

Bruno Klein

## Napoleons Triumphbogen in Paris und der Wandel der offiziellen Kunstanschauungen im Premier Empire

Quatremère de Quincy staunte noch 1834 über die Wandlung, die sich gegen 1810 innerhalb kurzer Zeit in der Kunstauffassung Napoleons vollzogen hatte: »*Il est en effet assez curieux de voir le même homme, qui, peu d'années auparavant, avoit refusé à Paris l'honneur d'un monument honorifique, (parce que, disoit-il, on n'en devoit aux hommes qu'après leur mort) se faire sculpter à Rome en statue colossale pour Paris...*«<sup>1</sup>. Doch als sein von Canova geschaffenes Standbild, von dem hier die Rede ist, 1812 in Paris eintraf, verbot Napoleon dessen öffentliche Ausstellung<sup>2</sup>, womit er seine Meinung gegenüber dieser Statue gleich zweimal geändert hatte: denn hielt er zunächst eine öffentliche, freiplastische Darstellung seiner Person für unangebracht, so akzeptierte er sie einige Jahre später, um sie schließlich erneut und endgültig zurückzuweisen. Canovas beharrlich verfolgte Idee, den Kaiser in antikischer Nacktheit darzustellen, war Napoleon zwar nie sonderlich sympathisch gewesen, doch reicht dieser persönliche Meinungsunterschied nicht aus, um das Hin und Her um Aufstellung und Nichtaufstellung der Statue zu erklären. Denn schließlich kannten die beiden Protagonisten jener Affäre ihre gegensätzlichen Standpunkte, so daß keiner von ihnen durch die Reaktion des anderen jemals überrascht gewesen sein dürfte.

In der Tat sind die Ereignisse um das Standbild nicht als die Auseinandersetzung um eine einzelne Skulptur zu begreifen, sondern nur im größeren historischen Zusammenhang mit der Geschichte des Empire, nämlich als Folge der sich wandeln-

den Funktion offizieller Kunst während der ein- einhalb Jahrzehnte napoleonischer Herrschaft. Denn diese weitgehend staatlich gelenkte Kunst besaß damals nicht permanent dieselbe Aufgabe, sondern war hierin den Schwankungen der Tagespolitik unterworfen. Stand die Kunst zu Beginn der napoleonischen Ära noch im Zeichen der revolutionären Attitüde, so wurde sie zum Zeitpunkt der Kaiserkrönung dynastisch-legitimiert, um später in innen- wie außenpolitisch kritischer Zeit eine zunehmende Militarisierung zu erfahren.

Diese Wandlungen der Kunstpolitik lassen sich viel klarer als anhand von Canovas Statue bei den wirklich großen Staatsaufträgen nachweisen. Die beiden Pariser Triumphbogen (Abb. 1, 2) jener Epoche können hierfür als Exempla dienen, weil ihr politischer Anspruch nicht zu bestreiten ist und die Begleitumstände ihrer Entstehung gut bekannt sind. Ihre augenfällige Unterschiedlichkeit spricht gegen einen Gleichklang innerhalb der napoleonischen Architektur, obwohl es sich bei ihnen um zwei Bauten derselben Gattung handelt, die außerdem beide auf das nach dem Brand von 1871 abgerissene Tuilerienschloß ausgerichtet waren. Und tatsächlich kann ihre Analyse die generellen Wechselbeziehung zwischen Politik und Kunst während der napoleonischen Ära erhellen, deren besondere Qualität auch den Zeitgenossen nicht entgangen war: »... *on pourra expliquer quelle a été à ces grandes époques l'influence des arts, et sur-tout de l'architecture, sur les mœurs, ou celle des mœurs sur les arts.*«<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy: *Canova et ses ouvrages*, Paris 1834, 190.

<sup>2</sup> Ebenda, 212/213. Vergleiche auch Hugh Honor: *Canova's Napoleon*, in: *Apollo* 98/1973, 180-184; Fred Licht (Text) / David Finn (Bilder): *Antonio Canova: Beginn der modernen Skulptur*, München 1983, 101-103;

Horst W. Janson: *Observations on Nudity in Neoclassical Art*, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Berlin 1967, Bd. 1, 198-207.

<sup>3</sup> Charles Percier / Pierre François Fontaine: *Résidences de Souverains. Parallèle entre plusieurs Résidences de Souverains de France, d'Allemagne, de Suède, de Rus-*



1. Paris, Arc du Carrousel



2. Paris, Arc de l'Étoile



3. Paris, Arc du Carrousel. Fotografie vor 1871

Den Entschluß, zwei Triumphbogen errichten zu lassen, verkündete Napoleon seinem Architekten Fontaine am 13. Februar 1806 zugleich mit der Absicht, die seit Jahrhunderten geplante Verbindung von Louvre und Tuileries endlich zu verwirklichen<sup>4</sup>. Doch trotz des gemeinsamen Planungsauftrages konnte zunächst nur der Bogen im Tuileries-Hof errichtet werden, wahrscheinlich, weil ihm am Rande der Place du Carrousel, wo sich seit je der Eingang in den Schloßhof befand, keine ältere Architektur im Wege stand, die zuvor hätte beseitigt werden müssen (Abb. 4).

sie, d'Espagne, et d'Italie, Paris 1833, IV. (Reprint Hildesheim/New York 1973).

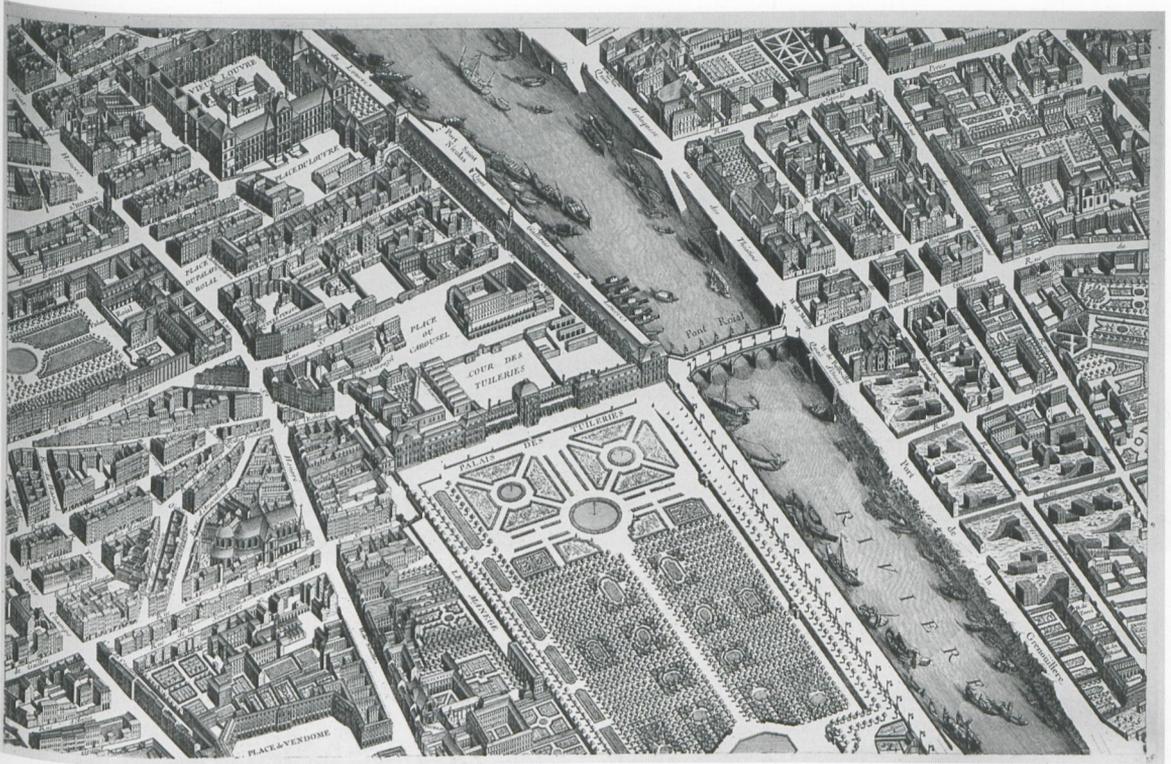
In der Literatur wird der so manifeste Wandel der Architektur des Premier Empire zumeist nicht hinreichend berücksichtigt oder ausreichend erklärt, z.B. in den beiden materialreichen Standardwerken: Marie-Louise Biver: *Le Paris de Napoléon*, Paris 1963. Louis Hautecœur: *Histoire de l'Architecture classique en France*, Bd. 5, *Révolution et Empire 1792–1815*, Paris 1953, hier bes. 281/282, wo vorrangig Unterschiede in Alter und Prägung der Architekten für die mangelnde Homogenität der Empirearchitektur verantwortlich gemacht werden. Daß politische Hintergründe für die unterschiedliche Formensprache der beiden Triumphbogen verantwortlich sind, wird hingegen angedeutet

Schon aufgrund dieser Voraussetzung wird deutlich, daß der Arc du Carrousel niemals ein völlig freistehendes, geschweige denn ein isoliertes, monumentales Denkmal sein sollte, sondern als Eingang für ein Schloß konzipiert war (Abb. 3, 5). Er ordnete sich diesem Bau unter und wurde erst im architektonischen Zusammenhang mit ihm verständlich<sup>5</sup>. Dabei paßte er sich der älteren Architektur geradezu historistisch an, während sich die Innovation bewußt in Grenzen hielt. Bautypologie, Stil und auch der architekturtheoretische Hintergrund dieses Monumentes wiesen in zurückliegende Epochen, wobei die Zeit der Revolution übersprungen wurde, um an eine Vielzahl älterer Traditionsstränge anzuknüpfen.

Triumphbogen am Eingang einer Cour d'honneur gab es schon seit der Renaissance, als die Burgtore durch Ehrenpforten ersetzt worden waren, die ihrerseits im absolutistischen Schloß Platz für antikisierende Triumphbogen machten, die zumeist im Zentrum von Kolonnaden standen. Im späten 18. Jahrhundert blieb dieses Motiv nicht mehr alleine auf das Schloß beschränkt, sondern konnte auch bei großen Stadthôtels seine Verwendung finden, wenngleich die meisten Projekte hierfür nie über das Entwurfsstadium hinaus gelangt sind - sofern sie überhaupt zur Realisierung bestimmt waren<sup>6</sup>. Denn in der architekturtheoretischen Literatur wird der offenkundige Wandel der Schloßtypologie während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fast deutlicher als in der gebauten Architektur, wofür das genannte Motiv

bei Thomas W. Gaehtgens: *Napoleons Arc de Triomphe* (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-historische Klasse, 3. Folge, Bd. 90), Göttingen 1974, 34. Auf die dortige präzise Schilderung der Baugeschichte des Arc de l'Étoile stützen sich die folgenden Ausführungen hierzu weitgehend.

