hatte; vgl. Kemp, *ibid.*, S. 165; Bordes 1983, S. 54.

111 Allerdings sind diese nicht, wie Kemp zur Stützung seiner These behauptet, vollkommen halbkreisförmig angeordnet; Kemp 1986, S. 176: »Wenn man nämlich auf die von David arrangierte Menge von oben einen Blick werfen könnte, dann würde sich ein vollkommener Halbkreis ergeben, der in Bailly sein Zentrum und parallel zum Bild-(Bühnen-)-Rand seine gerade Seite hätte. Das ist ein forciertes, geschehenslogisch unmotivierter Halbkreis, der nach Fortsetzung im Raum davor, im Halbrund des Saales und im Plenum der Abgeordneten verlangt. So kommt die Ergänzung des gemalten Halbkreises durch das reale Amphitheater des Parlaments einer Erfüllung der Appellstruktur der Malerei Davids gleich. Wieder entsteht diejenige Form, die Ausdruck und praktische Garantie der neuen gesellschaftlichen An-Ordnung ist.«

112 Vgl. Szambien 1989a; Rabreau 1977, S. 355f.

113 Hierzu: Häberle 1995; Kalnein 1995.

114 Vgl. Lubersacs Beschreibung dieses Gebäudes in seinem *Discours sur les monumens publics* 1775, S. 194: »un dépôt public d'une forme jusqu'alors inusitée dans son royaume, depuis les amphithéâtres qu'y avoient élevés les Romains; dépôt qui prouve l'attention du Gouvernement & des Magistrats pour la subsistance du peuple nombreux qui remplit la capitale.«

115 Hierzu: Deming 1989 (mit Abb. 47; 48); vgl. auch Folliot 1989, S. 67: »Les caractéristiques de la monumentalité – majesté, isolement, beauté – peuvent être dorénavant attribués à des programmes sociaux: prisons, marchés ou hôpitaux (avec des antécédents au XVIIe siècle).«

116 Hierzu: Ledoux et Paris 1979.

117 Pierre Patte stellte in seinen *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV* von 1765 bereits zukunftsweisende hygienische und urbanistische Betrachtungen an.

118 Lubersac 1775, S. 225.

119 Ibid.

120 Vgl. auch *ibid.*, S. 7: »qu'un jour [I]es pierres [de la Bastille] éprouvées par le temps, pussent devenir la base inébranlable d'un monument élevé à la liberté publique.«

121 Vgl. z.B. seine Äußerungen zum Abwassersystem des antiken Rom: »Ce qu'il en reste annonce encore ce qu'il y a de plus grand, c'est-à-dire, la magnificence dirigée à l'utilité publique« (S. 56); zum *Collège royal de chirurgie*: »On ne peut trop donner l'éloge à l'Architecte qui a conçu ce bâtiment & l'a fait exécuter; on desire seulement, ce que même est nécessaire, pour l'accès d'un édifice consacré à l'utilité publique, qu'il ne soit pas long-temps masqué par la très-longue & désagréable église des Cordeliers, & qu'on puisse former au moins dans sa largeur une place qui réponde à l'un des monumens modernes des mieux entendus qu'il y ait dans la Capitale« (S. XXIVf.); oder zur *Imprimerie royale*: »L'Art de l'*Imprimerie* est la plus utile & la plus ingénieuse des inventions des temps modernes. C'est à cette invention admirable que nous devons les progrès aussi étonnans que rapides qu'ont fait les Arts & les Sciences. En multipliant les productions du génie, elle a nécessairement formé des dépôts immenses & précieux qui seront jusqu'à la fin des siècles, des sources inépuisables dont la fraîcheur & la salubrité porteront dans tout ce qui est du ressort de l'esprit, l'ame & la vie, & qui répandus dans une infinité d'endroits, ne périront jamais, quelques révolutions qu'il arrive à notre Planète, à moins d'une submersion totale du globe qui anéantisse à la fois les hommes & les monumens des Arts« (S. XXX). – Auch François Blondel hatte im 2. Band seines *Cours d'Architecture* zwischen »monumens érigées pour l'utilité publique« und solchen »élevés pour la magnificence« unterschieden; vgl. Folliot 1989, S. 68; 67: »La promotion de l'édifice publique à la dignité du monument est une conquête du siècle des Lumières.«

122 Lubersac 1775, S. 5.

123 *Ibid.*, S. 25. Noch im Revolutionsjahr, am 20. Mai 1789, in einer Gedenkrede auf den verstorbenen Maler und Lehrer Boullées, Jean-Baptiste-Marie Pierre, betont Lubersac diesen Aspekt in einer autobiographischen Selbstbesinnung: »Comme Citoyen libre, j'ai donc occupé mes loisirs à parcourir La Carriere des artes et ai particulierement livré mon imagination à Leur élever des temples qui fussent dignes d'Eux; et ces temples, ou plutôt, ces Monumens que je leur ai consacré, sont à la Verité, seulement exécutés sur la toile; mais leur seul merite, est du moins de n'avoir pour but

principal que L'utilité publique [...]«; zit. n. Ottomeyer 1971, S. 190.

124 Lubersac 1775, S. LXV-LXVII.

125 Kersaints Impetus vergleichbar: Giraud 1790, S. 13: »après l'amour dû à ses rois, le premier de ses devoirs est de se rendre utile à sa patrie, tant dans le physique que dans le moral [...]«

126 Hierzu: Tauber 2009, S. 224ff.

127 Vgl. Deming 1989, S. 54.

128 Rabreau 2002; er verweist dort (S. 126) auf neuartige Aufgaben im *Concours* der *Académie royale d'architecture* des Jahres 1774: »une cascade, un muséum, une laiterie, une halle, la décoration d'une rue et, parfaitement piranésien: un pont triomphal – but et lieu de promenade emblématique par excellence de la ville moderne rivalisant avec l'antique«; vgl. auch Rabreau 1977, S. 368; vgl. Rabreau 1992.

129 Rabreau 1978; vgl. S. 264, wo er von einem »complexe culturo-commercial« spricht.

130 Vgl. McClellan 1988; McClellan 1994; Connelly 1972; Pomnier 2001; Oliver 2007, S. 7–31; Harten 1989, S. 180–195.

131 Stattdessen verweist Kersaint maliziös auf d'Angivillers Projekt der »Hommes illustres de la France«, den großangelegten Statuenauftrag zum Ruhme der Nation, der durch die unrühmliche Unterbringung der Skulpturen nach 1789 in den Augen des Konkurrenten als gescheitert betrachtet werden muss: »Die Statuen berühmter Söhne Frankreichs waren von einer Regierung, die selbst nichts Großes hervorgebracht hatte, umso sorgfältiger versteckt worden.«

132 Hierzu: Szambien 1989b; vgl. auch Szambien 1981.

133 Dies arbeitet Rabreau anhand der Festarchitekturen der Revolutionszeit heraus: Rabreau 1977, S. 361f.

134 Durand 1799–1801, Bd. 1, S. 11: »Il est aisé de concevoir que l'œil d'un observateur qui au lieu de chercher des formes nouvelles dans le vide de son imagination, s'étudie sans cesse à connaître les objets dont il est entouré et s'applique ensuite à l'examen des monumens érigés par la main des hommes ne peut manquer d'y reconnaître les principes justes qui les ont dirigés ou les fausses combinaisons qui ont égaré leurs auteurs. Il retrouvera sans peine l'empire de la nécessité ou celui de l'habitude, dans les différens systèmes que des hommes hardis et entreprenans ont fait adopter à des nations entières.«

135 Hierzu: Kisacky 2001.

136 Quatremère de Quincy 1837, S. 86; vgl. auch *ibid.*, S. 79:

»l'homme de cabinet, le rédacteur obligé de tous les projets, et sinon l'inventeur unique des ouvrages à entreprendre, du moins celui qui, indépendamment de l'essentiel répondoit du goût, du caractère, de l'ensemble et des détails décoratifs«; Molinos wird in dieser politiknahen Metaphorik dagegen als »l'homme des affaires extérieures, c'est-à-dire des travaux de la construction« charakterisiert. Hierzu: Szambien 1984b, S. 49f.; Genoux 1967, S. 193.