<sup>4</sup>Die Bau- und Planungsgeschichte läßt sich anhand des Tagebuches von Fontaine nachvollziehen. Pierre-François-Léonard Fontaine: *Journal 1799–1853*, Bd. 1, 1799–1824, Paris 1987. 15. Januar 1805: Entschluß Napoleons, Louvre und Tuileries zu vereinen (120). 13. Februar 1806: Napoleon ordnet an, in den Hauptachsen vor den Fassaden von Louvre und Tuileries je einen Triumphbogen zu bauen. »*La ville de Paris manque de monu-*

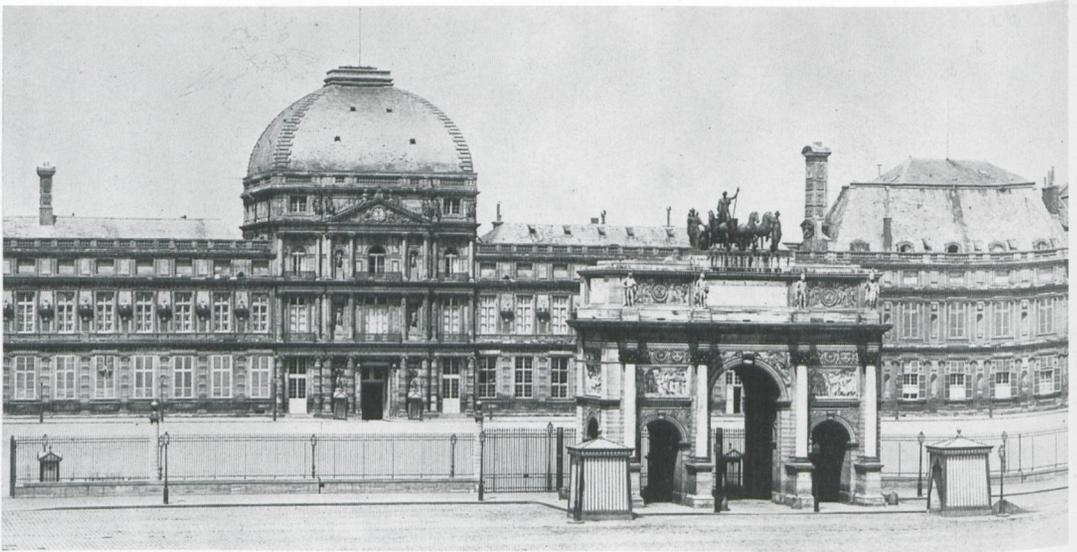


4. Paris, Louvre und Tuileries im 18. Jahrhundert (Plan Turgot)

ments, il faut lui en donner.« 23. Februar 1806: Die Straße zwischen den beiden Schlössern mit einem Triumphbogen darauf soll noch im selben Jahr begonnen werden. 26. Februar 1806: Endgültiger Befehl zum Bau des Arc du Carrousel (122). 1. März 1806: Der genaue Standort des Triumphbogens sowie Kosten und Finanzierung werden festgelegt (123). 21. April 1806: Baubeginn (130). 7. Juli 1806: Offizielle Grundsteinlegung (137/138). 20. November 1806: Aufstellung der Säulen (145). 6. Dezember 1807: Der Bogen ist fertig, aus Preußen zurückkehrende Garden ziehen als erste durch ihn hindurch (182). Vgl. auch Gaetgens (wie Anm. 3), 5. Ferner: Hauteœur (wie Anm. 3), 146, 189 und 199–203; Biver (wie Anm. 3), 176–184; Uwe Westfeling: Triumphbogen im 19. und 20. Jahrhundert, München 1977, 22–26.<sup>5</sup> Diese heute kaum noch nachvollziehbare Funktion war den Zeitgenossen klar: »... l'Arc du Carrousel (...) servant de principal entrée au palais des Tuileries, paroît parfaitement d'accord avec l'architecture de sa façade, et rappelle par ses proportions, ainsi que par la finesse de son exécution, le style élégant et délicat qui caractérise cet édifice.« Rapports et discussions de toutes les classes de l'Institut de France, sur les ouvrages admis au con-

cours pour le prix décennaux, Paris 1810, 52. Ähnlich auch J.A. Coussin: Du génie de l'architecture, Paris 1822, 189: »... nous dirons, de plus, qu'il (der Arc du Carrousel) s'accorde parfaitement en proportion et en délicatesse de détails avec le palais dont il présente un bel accessoire.«

<sup>6</sup> Zum Thema allgemein Wolfgang E. Stopfel: Triumphbogen in der Architektur des Barock in Frankreich und Deutschland, Phil. Diss. Freiburg 1964. Einzelne Beispiele: Paul Decker: Der Fürstliche Baumeister, Augsburg 1711–16 (Reprint Hildesheim/New York 1978); Entwurf von Charles De Wailly »Façade d'un palais« (Rompreis 1752), Abbildung in: Charles de Wailly, Peintre architecte dans l'Europe des lumières, Katalog Paris 1979, 26/7; Marie-Joseph Peyre: Œuvres d'Architecture, Paris 1765 (Reprint Fransborough 1967), 13: »Projet d'un Palais pour S.A.S. Monseigneur le Prince de Condé, sur le terrain de l'hôtel qu'il habite; 23: »Plan d'un Palais pour un souverain«; »Idealentwurf« von Heinrich Christoph Jussow für Kassel, abgebildet bei: Hans-Christoph Dittscheid: Kassel-Wilhelmshöhe und die Krise des Schloßbaus am Ende des Ancien Régime, Worms 1987, bes. 70/71.



5. Paris, Tuilerienschloß und Arc du Carrousel. Fotografie vor 1871

nur ein Beispiel ist. Realisiert wurden fast hypertrophe Triumphbögen vor Schlössern, für die das Neue Palais in Potsdam (Abb. 6, 7) das beste Beispiel ist<sup>7</sup>, und streng gegliederte an Privatbauten, z. B. dem Pariser Hôtel de Salm (Abb. 8). Gegenüber beiden Beispielen repräsentiert der an »richtiger« Position stehende und zugleich dezente Arc du Carrousel eine fast »klassische« Lösung im Sinne der Rehabilitierung des Barockschlosses<sup>8</sup>.

Steht dieser Bogen also schon wegen seiner Einbindung in eine Schloßanlage in spätbarocker Tradition, so gilt dies auch wegen seiner Formensprache (Abb. 1). Drei Durchfahrten, von denen die mittlere erheblich größer als die seitlichen ist, wer-

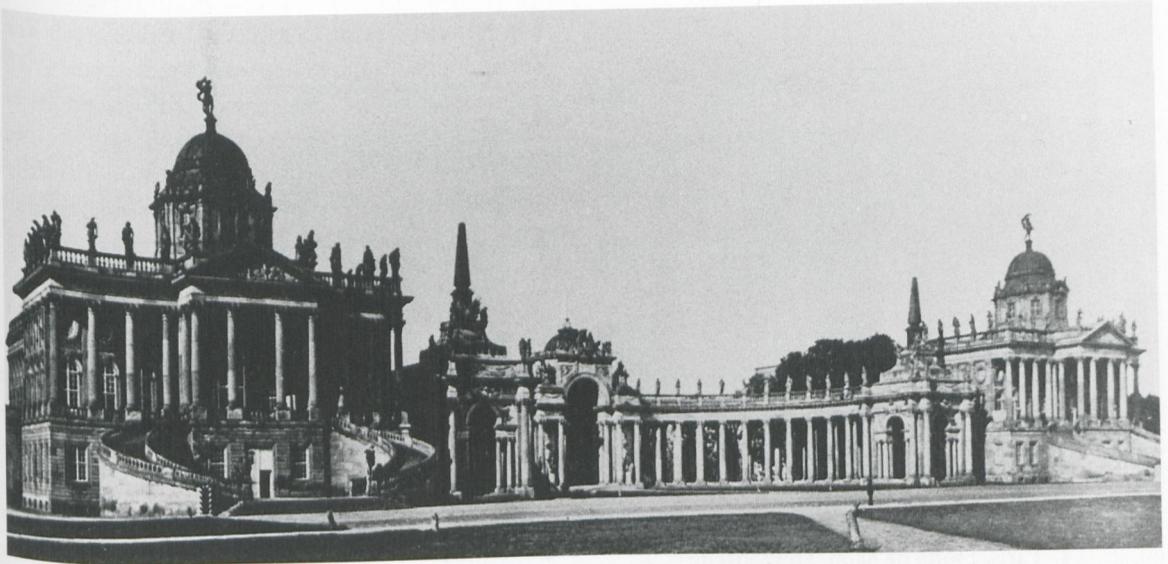
den von Pylonen mit vorgestellten Vollsäulen getrennt. Über diesen stehen Soldatenfiguren in Höhe der Attika, ein Motiv, das auf das antike Vorbild des römischen Konstantinsbogens (Abb. 9) zurückgeht und nicht auf den ansonsten sehr ähnlichen Septimius-Severus-Bogen<sup>9</sup> (Abb. 10). Eine der wenigen echten Neuerungen gegenüber diesen beiden antiken Modellen besteht in der durchgehenden Queröffnung des Bogens (Abb. 11, 12), wodurch er eine vergleichsweise große Tiefe erhielt. Dieses Detail war den Zeitgenossen immerhin ein wichtiger Beleg dafür, daß der Bogen keine exakte Antikenkopie, sondern eine Neuschöpfung war<sup>10</sup>. Typologisch kommt durch

<sup>7</sup> Vgl. Horst Drescher/Sibylle Badstübner-Gröger: Das Neue Palais in Potsdam. Beiträge zum Spätstil der friderizianischen Architektur und Bauplastik, Berlin 1991, 134–160.

<sup>8</sup> Die am Vorabend der Revolution gewünschte Wiederbelebung des Tuilerienschlosses hatte bereits zu einem Projekt von Charles de Wailly geführt, das einen Triumphbogen ungefähr anstelle des späteren Arc du Carrousel vorsah. Vgl. Charles de Wailly (wie Anm. 6), 74, Abb. 263.

<sup>9</sup> Es ist schwer zu bestimmen, ob der Konstantins- oder der Septimius-Severus-Bogen das Vorbild für Paris abgab. Unklar ist auch, ob die Zeitgenossen selbst die

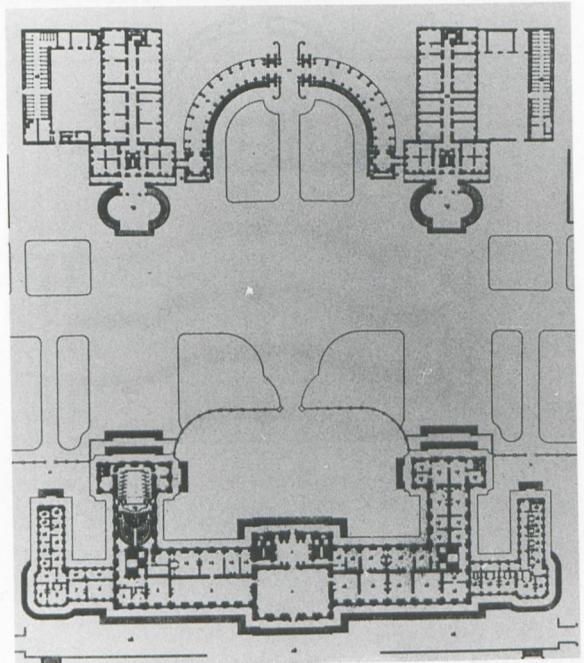
Unterschiede zwischen den beiden antiken Monumenten erkannt haben: während die Jury für die »Prix Décennaux« die Ähnlichkeiten mit dem Septimius-Severus-Bogen hervorhob (vgl. folgende Anm.), wurden Konstantins- und Septimius-Severus-Bogen auch als gemeinsame Vorbilder genannt: Arc de Triomphe des Tuileries, érigé en 1806 d'après les dessins et sous la direction de M.M. C. Percier et de F. L. Fontaine, architectes, Paris, o.J. (1825), Pl. I, »Description«. Vgl. auch Westfeling (wie Anm. 4), 84. Die besondere Ähnlichkeit zwischen Arc du Carrousel und Konstantinsbogen hat bisher nur Gaetgens (wie Anm. 3), 35, Anm. 4, zu- recht ausdrücklich betont.