137 Hierzu: Wiebenson 1973; Rabreau 1974; Deming 1984.

138 Landon/Legrand 1818, Bd. 1, S. 32: »Mais la révolution commence, et ne produit que des ruines; la Bastille est démolie, et, à ce signal, tous les monuments des arts sont menacés de tomber avec elle; les barrières de Paris sont mutilées, plusieurs églises violées et dégradées, ou vendues et détruites. Les statues de nos rois sont brisées, fondues, et remplacées par des simulacres en bois et en toiles peintes. Enfin l'ordre renaît, et Paris reprend tout son éclat. Les grands projets d'utilité publique et d'une magnificence vraiment royale sont repris, et la plupart s'exécutent avec une célérité sans exemple.«

139 Aus der so gut wie inexistenten Literatur zu Legrand und seiner Architekturkonzeption vgl. den kurzen, aber äußerst sachhaltigen Aufsatz von Daniela del Pesco 1992.

140 Vgl. Del Pesco 1989, S. 345f.: »Legrand, en traduisant le *Songe de Polyphile* de Francesco Colonna, avait mis en relief le caractère romantique de l'antiquité, mais lorsqu'il présente les œuvres de Piranèse ou les *Antiquités de France* de Clérisseau, il s'oriente vers une étude »objective« de l'antique, subordonné aux projets architecturaux, et ouvre ainsi la voie à l'éclecticisme du XIX<sup>e</sup> siècle, et à sa sélection indifférente de motifs stylistiques«; vgl. auch die *Collection des chefs d'œuvre de l'Architecture de différents peuples exécutés et modelés sous la direction de L. F. Cassas, auteur des voyages de l'Istrie, Dalmatie, Syrie, Palestine [...] décrite et analysée par J.-G. Legrand*, Paris 1806.

141 Hierzu Szambien 1984a, v.a. S. 101ff. Ihr voller Titel lautet: *Histoire générale de l'architecture. Comparaison des Monumens de tous les âges chez les différens Peuples, et théorie de cet Art puisée dans ces exemples comme dans les grands effets ou productions de la Nature.*

142 Vgl. Durand 1799–1801, Bd. 1, S. 12: »Les règles de chaque genre ne pourront naître que du résultat des lumières de tous les siècles et de tous les peuples qui l'auront pratiqué; [...] nous connaîtrons au moins tous les styles, et notre adoption sera volontaire, comme notre exclusion sera bien motivée.«

143 Ibid., S. 13.

- 144 Ibid., S. 8.
- 145 Ibid., S. 6.
- 146 Ibid., S. 9.
- 147 Landon/Legrand 1806–1809, Bd. 2, S. 58.
- 148 Del Pesco 1992, S. 297; vgl. auch Del Pesco 1989, S. 335.
- 149 Zeuxis hatte gleich in doppelter Hinsicht die Qual der Wahl – zuerst musste er fünf Schönheiten aus dem Pulk der nackten Krotonischen Jungfrauen erwählen; dann in einem zweiten, deutlich diffizileren Schritt der Elektion – und darin besteht dann seine eigentliche künstlerische Leistung – einen Akt der Abstraktion und der (Neu)Synthese der schönsten Teile dieser fünf vollbringen. Die konkrete Durchführung dieses kreativen Aktes wird wohlweislich beschwiegen; klar ist nur, dass Zeuxis die Natur mit Hilfe seines Ingeniums durch Idealisierung überlistet. Vgl. hierzu demnächst meinen in Vorbereitung befindlichen Aufsatz: »Superare gli Dei«. Eklektizismus und Überbietung in der Kunst des Manierismus.
- 150 Alberti 2000, S. 169: »Dabei diente mir als Vorbild jener Künstler, der in Kroton das Bild einer Göttin schaffen sollte. [...] Dementsprechend habe ich sehr viele Körper, die bei den Sachverständigen als besonders schön galten, ausgesucht und von jedem einzelnen die ihm eigenen Maße abgelesen; diese habe ich danach einzeln miteinander verglichen. In der Folge habe ich die extremen Abweichungen ausgeschieden [...] und die Mittelwerte übernommen [...].«
- 151 Vgl. auch die Beschreibung einer etwas weniger komplexen kompositen »statue aux trois personnes«, die Doyen im gleichen Bild auftreten lassen wollte: »A la gauche du tableau, il y aura un monument comme la colonne Antonine, qui représentera l'union parfaite de toutes les classes et de tous les états de la Nation; il sera d'or, de bronze ou de marbre, représentant une divinité païenne dont toutes les vertus sont réunis en trois personnes. Minerve, Bellone et Pallas ne font qu'une divinité, cependant elles ont séparément leurs attributs et leurs fonctions; Minerve, le conseil; Bellone, le pouvoir exécutif; Pallas, les arts, artisans, manufactures, enfin le peuple dans tous ses états«; zit. n. Bordes 1983, S. 153.
- 152 Ibid.
- 153 Hierzu an analytischer Schärfe nach wie vor unübertroffen: Hardtwig 2005.
- 154 Vgl. z.B. Giraud 1790, S. 5: »O France! ô ma patrie! qui dans votre sein avez de si grands hommes en tous genres, modelez-vous sur Athènes et sur Rome!«