6. Potsdam, Neues Palais, Communs und Kolonnade mit Triumphbogen

die Queröffnung ein Anklang an ephemere Ehrenpforten des Barock zum Ausdruck, die im allgemeinen keine massiv geschlossenen Stützen aufwiesen. Napoleon selbst hat diese architektonische Tradition übrigens erahnt, da er sich bei der ersten Besichtigung des Bogens an einen Pavillon erinnert fühlte<sup>10</sup>.

In der Architekturtheorie galten Septimius-Severus- und Konstantinsbogen seit langem als



7. Potsdam, Neues Palais, Grundriß

<sup>10</sup> »L'arc du Carrousel, il est vrai, ressemble plus à celui de Septime-Sévère qu'à aucun autre; mais il n'en a point les proportions, ni celles d'aucun autre arc antique ou moderne: il ressemble encore moins à aucun autre par les détails, et il diffère de tous par les faces latérales, que les anciens négligeoient entièrement.« Rappports (wie Anm. 5), 49. Dort auch der Hinweis auf den innovativen Charakter der durchgehenden Seitenöffnung. Ähnlich auch Coussin, (wie Anm. 5), 189: »Nous remarquerons ici, si notre édifice est, pour ainsi dire, une reproduction des Arcs antiques à trois ouvertures, on n'y trouve pas moins un Arc nouveau dans la physionomie que le talent a su lui donner.« Die Nähe zur Antike wird stärker betont in »Arc de Triomphe...«, (wie Anm. 9), Kapitel »Précis historique« (ohne Paginierung): »Il est généralement reconnu aujourd'hui que l'Arc de Triomphe des Tuileries, s'il n'est pas supérieur aux plus beaux types qui nous sont restés de l'antiquité, dont il n'est bien dire qu'une

heureuse combinaison, il peut soutenir avec eux le parallèle, surtout sous le rapport du choix, de l'harmonie des détails et de la pureté de l'exécution.«

<sup>11</sup> Fontaine, Journal (wie Anm. 4), 185, 4. Januar 1804.



8. Paris, Hôtel de Salm, Straßenseite

Exempla ihrer Gattung. Schon Alberti hatte als Muster eines Triumphbogens die Beschreibung des Konstantinsbogens geliefert, ohne ihn dabei jedoch explizit zu nennen<sup>12</sup>. Auch im 18. Jahrhundert galten beide Bogen noch als Inkunabeln ihres Bautyps<sup>13</sup>. Zudem glaubte man, daß der Konstantinsbogen ursprünglich nicht für den namensgebenden Kaiser errichtet, sondern für Konstantin nur umdekoriert worden sei, während es sich im Kern noch um einen Bogen zu Ehren Trajans handle. Wichtigstes Indiz hierfür war zunächst die Qualität der Architektur, die man in konstantinischer Zeit für unmöglich hielt<sup>14</sup>. Auch wurde nicht erkannt, daß die trajanischen Reliefs wiederverwendet worden waren, sondern man hielt sie für Überbleibsel der ursprünglichen Dekoration des Bogens. Da gleichzeitig mit dem Arc du Carrousel auf der Place Vendôme die Säule der Grande Ar-

mée mit der Statue Napoleons darauf nach dem Vorbild der Trajanssäule errichtet wurde<sup>15</sup>, läßt sich vermuten, daß Bogen wie Säule Elemente einer »trajanischen« Herrschaftsikonographie Napoleons sein sollten: im Sinne traditioneller Allegorien wurde der Kaiser der Franzosen unter dem Bilde des »idealen« Kaisers der Antike verherrlicht.

Konstantins- wie Septimius-Severus-Bogen spielten zudem in der Geschichte der französischen Architekturtheorie eine besondere Rolle. Denn im späten 17. Jahrhundert waren sie von Antoine Desgodetz genau vermessen sowie ausführlich beschrieben und graphisch dargestellt worden<sup>16</sup> (Abb. 9–12), mit dem Ziel, ihre exakten Maße und Proportionen als Diskussionsgrundlage in die »Querelle« einbringen zu können. Desgodetz' Werk war der Grundstein für eine wirklich archäologisch zu nennende Auseinandersetzung mit der antiken Architektur, die sich im Laufe des 18. Jahrhunderts verstärkte und unmittelbaren Einfluß auf die zeitgenössische Baukunst gewann. Als ein später Exponent dieses Diskurses darf zuletzt auch der seit 1806 errichtete Arc du Carrousel als die bis dahin genaueste gebaute Replik eines antiken Triumphbogens gelten. Nur deshalb war er innovativ, blieb ansonsten jedoch ein verhältnismäßig konservatives Bauwerk, das im Zusammenhang mit der Vereinigung von Louvre und Tuileries auf mehreren Ebenen mit den Traditionen »parfaitement d'accord«<sup>17</sup> gehen mußte. Denn dieses Projekt diente Napoleon dazu, sich als neuernannter Kaiser mit den Königen des Ancien Régime in eine Reihe zu stellen und sie zu übertreffen. Weitere Bauvorhaben aus den Jahren um 1805/06, wie die geplante Vollendung der unter den Bourbonen nicht mehr fertiggestell-

<sup>12</sup> De re aedificatoria, 8. Buch, 6. Kapitel.

<sup>13</sup> Z. B. in der Encyclopédie; vgl.: Denis Diderot: Œuvres complètes, Bd. V: Encyclopédie I, Paris 1976, 433–436.

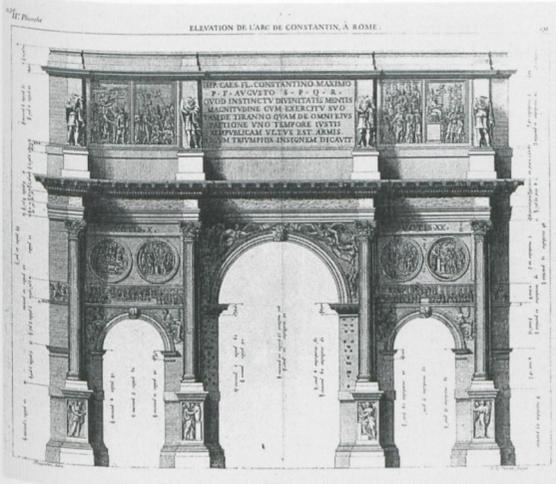
<sup>14</sup> So noch Christian Traugott Weinlig: Briefe über Rom, verschiedenen die Werke der Kunst, die öffentlichen Feste, Gebräuche und Sitten betreffenden Inhalts..., 3 Bde., Dresden 1782–1787, hier Bd. 2, 94, unter Berufung auf Blondel. Ebenso Christian Ludwig Stieglitz: Geschichte der Baukunst der Alten, Leipzig 1792, 411/422; auch 462, wo der Septimius-Severus-Bogen zur

schlechten Kopie des Trajans- bzw. Konstantinsbogens erklärt wird.

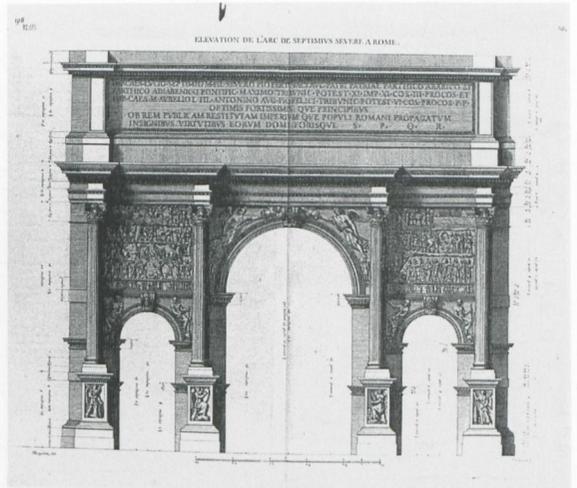
<sup>15</sup> Jörg Traeger: Über die Säule der Großen Armee auf der Place Vendôme in Paris, in: Festschrift für Wolfgang Braunfels, hrsg. von Friedrich Piel und Jörg Traeger, Tübingen 1977, 405–418; Hauteceur (wie Anm. 3), 192–194; Biver (wie Anm. 3), 162–174.

<sup>16</sup> Antoine Desgodetz: Les édifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement, Paris 1682. Septimius-Severus-Bogen 193–215; Konstantinsbogen 225–245.

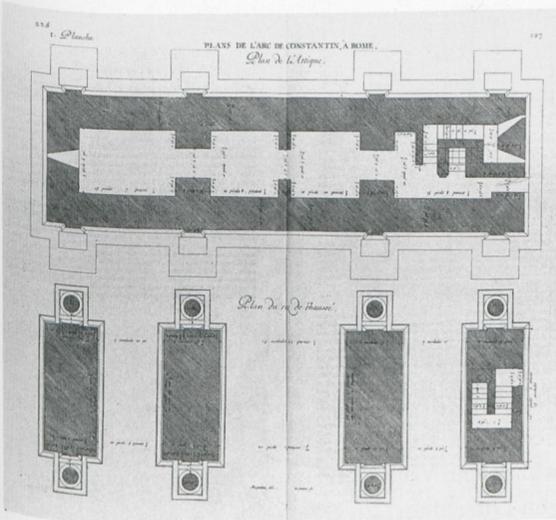
<sup>17</sup> Vgl. Anm. 5.



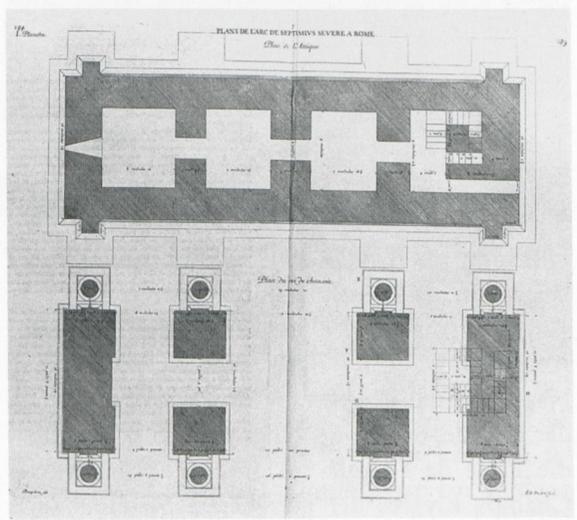
9. Antoine Desgodetz: Rom, Konstantinsbogen, Ansicht



10. Antoine Desgodetz: Rom, Septimius-Severus-Bogen, Ansicht



11. Antoine Desgodetz: Rom, Konstantinsbogen, Grundriß



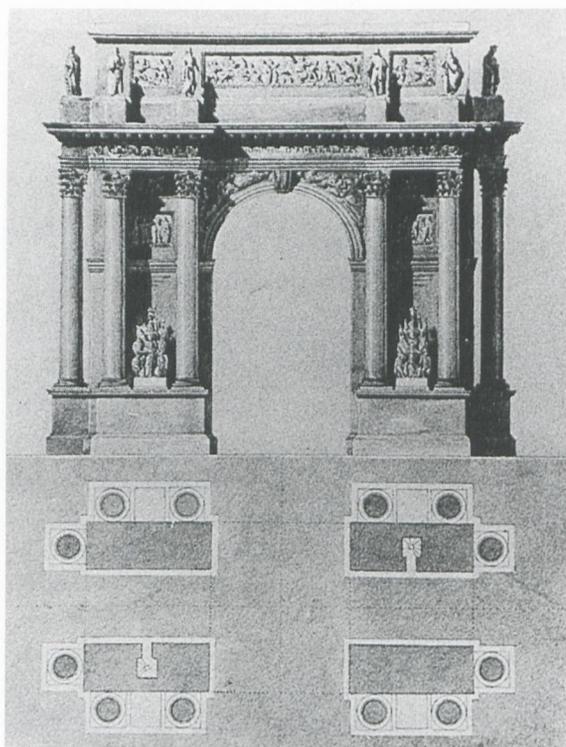
12. Antoine Desgodetz: Rom, Septimius-Severus-Bogen, Grundriß

ten Madeleine-Kirche<sup>18</sup>, gehören ebenfalls hierher. Die Architektur der Revolutionszeit mit ihren monumentalen wie phantastischen Entwürfen und Realisierungen von Triumphbögen zu

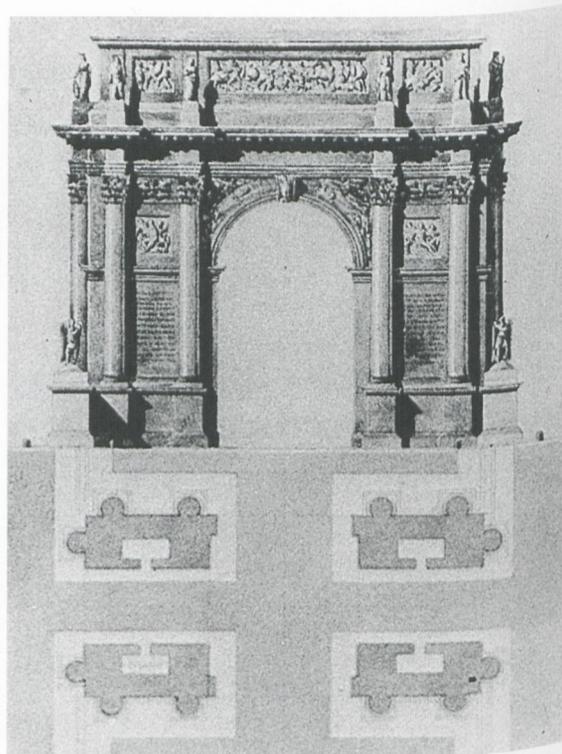
Ehren von Liberté, Patrie etc., die den Bruch mit dem Ancien Régime inszeniert hatte, schien vergessen oder war zumindest vorübergehend ausgeklammert.

<sup>18</sup> Vgl. Angelika Engbring-Strych: Die Madeleine-Kirche in Paris. Entstehungsgeschichte – Rezeption – architekturtheoretische Debatte, Essen 1989, 76–80.

Hauteceur (wie Anm. 3), 146 und 206/207. Biver (wie Anm. 3) 232–249.



13. Jean François Chalgrin: Entwurf für den Arc de l'Étoile



14. J. A. Raymond: Entwurf für den Arc de l'Étoile

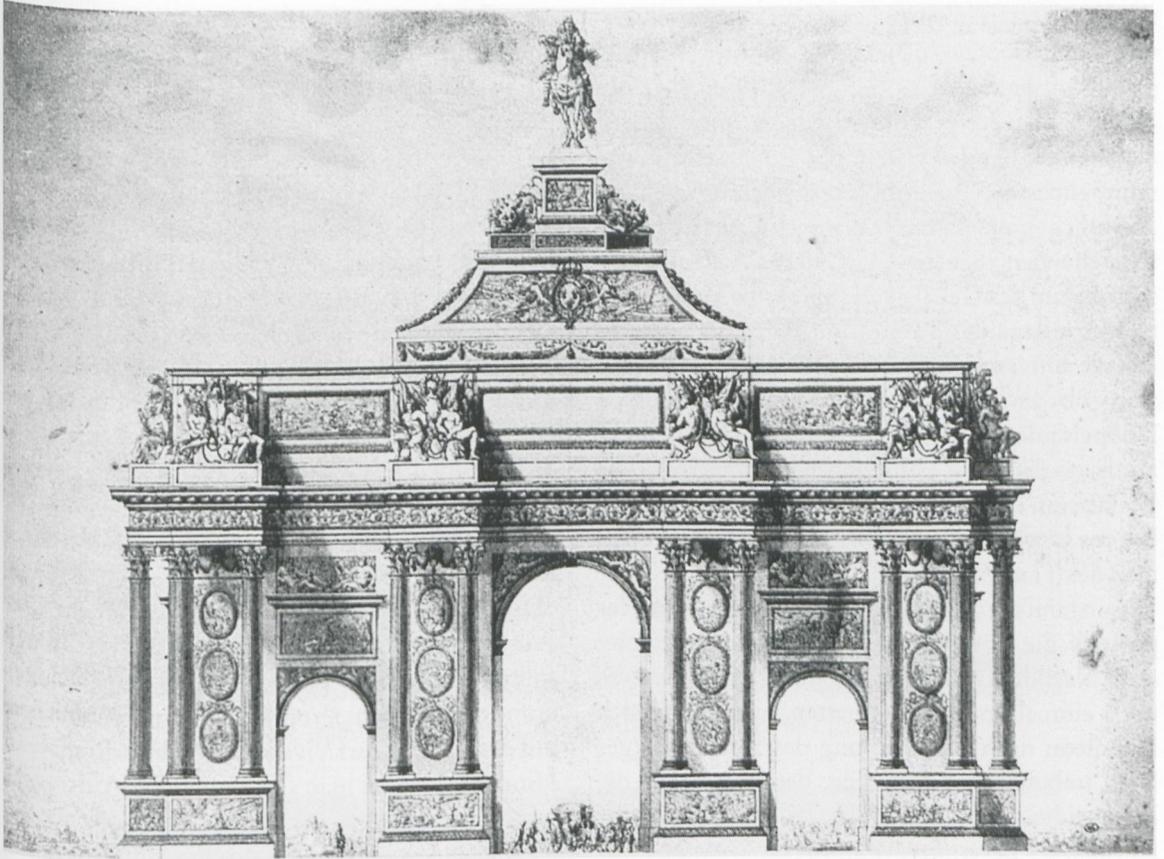
Planung und Bau des zweiten Bogens zogen sich länger hin, da er nicht unmittelbar mit dem vorrangigen Ausbau der Residenz verbunden war. Auch die Wahl des Bauplatzes verzögerte sich: Napoleon selbst bevorzugte zunächst den Platz der Bastille, bis er überzeugt werden konnte, daß die Place de l'Étoile am oberen Endpunkt der Champs Elysées der geeigneteren Standort sei<sup>19</sup>. Doch der Kaiser blieb weiterhin unentschlossen, denn selbst nachdem im Februar 1808 schon mit dem Bau der Fundamente für einen Triumphbo-

gen am Étoile begonnen worden war, bat Napoleon seinen Architekten Fontaine, noch einmal ein Projekt für einen Obelisk an dieser Stelle vorzulegen<sup>20</sup>. Im Vorfeld der Planungen hatte Fontaine den Kaiser mehrfach hinsichtlich der Form des zu errichtenden Bogens beraten; auch war es sein Vorschlag, einen Bogen mit einer einzigen Durchfahrt zu errichten.

Doch nicht Napoleons Hofarchitekten Percier und Fontaine waren mit dem Bau des Triumphbogens beauftragt worden, sondern es hatte ein offe-

<sup>19</sup> Hierzu und zum folgenden ausführlich Gaetgens (wie Anm. 3), bes. 21–33; ferner Thomas W. Gaetgens: Zwei unveröffentlichte Projekte von Jean-Arnault Raymond für den Arc de Triomphe auf der Place de l'Étoile, in: Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg, hrsg. v. Andreas Beyer, Vittorio Lampugnani und Gunther Schweikhart, Alfter 1993, 231–240. Thomas W. Gaetgens: Four newly discovered designs for the Arc de Triomphe by J.-F. Chalgrin, in: *Print-Review* 5/1976

(Tribute to Wolfgang Stechow), 58–68. Suzanne Dami-ron: Projets de Chalgrin pour l'Arc de Triomphe de l'Étoile, documents originaux, in: *Urbanisme et architecture, études écrites et publiées en l'honneur de Pierre Lavedan*, Paris 1954, 103–107. Westfelling (wie Anm. 4), 26–30, mit weiterer Literatur. Die Idee, die Place de l'Étoile mit einem militärischen Monument zu besetzen, war damals nicht neu. Bereits 1799 hatte der Architekt Poyet einen Entwurf für eine



15. Paris, Triumphbogen für Ludwig XIV. vor der Porte St. Antoine, Zeichnung von Sebastian Leclerc

ner Wettbewerb stattgefunden, aus dem die Projekte der Architekten Chalgrin und Raymond in die engere Wahl gekommen waren. Beide wurden angewiesen, einen gemeinsamen Entwurf zu erarbeiten, der sich mit seiner einzelnen Durchfahrt und den je zwei Säulen vor den Pfeilern vage am römischen Titusbogen orientierte (Abb. 13, 14).

In dieser Planungsphase war die Architektur alleine wegen der Steigerung ihrer Dimensionen ins Kolossale neuartig, doch überwog, wie zuvor beim kleinen Triumphbogen, noch immer der

konkrete Rückbezug auf die Antike. Zudem gab es auch bei diesem Entwurf Motive aus der Barockarchitektur, beispielsweise die Säulen an den Schmalseiten, die sich wie beim Arc du Carrousel von Perraults Triumphbogen für Ludwig XIV. vor der Porte St. Antoine in Paris herleiten lassen (Abb. 15).

Das Projekt nahm erst endgültige Gestalt an, als sich die beiden zum Kompromiß gezwungenen Architekten an einem Punkt nicht einig werden konnten: Raymond schlug erstens vor, den Bogen

<sup>112</sup> Meter hohe Säule »aux défenseurs de la Patrie« vorgelegt. (Bernard Poyet: Projets de places et édifices à ériger pour la gloire et l'utilité de la République, Paris An VIII, 7–9). Aus dem Jahr 1800 stammte der Entwurf, auf dem Platz einen Felsen mit dem Triumphwagen des »französischen Heroismus« darauf zu errichten. An den Enden der vom Platz ausstrahlenden Straßen soll-

ten Triumphbogen für die Siege des Italienfeldzuges erbaut werden. Beschreibung bei P. Chaussard: Monument de l'Héroïsme Français, Paris o.J. Zitiert nach Bibliothèque Nationale, Collection des Estampes: Collection Deloynes Nr. 1628. Weitere Projekte bei Westfeling (wie Anm. 4), 27.