155 So sahen Legrand und Molinos bereits 1788 zwei Karyatiden zur Umgestaltung des Hofes im Hôtel de Marboeuf vor, die eventuell mit denen an der Fassade ihres Théâtre Feydeau identisch waren; vgl. Genoux 1967, S. 195f.

156 In der Reiseliteratur der 1780er Jahre wurde die antike Villa Hadriana bei Tivoli als eine Mischung aus historistischem Monumentenensemble, Freiluftmuseum und Landschaftsgarten rezipiert; vgl. Charles Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, Bd. 2, Paris 1790, S. 21f. (Lettre LXXI): »La Villa Adriana est un espace d'environ dix milles, au pied des montagnes de Tivoli, où l'empereur Adrien, après avoir voyagé, pendant six ans, dans les différens royaumes de l'empire romain, c'est-à-dire, dans l'univers, avoit fait imiter tous les monumens dont la magnificence ou la gloire avoit frappé ses regards. On y rencontroit, pendant le cours d'une longue promenade, ici le lycée; là l'académie; plus loin le Prytanée; dans une plaine, le Portique; sur le penchant d'un côteau, le temple de Thessalie; au milieu d'un bois, le pécile d'Athènes; des bains, des bibliothèques, des naumachies, & des théâtres. Là, étoient les champs elysées; là, étoient aussi les enfers« (ähnlich, mit Angabe der antiken Schriftquellen, bei Joseph Jérôme de Lalande, *Voyage en Italie*, Paris 1790, Bd. 5, S. 120). Vgl. auch Rabreau 2002, S. 124.

157 Lubersac, *Dédicace au roy d'un projet de place publique pour l'emplacement du Carrousel consacré à la gloire des rois de France, et à celle des hommes illustres de la nation*, zit. n. Deming 2006, S. 329.

158 Für die Prytaneen waren in den Entwürfen von Molinos und Legrand ebenfalls Sockel vorgesehen, am stärksten ausgeprägt in dem Prytaneum für den Bastille-Platz. Und noch im Jahr VII (1798) legte Bernard Poyet ein Projekt zur Neugestaltung der ehemaligen Place Louis XV (später de la Révolution, dann de la Concorde) vor, in dem er an den vier Platzecken je einen Tempel errichten wollte, die sämtlich als Museumsbauten konzipiert waren und als Monumente auf Sockeln stehen sollten. Durch die Präsentation von römischen Säulen, Obelisken und Tempelversatzstücken sollte im Herzen von Paris ein eigener »Campo Vaccino« errichtet werden, ein Forum aus Kopien antiker Architekturfragmente, das zugleich an ruhmreiche Momente der Revolutionsgeschichte erinnern und den Palais Bourbon wie auch die Madeleine in sein museales Ensemble mit einbeziehen sollte. Als *point de vue* plante Poyet auf dem Etoile des Champs-Élysées die Errichtung einer Ehrensäule für die Verteidiger des Vaterlandes, die doppelt so hoch wie die Trajanssäule sein und zwischen den beiden Pavillons von Ledoux' Barrière de l'Étoile zu stehen kommen

sollte (Poyet 1798, S. 5–9); vgl. Abb. 154 und 155 in: *Les architectes de la liberté* 1989; vgl. hierzu auch Harten 1989, S. 52–55.