<sup>20</sup> Fontaine (wie Anm. 4), 191/192.

mit Dreiviertelsäulen zu bauen, was der Architektur des Titusbogens näher gewesen wäre als Chalgrins Vollsäulen, und zweitens, das Gebälk über diesen Säulen zu verkröpfen, weil ein durchgehendes Gebälk bei der Größe des Bogens technisch unmöglich sei. Chalgrin hingegen traute sich die Ausführung eines durchgehendes Gebälkes über freistehenden Säulen zu. Diese Auseinandersetzung um das Gebälk läßt sich als die modifizierte Neuauflage des Streites um Perraults Louvrefassade auffassen, wo es ebenfalls darum gegangen war, ob zwischen weit auseinanderstehenden Doppelsäulen ein durchgehendes Gebälk technisch möglich und ästhetisch vertretbar sei<sup>21</sup>. Die Diskussion um die Gestalt des zweiten Triumphbogens bewegte sich also zunächst noch im Rahmen des Traditionellen.

Dann fand am 28. Februar 1808 in Gegenwart Napoleons die entscheidende Kommissionssitzung statt. Nachdem beide Architekten ihre Argumente noch einmal vorgetragen hatten, erkundigte sich Napoleon nach der Meinung des bisher weitgehend unbeteiligten Fontaine, der dem Streit die entscheidende Wendung gab, indem er fragte: »*si les colonnes nécessaires à un arc de triomphe fait pour être vu de près ne seront pas superflues à celui de l'Étoile dont l'élévation et la grandeur doivent être la principale beauté?*«<sup>22</sup> Napoleon griff diesen Vorschlag sofort auf und befahl den Bau des Bogens ohne Säulen (Abb. 16); Chalgrin übernahm die alleinige Leitung des Projektes<sup>23</sup>.

Arc de l'Étoile und Arc du Carrousel, die anfangs nur durch Größe und Position differieren sollten, unterschieden sich erst aufgrund des jeweiligen Planungsverlaufes schließlich auch stilistisch. Im Resultat wurde der jüngere Triumphbogen weniger feingliedrig und detailreich, dafür aber noch monumentaler als zunächst beabsichtigt. Die vier Pylonen verzichteten fast völlig auf differenziertes Wandrelief<sup>24</sup>, stattdessen beeindruckten sie hauptsächlich durch ihre monumentalen Flächen. Auch die in der Horizontalen völlig ungegliederte Attika unterstützt den schweren und wuchtigen Charakter des Monumentes. Zu diesem Gesamteindruck trägt das monotone Grau der Steine bei, das ihm eine viel größere Einheitlichkeit verleiht als die vielen bunten Marmorsorten seines kleineren Pendants.

Doch nicht nur die Architektur des Arc du Carrousel geht mehr ins Detail: sein Reliefschmuck sollte von Anfang an nach einem ausführlichen ikonographischen Programm gestaltet werden, mit dessen Entwurf Vivant Denon beauftragt war. Hingegen scheint man sich seitens der Auftraggeber während der ganzen napoleonischen Zeit niemals genauere Gedanken um das Bildprogramm des Arc de l'Étoile gemacht zu haben<sup>25</sup>. Dies Desinteresse war kaum zufällig, denn letztlich sollte sich die Architektur von selbst erklären, so daß ein ausgefeiltes Programm für die geplanten Reliefs kaum vonnöten war. Zwar blieb ein Reliefschmuck für die Baugattung »Triumphbogen«

<sup>21</sup> Vgl. zuletzt Robert W. Berger: *The Palace of the Sun. The Louvre of Louis XIV*, University Park Pennsylvania 1993, 94–99.

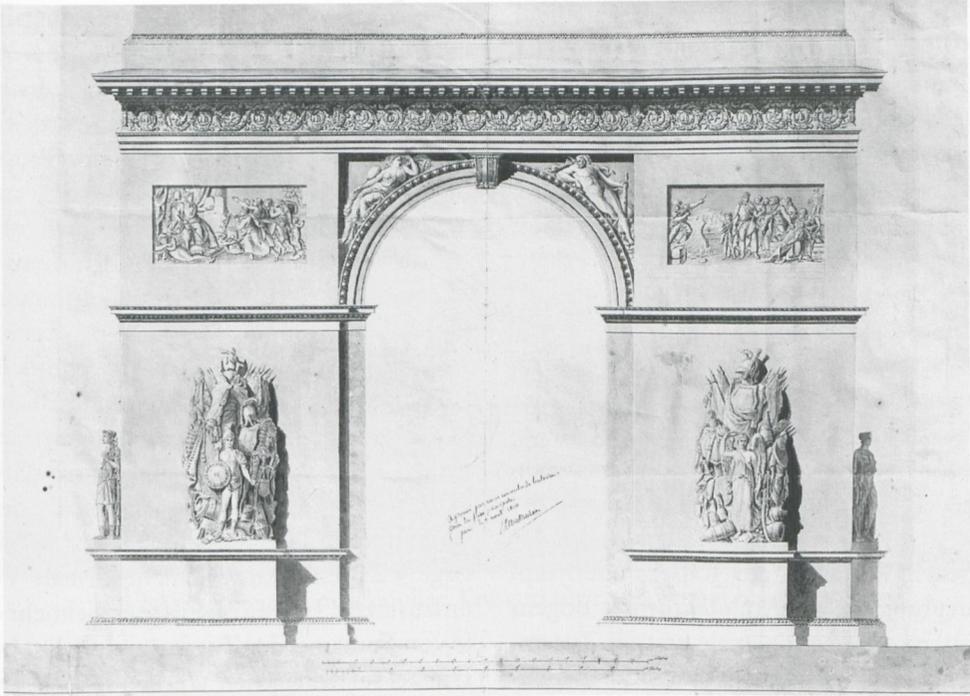
<sup>22</sup> Fontaine (wie Anm. 4) 193.

<sup>23</sup> Trotzdem dürfte sich auch Raymond noch weiterhin mit dem Projekt beschäftigt haben, wie von Gaetgens publizierte Pläne belegen. Vgl. Gaetgens 1993, wie Anm. 19.

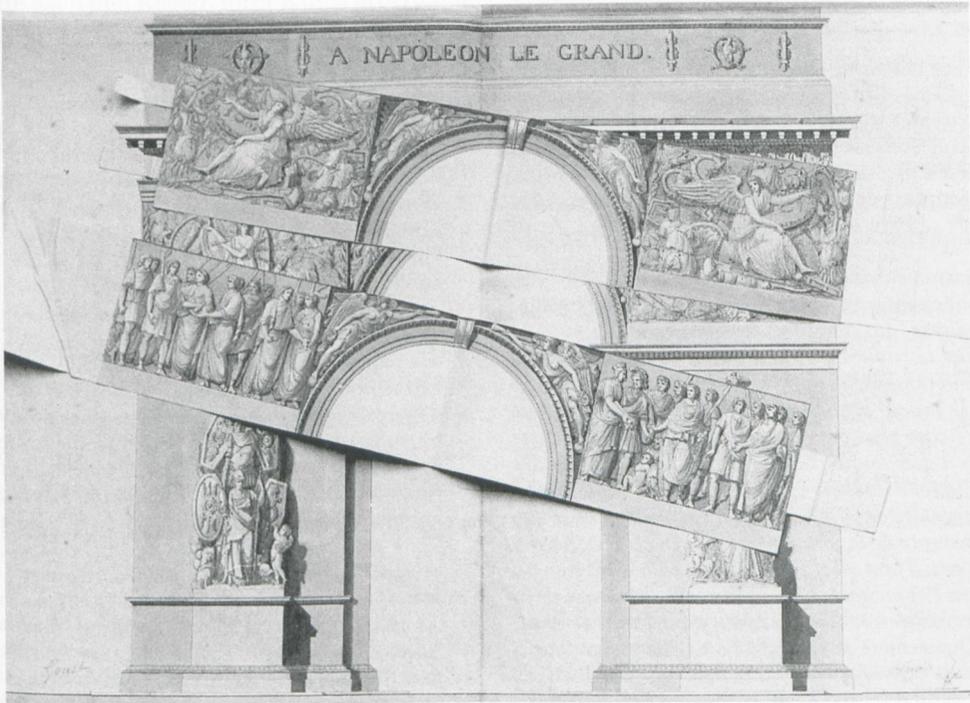
<sup>24</sup> Die Pläne Chalgrins zeigen, daß die großen Rechteckreliefs in Bogenhöhe einfach in die Wand eingetieft werden sollten. Die heutigen Reliefs besitzen hingegen einen schweren Profiltrahmen, der zudem nur wenig von der umgebenden Wandfläche übrigläßt. Hierdurch hat sich der Charakter jener Zone gegenüber der ursprünglichen Planung stark verändert, denn die wandhaft geschlossene Prägung des Triumphbogens überwog nach Chalgrins Planung auch in jenem Bereich, der heute nur noch als Bildträger funktioniert.

Offenbar war es nur Chalgrin klar, daß der Eindruck von Monumentalität bei diesem Triumphbogen wesentlich von der Größe der Wandflächen abhing: Keiner der Architekten, die sich später mit dem Bau befaßten, hat in der Bogenzone noch einmal so kleine Reliefs gezeichnet. Alleine Goust bildet hier mit einem Projekt von 1824 die Ausnahme. Freilich scheint es, daß es während der Restauration geradezu Programm war, den Bogen durch allerlei Applikationen seiner Wucht zu berauben, welche allzusehr an die napoleonische Herrschaft erinnerte. Vgl. hierzu die Abbildungen bei Gaetgens (wie Anm. 3).

<sup>25</sup> Der heutige Reliefschmuck stammt erst aus den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts. Andeutungen zur Problematik des Programmwandels bei Gaetgens 1993 (wie Anm. 19), 237, Anm. 17.



16. Jean François Chalgrin: Entwurf für den Arc de l'Étoile



17. L. Goust: Programmwürfe für den Arc de l'Étoile

unverzichtbar, doch wie beliebig er inhaltlich hätte ausfallen dürfen, belegt sehr anschaulich eine Zeichnung des Architekten Goust, der nach dem Tode Chalgrins für den Weiterbau des Bogens sorgte (Abb. 17): Verschiedene Pentimenti für den Bereich der Relieffzone zeigen dort alternative, katalogartig übereinandergeschichtete Programmentwürfe<sup>26</sup>.

Bereits die Zeitgenossen hatten erkannt, daß die Architektur des großen Triumphbogens weit über das Maß des städtebaulich Notwendigen und für den Bautypus Üblichen hinausging<sup>27</sup>. Für diese maßlose Steigerung der Dimensionen waren mehrere Faktoren verantwortlich, unter denen Napoleons persönlicher Geschmack nicht einmal der wichtigste war<sup>28</sup> - was nicht heißen soll, daß die künstlerischen Vorlieben des Kaisers überhaupt keine Bedeutung für die Architektur des Bogens gehabt hätten, nur gewinnen sie erst im Zusammenhang mit den weiteren Faktoren an Bedeutung: so gilt es zunächst zu berücksichtigen, daß Napoleon seit der Kaiserkrönung immer öfter in

künstlerische Angelegenheiten eingriff. Vordringend tat er dies, um sich mit der Aura des gebildeten Herrschers zu umgeben<sup>29</sup>, doch scheint ihm auch zunehmend bewußt geworden zu sein, daß sich Kunstwerke als wirksame Propagandamittel einsetzen ließen. Dies führte zwangsläufig zur stärkeren Unterwerfung der offiziellen Kunstproduktion unter die Erfordernisse der Tagespolitik<sup>30</sup>, die ihrerseits in bestimmten Situationen bestimmte Monumente erforderte. Hieran zeigt sich, wie eng Personen und Politik in bezug auf ihre Bedeutung für die Kunst miteinander verflochten sind, daß eine getrennte Betrachtungsweise aber trotzdem gewinnbringend sein kann.

Die Vorgänge um die Planung des Arc de l'Étoile verdeutlichen, daß Napoleon selbst kaum in der Lage war, seine Ansprüche in formale Vorgaben umzusetzen. Hierzu bedurfte er vielmehr der Hilfe von Fontaine, der Zugang zum Palast hatte und sich bei seinen eigenen Werken solange der Kritik des Kaisers ausgesetzt sah, bis er in der entscheidenden Bausitzung Napoleons Vorstellungen zu

<sup>26</sup> Als 1810 zur Hochzeit von Napoleon und Marie Louise auf der Place d'Étoile ein provisorischer Triumphbogen errichtet wurde, der dem geplanten Monument weitgehend entsprach, trug dieser dem Anlaß gemäß sogar eine völlig unkriegerische bildliche Dekoration. Vgl. Description de l'Arc de triomphe de l'Étoile, et des bas reliefs..., Paris 1810, in: Moniteur universel, 2. April 1810.

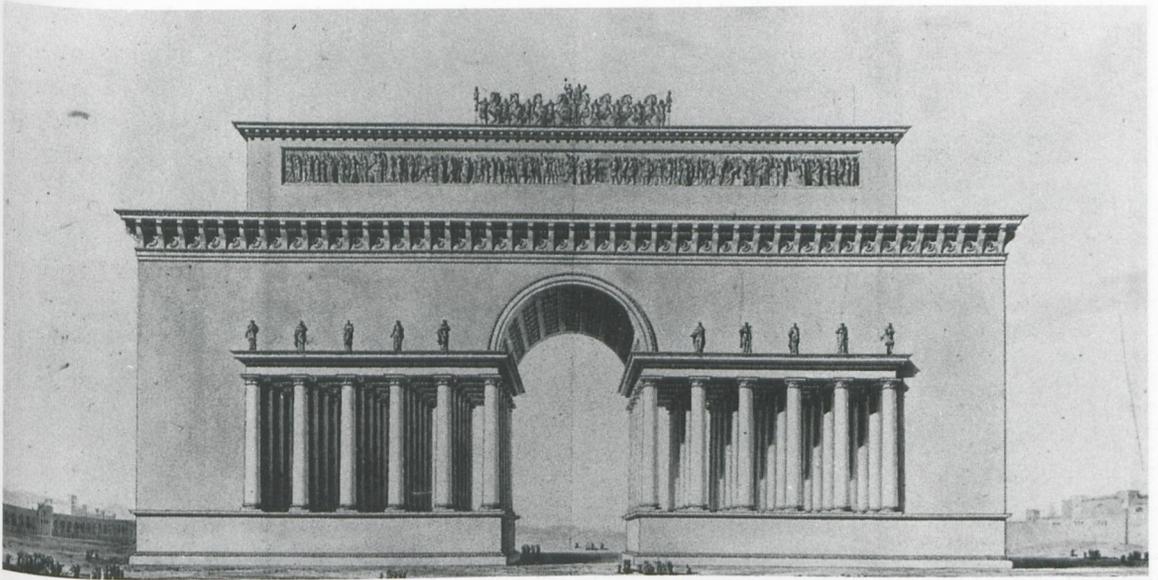
<sup>27</sup> Im Zusammenhang mit der Beschreibung des Triumphbogens bemerkte Quatremère de Quincy 1816: »M. Chalgrin, qui connaissait tous les secrets de son art, savait que le tribut de l'admiration ne se paye jamais qu'aux monuments où domine le sentiment ou l'idée du grand. Il savait aussi, qu'outre cette grandeur dont l'architecte ne peut pas toujours disposer, il en est une autre qu'il doit toujours être en son pouvoir de rendre sensible (quelle que soit la dimension de l'édifice) c'est celle qui résulte de la solidité, non pas seulement réelle, mais apparente de la construction; car solidité suffisante ne suffit pas; il faut qu'il y ait du trop, pour qu'il y en ait assez dans l'opinion: ce trop est pour elle le garant de la durée des édifices, et sans cette idée point d'idée de grandeur.« Quatremère de Quincy: Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Chalgrin, Membre de l'ancienne Classe des Beaux-Arts de l'Institut, Paris 1816, 14.

<sup>28</sup> Dem widerspricht bereits, daß Napoleon gerade für den Bau des großen Triumphbogens den Rat der Architekten suchte, beim kleinen jedoch selbst entschied:

»Dans cette circonstance, l'Empereur décide et décrète définitivement, sans consulter personne, la prompte exécution de l'arc de triomphe,« so der Bericht über die entscheidende Sitzung vom 13. Februar 1806, zitiert nach: L.-F.-J. Bausset: Mémoires anecdotiques, sur l'intérieur du Palais et sur quelques événements de l'Empire, depuis 1806 jusqu'à 1816, pour servir à l'histoire de Napoléon, Paris 1829, Bd. 4, 128-133. (Hier zitiert nach Biver [wie Anm. 3], 176).

<sup>29</sup> Typisch hierfür der Besuch von Napoleon und Josephine mit großem Gefolge im Atelier von David, um das nahezu fertiggestellte Bild der Kaiserkrönung zu betrachten. »...l'Empereur semble avoir eu l'intention d'honorer les arts dans la personne de son premier peintre.« Am Ende der Visite gab Napoleon dem Maler noch einige künstlerische Ratschläge zur Perfektionierung des Bildes, was in der Presse folgendermaßen kommentiert wurde: »C'est par de tel moyens que le génie d'Alexandre enflammoit le génie de Lysippe et celui d'Apelles; C'est ainsi que Charles V et Louis XIV honoroient le Titien et le Brun dans les ateliers mêmes de ces grands peintres, et que François I<sup>er</sup> témoignoit à Léonard de Vinci son estime et sa bienveillance.« Zitiert nach Journal de l'Empire, 10. Januar 1808.

<sup>30</sup> Dies galt natürlich auch umgekehrt; z.B. verlangsamten sich 1812 die Arbeiten an Denkmälern wegen der Kontinentalperre zugunsten der öffentlichen Bauten, bis sie 1813 völlig eingestellt wurden. Vgl. Biver (wie Anm. 3), 48.



18. Etienne-Louis Boullée: Entwurf für einen Triumphbogen

formulieren vermochte. Diese standen im Widerspruch zu denjenigen von Chalgrin und Raymond, die nach den Regeln ihrer Kunst arbeiteten. Daß Chalgrin dann trotzdem den Auftrag erhielt, dürfte daran gelegen haben, daß er, so hat es zumindest Quatremère de Quincy gesehen, dazu neigte, Bauten möglichst monumental zu gestalten<sup>31</sup>. Denn diese Auffassung entsprach derjenigen des Kaisers, der laut Fontaine gesagt haben soll: »*Il n'y a de beau que ce qui est grand.*«<sup>32</sup>

Da Napoleons Kunstgeschmack jedoch konstant in diese Richtung tendiert zu haben scheint, wäre es theoretisch denkbar gewesen, wenn er bereits bei der Planung des kleinen Triumphbogens entsprechend eingegriffen hätte. Daß er es zunächst trotzdem alleine seinen Architekten überließ, die Bauaufgabe im Sinne der »Convenance« zu lösen, ist ein Beleg für die damalige Unsicherheit des

Kaisers im Hinblick auf die Regeln historischer Kunst. Als er jedoch später bei der Planung des großen Triumphbogens stärker eingriff, muß er sich kompetenter gefühlt haben, was aber kaum daran lag, daß er die »Regeln« inzwischen besser beherrschte. Vielmehr sollte der ästhetische Gehalt des neuen Bogens einen anderen Aspekt zum Ausdruck bringen als der ältere Arc du Carrousel, nämlich einen militärischen: damit war jedoch der eigentliche Zuständigkeitsbereich Napoleons betroffen.

Die äußeren Ereignisse, die den neuen Hang zur Monumentalarchitektur zumindest vordergründig erklären könnten, lassen sich vergleichsweise schnell aufzählen: An erster Stelle wäre der Frieden von Tilsit zu nennen, der Napoleon 1807 die unangefochtene Vormacht auf dem Kontinent gesichert hatte und ihn von vielen Rücksichten ent-

<sup>31</sup> Quatremère de Quincy (wie Anm. 27), 13.

<sup>32</sup> Percier/Fontaine (wie Anm. 3), 56. Das vollständige Zitat, das sich auf den Vorschlag des Architekten bezieht, den Hof zwischen Louvre und Tuileries wegen seiner Unregelmäßigkeiten durch Querbauten zu unterteilen, lautet: »*Il n'y a de beau que ce qui est grand; l'étendue et l'immensité peuvent faire oublier bien des défauts.*« An anderer Stelle äußert Fontaine: »*L'empereur éprouvait*

*de la répugnance à chercher le beau ailleurs que dans ce qui est grand; ...*« (Ebenda, 55).

In dieselbe Richtung zielen auch die Äußerungen von Napoleons anlässlich der ersten Besichtigung von Davids Krönungsbild: »*Que cela est grand! Quel relief ont tous les objets! Cela est beau! Quelle vérité! Ce n'est pas une peinture: on marche dans ce tableau.*« Journal de l'Empire, 10. Januar 1808.

band. Fontaine kann als Kronzeuge dafür zitiert werden, wie sich dieses Ereignis unmittelbar auf die Architekturplanungen auswirkte, weil er sich gleich nach der Rückkehr des Kaisers ins Schloß von St. Cloud begab und später über seine Begegnung mit Napoleon beeindruckt notierte: »*Les nombreuses questions que me fait l'Empereur et l'attention particulière qu'il prête à mes réponses me font apercevoir qu'il a des grands projets de bâtisses et qu'il n'a plus contre l'architecte le préjugé de croire, comme il l'a quelquefois dit, que cet art est la ruine des souverains*«<sup>33</sup>. Seine frühere Unsicherheit in Fragen der Architektur scheint Napoleon damals überwunden zu haben.

Trotzdem war die politische Situation zu diesem Zeitpunkt nicht unkritisch: der 1807 als Außenminister entlassene Talleyrand hatte bereits bemerkt, daß Napoleon dabei war, den Bogen zu überspannen; auch begannen damals die nationalen Erhebungen gegen die französische Vorherrschaft, gegen die sich die bekannten militärischen Strategien als wirkungslos erwiesen: im spanischen Unabhängigkeitskrieg wurden den napoleonischen Truppen schwere Verluste beigebracht und letztlich der Niedergang des Kaisers eingeleitet. So dürfte es nahegelegen haben, das Selbstvertrauen der Armee durch das gewaltige, ihr gewidmete Monument des Étoile-Bogens zu stärken, der nur ein Glied in einer langen Kette zunehmend »militarisierter« napoleonischer Kunstproduktion war.