159 Boullées utopische Entwürfe werden ebenfalls durch diese Dekontextualisierung aus jeder urbanen Einbindung zu autonomen Monumenten; eine bezeichnende Ausnahme stellt sein Entwurf für den *Palais national* dar, der in eine bestehende Stadtstruktur eingebettet ist.

160 Vgl. Folliot 1989, S. 74f. Auch Louis Combes Entwurf für ein *monument commémoratif*, das an die Rolle der *Assemblée* als Promotorin des revolutionären Prozesses erinnern sollte, erhielt durch seinen pronocierten Sockel und durch die an Palladios Villa rotonda erinnernde identische Gestaltung seiner vier Fassaden Denkmalcharakter; vgl. Vaulchier 1989, S. 142f.

161 Vgl. hierzu den immer noch kanonischen Aufsatz von Langner 1963.

162 So schlug Molinos 1822 vor, die Barrière de Charenton in eine Imitation des athenischen Theseion zu verwandeln; vgl. Szambien 1982, S. 48. – Vgl. auch Landon/Legrand 1818, Bd. 1, S. 32, wo von den *Barrières* als »pavillons enrichis d'architecture« die Rede ist.

163 Vgl. hierzu den schönen Aufsatz von Emmanuel Chateau: »Les animaux dans leur jardin« (Chateau 2001). – Von einer Ironisierung des Konzepts der *architecture parlante*, wie sie aus Lequeus parodistisch zu nennenden Entwürfen für eine *Laiterie* in Kuhform und für ein Tor des Jagdpächters mit Porträts des zu jagenden Wildbestandes spricht, kann bei Molinos nicht die Rede sein.

164 Poulot 1982, S. 33.

165 Szambien 1984b, S. 25–27. Couture besaß mit 144 Stücken die größte Abgussammlung von Architekturfragmenten seiner Zeit. Zu seinem Projekt der Einrichtung eines entsprechenden Museums in der Madeleine vgl. Harten 1989, S. 581, Anm. 48.

166 Vgl. Szambien 1984b, S. 50.

167 Vgl. die Abbildung bei Szambien 1982, S. 49; vgl. Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris, en allant par la Grèce, et revenant par l'Égypte, la Barbarie et l'Espagne*, Paris 1812, S. 228f.: »J'ai déjà dit que le couvent de nos missionnaires comprend dans ses dépendances le monument choragique de Lysicrates. [...] Cette élégante production du génie des Grecs fut connue des premiers voyageurs sous le nom de *Fanari tou Demosthenis*. [...] On a reconnu depuis, et Spon le premier, que c'est un monument choragique, élevé par Lysicrates dans la rue des Trépieds. M. Legrand en exposa le modèle en terre cuite dans la cour du

Louvre, il y a quelques années [hier folgt die Fussnote: »Le monument a été depuis exécuté à Saint-Cloud«]; ce modèle étoit fort ressemblant; seulement l'architecte, pour donner sans doute plus d'élégance à son travail, avoit supprimé le mur circulaire qui remplit les entre-colonnes dans le monument original.«

168 Hierzu: Harten 1989, S. 28f.

169 Vgl. Barère de Vieuzac 1794, S. 2f.: »Paris, cette commune centrale de la République, et qui a si bien mérité d'elle, Paris avoit été investi par le fisc; la voracité financière avoit hérissé cette cité de bastions, de portes, de colonnes, et de monumens lourds, dont les artistes ne peuvent pas plus louer l'architecture que les hommes libres n'en peuvent approuver la destination. [...] Paris sera désormais la ville *aux cent portes*, et chaque porte signalera un triomphe ou une époque révolutionnaire [...].«

170 Im Sinne der Allgemeinverständlichkeit und des nationen-umfassenden Rechts aller Bürger darauf, alles zu verstehen, sollte dann auch der Abbé Grégoire in seinem *Rapport sur les inscriptions des monumens publics* vom 11.1.1794 fordern, dass Inschriften an öffentlichen Monumenten ausschließlich auf Französisch anzubringen seien: »Sous le despotisme, le peuple étoit compté pour rien; actuellement il est ce qu'il doit être, c'est-à-dire tout. Les monumens publics doivent donc lui rappeler son courage, ses triomphes, ses droits, sa dignité; ils doivent parler un langage intelligible pour tous, et qui soit le véhicule du patriotisme et de la vertu, dont le citoyen doit se pénétrer par tous les sens. [...] pour les monumens publics, comme pour les monnoies, le Peuple français ne doit admettre que l'idiôme national. Il faut que les murs, le marbre et l'airain parlent à tous les Sans-culottes contemporains et futurs, le langage de la liberté«; Grégoire 1794, S. 4f.; 10.

171 Barère de Vieuzac 1794, S. 3f.: »La prise de Charles-sur-Sambre, ou de Charleroi, fera oublier la porte du miraculeux Saint-Denis: on écrira, et on lira en passant, à la tête de cet arc de triomphe: *Tel jour la garnison de Charleroi se rendit à discrétion, et se recommanda à la générosité républicaine*. Les faits héroïques de la reprise de Toulon seront gravés sur les colonnes qu'on a déshonorées par le nom de *Barrière du Trône*. [...] les triomphes de l'armée d'Italie pourront bien être substitués, sans regret, au nom de la *Porte de l'Etoile*; l'assaut du Mont-Cenis ne retentira-t-il pas mieux aux oreilles républicaines que le nom de *Barrière de la Conférence*? Je ne propose pas des inscriptions à adopter aujourd'hui, mais je ne fais que donner des exemples et présenter la facilité d'exécuter ce projet; les littérateurs nous rappelleront le style lapidaire, et don-

neront sans doute à la langue française la précision et la brièveté de la langue latine, tant renommée pour les inscriptions. C'est ainsi que l'instruction nationale sortira des pierres mêmes entassées par la tyrannie, et que la victoire fera une nouvelle conquête en réhabilitant les monuments honteux de la fiscalité. C'est aux arts à lui faire encore expier ses crimes envers le peuple [...].«

172 Vgl. Szambien 1984b, S. 51; Poulot 1982, S. 35; Harten 1989, S. 193.

173 Hierzu u.a. Poulot 1996a, Haskell 1995, Greene 1981, Vidler 1988.

174 Lenoir 1800–1806, Bd. 1, S. 27; vgl. auch S. 26: »Ce n'est que par les monuments que l'on peut donner un âge fixe aux arts.«

175 Lenoir, *ibid.*, S. 50f.

176 Hierzu ausführlicher: Tauber 2009, S. 256ff.

177 Die beiden Kustoden dieses Dorica-Museums wollten ihre Modell-Sammlung noch beträchtlich erweitern, wie sie in einem Brief an die Herausgeber des *Journal des Arts, des sciences et de la littérature* vom 10. März 1800 schrieben (zit. n. Szambien 1984b, Document IX, S. 137): »Pour compléter aussi la collection de l'Ordre Dorique des Grecs, on trouvera sous le vestibule quatre colonnes qui donneront le portrait fidèle de l'ordre des *Propylées d'Athènes*, de celui du *Temple de Thésée*, du *portique d'Auguste* dans la même ville, et de celui du *grand temple de Poestum* [sic] dans la grande Grèce [...].« Die obengenannte Kopie des choragischen Denkmals des Lysikrates sollte ursprünglich als Aussichtspunkt und Studienort mit Überblick in diesem Monumentenmuseum fungieren: »C'est l'ensemble du monument qu'on nomme vulgairement à Athènes: *la lanterne de Démosthène*; ce modèle formera un belvédère de la grandeur de l'original. On l'exécute actuellement en terre cuite [...].« (*ibid.*).