Projekte für utopisch monumentale Denkmäler waren schon während des frühen Empire immer wieder vorgelegt worden. Besonders Vivant

Denon hatte solche Monumente bereits zur Zeit des Konsulats - damals noch vergebens - in seiner Konzeption einer Staatskunst erläutert und gefordert<sup>34</sup>. Die »militarisierte« Kunst, speziell die »militarisierte Architektur«, sollte darin eine besondere Rolle spielen<sup>35</sup>, was sich mit Napoleons eigenen Vorstellungen traf, der selbst auf dem Schlachtfeld Bauprogramme entworfen haben soll<sup>36</sup>. Wie ein Soldat sich damals ein Denkmal vorstellte, verrät das im Salon von 1806 ausgestellte Projekt des Artillerie-Kapitäns Bourdin für eine Säule zu Ehren von Napoleon und der Grande Armée: das Monument sollte aus den in Wien und Austerlitz erbeuteten Kanonen bestehen. Immerhin bedurfte auch diese Säule, trotz ihres waffenstarreren Charakters, damals noch einer Rückversicherung in der Antike, denn die Kanonen waren spiralförmig »à l'instar de la colonne Trajane« übereinandergetürmt<sup>37</sup>.

War die Realisierung solcher oder ähnlicher Projekte zu Beginn des Empire nicht angezeigt, weil in der Konsolidierungsphase des Kaiserreiches noch gemäßigtere, eher »klassische« Kunstwerke gefragt waren, so vollzog sich trotzdem eine allmähliche Militarisierung der Künste, wie sich an den Sujets der in den napoleonischen Salons von 1802 bis 1812 ausgestellten Bilder zeigen läßt: Nicht alleine die Schlachtengemälde gewannen während dieser Zeit immer mehr die Oberhand, auch die anderen Gattungen wurden von einer entsprechenden Tendenz erfaßt, die der »Pausanias français« schon dem Salon von 1806 bescheinigte: »...les batailles sont l'objet qui occupe principale-

<sup>33</sup> Fontaine (wie Anm. 4), 164, 28. Juli 1807.

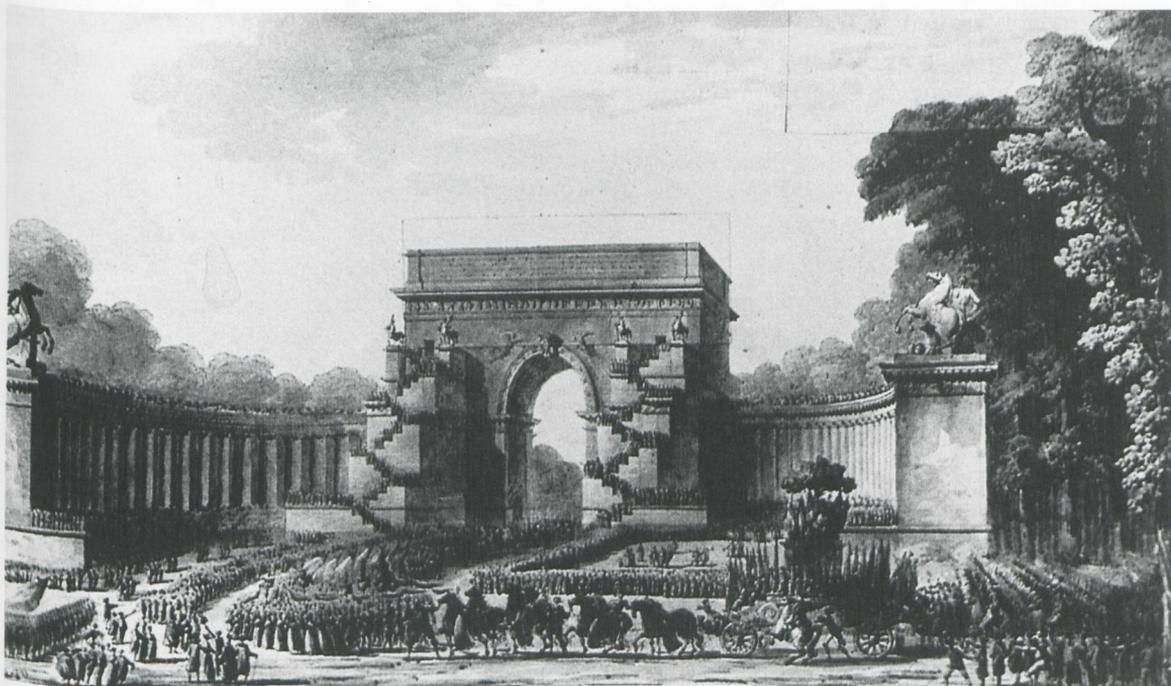
<sup>34</sup> Bericht von Denon an das Institut von 1803, Archives Nationales, A.F. IV - 1050. Abgedruckt bei Biver (wie Anm. 3), 34/35. Bereits bei der Ägyptenkampagne hatte Denon sich mehrdeutig als »soldat éclairé« bezeichnet und des öfteren Forscher und Soldaten gleichgesetzt. Vivant Denon: Voyage dans la Basse et la Haute Égypte, 4. Aufl., Paris 1803, Bd. 3, 347.

<sup>35</sup> Hierzu Elmar Stolpe: Wildes Feuer, schöner Schrecken. Die Ästhetisierung des Krieges, in: DIE ZEIT 9/6/1986, 49/50. »Während der napoleonischen Ära wird der Krieg für viele von ihnen (Dichter und Maler) zu einer mittelbaren oder unmittelbaren, jedenfalls einer bestimmenden Erfahrung. Die Maler schließen sich Bo-

naparte an, und Militärs werden zu Schlachtenmalern. Beides zu sein, homme de l'art und homme de guerre, dies, so behauptet 1806 ein bekannter Kritiker, sei das Epochale an Louis François Lejeune, dem General und Schlachtenmaler.«

<sup>36</sup> Percier/Fontaine (wie Anm. 3), 9.

<sup>37</sup> J. J. Leuliette: Reflexions sur les objets d'architecture exposés au Salon de 15 septembre 1806, in: Annales de l'Architecture et des Arts, zitiert nach Bibliothèque Nationale, Collection des Estampes, Collection Deloynes Nr. 1077. Das Urteil der Besucher fiel immerhin ambivalent aus: »...les uns sont étonnés d'une si belle invention et de tant de hardiesse; quelques jeunes artistes se mettent à rire de toute cette artillerie muette.«



19. Anonymes Projekt für einen Triumphbogen an der Place de la Concorde

*ment les pinceaux, et qui saisit d'abord l'attention. En effet, n'y a-t-il pas dans le luxe de notre gloire militaire de quoi enrichir tous les Arts? Histoire, Poésie, Peinture, Sculpture, Architecture, tout semble inondé en quelque sorte de sujets Homériques.*»<sup>38</sup> Einem Kommentar zum Salon von 1808 zufolge, dessen Eröffnung bezeichnenderweise auf den Jahrestag der Schlacht von Jena vorverlegt worden war, schritten die Künste damals schon nicht mehr voran, sondern marschierten bereits wie die napoleonischen Armeen von Schlacht zu Schlacht und von Sieg zu Sieg: »... ce qui doit nous flatter davantage, c'est que l'École française, marchant de progrès en progrès, sa gloire présente n'est

*encore que l'aurore de sa gloire à venir.*«<sup>39</sup> Zwei Jahre später bedurfte es solcher verbalen Allusion nicht mehr, denn die Künste folgten der Armee: »...le génie suit le vol de l'aigle victorieux«<sup>40</sup>. Der Architekt Bélanger präsentierte damals sein Projekt für den Bau einer Eisenkuppel über der Halle aux Blés mit den Worten: »Ce projet aurait l'avantage de prouver aux étrangers que, tandis que les armées de l'immortel Bonaparte franchissent tous les obstacles, tous les dangers, les arts exécutent une entreprise aussi hardie dans ces conceptions qu'elle sera nouvelle pour toutes les nations.«<sup>41</sup>

Der Salon von 1810, auf dem so viele napoleonische Historien- und Schlachtenbilder wie nie zu-

<sup>38</sup> Pierre Jean-Baptiste Chaussard: Le Pausanias français: état des arts du dessin en France à l'ouverture du XIX<sup>e</sup> siècle, Salon de 1806, Paris 1806, 70.

<sup>39</sup> Observations sur le Salon de l'an 1808, 2.

<sup>40</sup> A.L.C.: Exposition au Musée Napoleon des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, in: Moniteur universel, 10. November 1810.

<sup>41</sup> Zit. nach Hauteceur (wie Anm. 3), 224

<sup>42</sup> Zu der auffälligen Häufung napoleonischer Historienbilder im Salon von 1810 vgl. Manfred Heinrich Brummer: Antoine-Jan Gros. Die napoleonischen Historienbilder, Bonn 1979, 84.

vor präsentiert wurden<sup>42</sup>, gab Anlaß, die vollständige Liaison zwischen Militär und Kunst zu propagieren<sup>43</sup>. Dabei sollte die Kunst nun nicht mehr alleine die Großtaten der Armee verherrlichen, sondern hatte auch auf den Geschmack der Soldaten Rücksicht zu nehmen. Stolz konnte Vivant Denon dem Kaiser über diese Ausstellung berichten: »Il semble que les artistes partagent l'enthousiasme des militaires qu'ils ont à peindre, sans allégorie, sans faste vain, ressource des arts pour peindre des princes sans caractère.«<sup>44</sup>

Wie diese Anforderung konkret umgesetzt werden konnte, zeigte sich an Davids Bild »Verteilung der Adler«, das auf dem genannten Salon präsentiert wurde. Nicht nur, daß der Maler gegenüber einem früheren Entwurf auf die Darstellung von Siegesgöttinnen verzichtet hatte<sup>45</sup> - »peindre sans allégorie« in der Diktion Denons - sondern die Kritik attestierte dem Künstler auch die damals geforderten militärischen Tugenden: »son enthousiasme s'est peint dans toutes les parties de son ouvrage«; David habe selbst dem oberflächlichen Betrachter »la plus haute idée« vermittelt<sup>46</sup>. Selbst das Institut, das 1810 bei seiner Entscheidung zu-

gunsten des Arc du Carrousel für einen der Prix décennaux gegenüber dem Kaiser keine glückliche Hand haben sollte<sup>47</sup>, hob bei der Würdigung dieses Monumentes hervor: »On y a su introduire, avec beaucoup d'adresse et du goût, nos ornemens militaires, que l'on avoit crus jusque'ici presque incompatibles avec la noblesse de la sculpture monumentale.«<sup>48</sup>

Vor dem Hintergrund dieser zunehmend militarisierten Ästhetik wird die 1808 gefällte Entscheidung für die Form des großen Triumphbogens leichter verständlich, denn architektonische Rückversicherungen in der Geschichte waren damals nicht mehr in dem Maße notwendig oder gewünscht wie einige Jahre zuvor. Das Kaiserreich inszenierte sich selbstbewußt in Formen, die neue Maßstäbe für Europa setzten. Deshalb hatte der Triumphbogen alle antiken und zeitgenössischen Vorbilder zu übertreffen<sup>49</sup>. Innere wie äußere Feinde sollten eingeschüchtert werden<sup>50</sup>, während es zugleich notwendig war, die Grande Armée, Hauptstütze der Macht, vor dem Hintergrund der sich damals in Spanien erstmalig abzeichnenden Niederlagen auch weiterhin anzuspornen<sup>51</sup>.