178 Szambien 1984b, S. 24; 50f.

179 Hierzu und zum folgenden: O'Connell 1995, S. 220.

180 Durand 1799–1801, Bd. 1, S. 8.

181 Vgl. z.B. die berühmte Stelle aus Winkelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums*, die Lenoir gleich eingangs in seinem *Musée des monumens français*, Bd. 1, S. 1f. zitiert: »In Athen aber, wo nach Verjagung der Tyrannen ein demokratisches Regiment eingeführt wurde, an welchem das ganze Volk Anteil hatte, erhob sich der Geist eines jeden Bürgers und die Stadt selbst über alle Griechen. Da nun der gute Geschmack allgemein wurde, und bemittelte Bürger durch prächtige öffentliche Gebäude und Werke der Kunst sich Ansehen und Liebe unter ihren Bürgern erweckten

und den Weg zur Ehre bahnten, floß in dieser Stadt, bei ihrer Macht und Größe, wie ins Meer die Flüsse, alles zusammen« (Winkelmann 1982, S. 42). Vgl. auch Jansen 1791, S. 5ff.; Pommier 1989; Pommier 1991, S. 59–63.

182 Haus n° 10 der rue Saint-Florentin geht ebenfalls auf die beiden Architekten (zusammen mit weiteren Kollegen) zurück, die den dortigen Baugrund ebenfalls 1792 erwarben; dort äußert sich die künstlerische Selbstdarstellung über gestalterische Raffinesse weniger deutlich als in n° 6. Vielmehr zeichnet sich diese Fassade durch formale Abstraktheit und einen »quasi brutalisme de l'extérieur« aus; vgl. Szambien 1992, S. 46f., hier: S. 47.

183 Szambien 1992, S. 46 verweist zudem auf den zitathaften Einsatz des Gitters als »ferronnerie à l'italienne«, den er als »une des premières apparitions de la mode italianisante à Paris« bewertet.

184 Ledoux sollte diese formale Vorgabe – wenn auch in transformierter Form – später in einigen Entwürfen für (utopische) Bauten im Umfeld seiner Saline von Chaux aufgreifen; vgl. Ledoux 1804/1847, Bd. 1, pl. 26 (Maisons de Commerce); pl. 43 (Maison d'Union; dort wird die ornamentale Dorica in Fascienbündel verwandelt, die die *unité* versinnbildlichen sollen); pl. 95 (Maisons d'Artiste) und pl. 112 (Maison de Jeux).

185 Vgl. Szambien 1984b, S. 52: »La façade prend en même temps une dimension métaphorique: les deux soutiens de l'édifice (L. et M.) supportent l'ordre dorique (au troisième étage) tout en prenant appui sur une base très solide (représentée par le rez-de-chaussée à bossages, d'inspiration italienne).«

186 Ibid.

187 Das Haus in der rue Saint-Florentin n° 6 liefert einen weiteren Beleg für Szambiens These, dass der Wohnungsbau als eigentliches architektonisches Experimentierfeld der Revolutionszeit anzusehen sei. In der »zivilen« Architektur, dem *habitat*, hat die Revolution durchaus gebaut, und zwar in großem und innovativem Umfang. Nach Szambien ist die Behauptung, die Revolution habe nicht gebaut, wie z.B. von Deming/Vaulchier 1982, S. 124 oder Auslander 2005, S. 233 vertreten, nur unter Ausblendung dieses gesamten Sektors aufrecht zu erhalten. Außer den immer wieder zitierten Resten der rue des Colonnes sind nur wenige dieser reinen Wohnbauten erhalten und daher von der Forschung häufig vernachlässigt worden; vgl. Szambien 1989b, v.a. S. 103; vgl. auch Szambien 1989a.

188 Szambien 1992, S. 46 spricht vom »éclectisme qui caractérise

la conception générale de l'immeuble. « Insbesondere an der Fassade spreche sich eine »intention publicitaire« aus, »car il s'agit d'annoncer une agence d'architectes en même temps qu'un musée.«

189 Dieses Motiv hatte Ledoux unter anderen bereits am Gesims seiner Barrière d'Enfer verwendet; vgl. auch das Frontispiz zu seinem Traktat, wo über den beiden rahmenden Karyatiden das Motiv der Borghesischen Tänzerinnen transformiert aufgegriffen wird (ebenso: Ledoux 1804/1847, Bd. 1, pl. 77 »Fragment des Propylées de Paris«).

190 Dieser Abguss geht auf den Rom-Aufenthalt der beiden Architekten von 1785 zurück; vgl. Szambien 1984b, S. 23.