<sup>43</sup> »Il est à remarquer que c'est au milieu des camps et des armes que se forment d'illustres amateurs des arts; amans de la gloire, ils doivent en cultiver tous les lauriers, et n'en doutons pas, lorsque ces guerriers auront parcouru leur carrière glorieuse, et qu'ils rentreront dans leurs foyers, ils seront les appuis, les protecteurs des artistes, et ne se borneront pas à des applaudissemens stérils. Si par leurs grands actions ils on fourni les sujets de tableaux aux peintres, ceux-ci les représenteront de manière à les rendre digne de la postérité, et de cette noble association, les noms des uns et des autres seront à l'abri des outrages de tems.« Salonkritik im »Moniteur Universel« vom 10. Nov. 1810.

Ebenfalls 1810 hatte der Stipendiat Ménager in Rom ein Projekt für eine kaiserliche Militärschule entworfen (Joachim Le Breton: Notice des travaux de la Classe des Beaux-Arts de l'Institut impérial de France, pour l'année 1812, Paris 1812, 6).

<sup>44</sup> Vivant Denon: Rapport à l'Empereur sur le Salon de 1810. Zitiert nach Jean Chatelain: Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon, Paris 1973, 327.

<sup>45</sup> Warren Roberts: Jacques-Louis David, Revolutionary Artist. Art, Politics, and the French Revolution, Chapel Hill/London 1989, 165. Antoine Schnapper: J.L. David und seine Zeit, Fribourg/Würzburg 1981, 253. David wurde damals beauftragt, statt wie zunächst geplant

zuerst das zivile Thema »Die Ankunft des Kaisers vorm Hotel de Ville« zu malen, die militärische »Verteilung der Adler« vorzuziehen.

<sup>46</sup> Zit. nach Journal des Paris, 12. November 1810. Erst 1812 oder 1813 äußerte David sich kritisch, als er Napoleon ein allzu kriegerisches Temperament bescheinigte. Roberts (wie Anm. 45), 131.

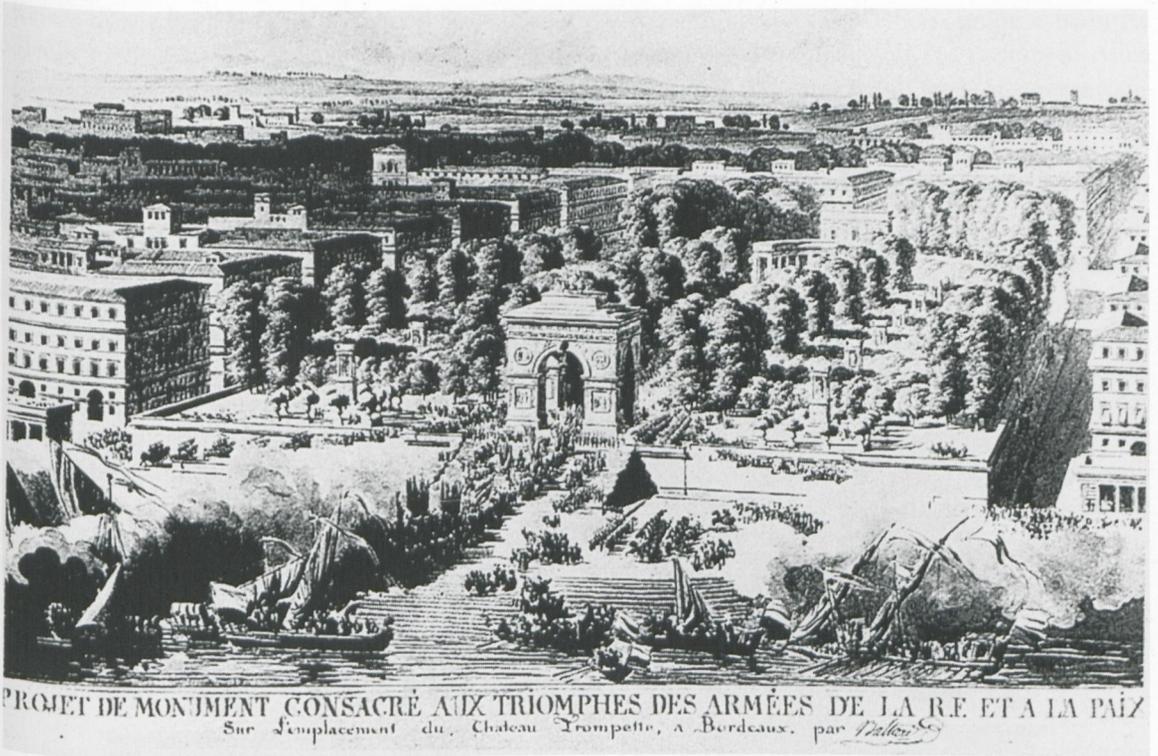
<sup>47</sup> Siehe Anm. 53 und 58.

<sup>48</sup> Rapports (wie Anm. 5), 50.

<sup>49</sup> »Cet Edifice colossal sera le plus considérable dans sa genre, qui ait jamais existé; et on a cherché à répondre à l'intention de sa Majesté qui en a annoncée elle-même l'importance en en fixant la position à la plus magnifique entrée de Paris.« Description de l'arc de triomphe à la Barrière de l'Étoile, Arch. Nat. F<sup>13</sup> 203.

Quatremère de Quincy verband die Aspekte von Traditionsüberwindung und starkem optischen Eindruck des Triumphbogens: »Vous vous souvenez, Messieurs, du majestueux effet de cette masse gigantesque (1810 errichtetes Modell) qui dominait Paris de toute part et promettait un de ces ouvrages capables de porter le défi à tous ceux de l'antique Rome et à tous ceux de l'antique Egypte.« Der Bogen sei »le plus grand ouvrage d'architecture qui ait jamais existé en ce genre.« Quatremère de Quincy (wie Anm. 27), 13.

<sup>50</sup> »...un général doit tout faire pour électriser ses soldats, et



20. Pierre-Louis Baltard: Entwurf für einen Triumphbogen in Bordeaux

Für alle diese Zwecke eignete sich ein Monument im pathetischen Stil der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts und der Revolution besser als eines im akademischen Klassizismus, denn es ging nicht mehr um allegorische Verkleidung, sondern um unverhüllte Machtdemonstration. Die Architek-

turtheorie hielt hierfür das gedankliche Rüstzeug bereit, indem sie die Ambivalenz monumentaler Architektur betonte: diese sollte einschüchternd wie identifikationsstiftend wirken<sup>52</sup>. Von einer Architektur, die eher subtil als erhaben war, wurde dies nicht erwartet<sup>53</sup>.

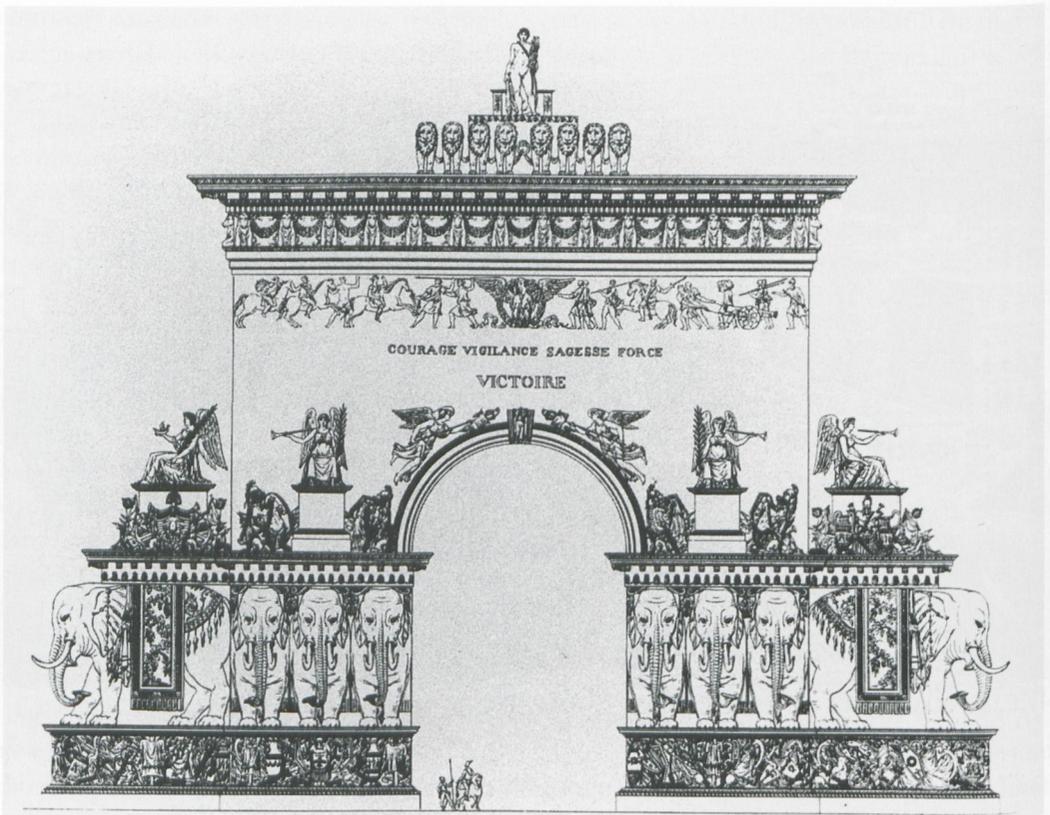
*leur donner ce même élan qu'il lui importe de comprimer dans ses adversaires*«, so der napoleonische General und Militärtheoretiker A.-H. Jomini. Antoine-Henri Jomini: *Tableau analytique des principales combinaisons de la guerre, et de leurs rapports avec la politique des états...* 3.ed, Paris 1830, 44.

<sup>51</sup> Die Gefahr, daß ein übergroßer Enthusiasmus, wenn er nicht dauernd angespornt wurde, auch ins Gegenteil umschlagen konnte, war ebenfalls bereits von Jomini bedacht worden: »L'enthousiasme porte à des plus grandes actions, la difficulté est de le soutenir constamment, et lorsqu'une troupe exaltée se décourage, le désordre s'y introduit plus rapidement«, ebenda.

<sup>52</sup> Besonders deutlich hat dies Quatremère de Quincy in seiner Gedenkrede auf Chalgrin am Beispiel des Étoile-Bogens exemplifiziert: »... la grandeur physique est une

*des principales causes de la valeur et de l'effet de l'architecture. La raison en est que le plus grand nombre des impressions produits par cet art tiennent au sentiment de l'admiration. Or, il est dans l'instinct de l'homme d'admirer la grandeur dont l'idée se joint toujours dans son esprit à celles de puissance et de force; s'il aime à en jouir, s'il en recherche la présence et l'effet dans ces ouvrages de la nature, dont l'immensité l'accable et l'humilie, en lui reprochant sa petitesse, combien plus doit-il se plaire en présence des grandeurs de l'architecture, et dans un parallèle qui flatte son orgueil; car alors il se croit d'autant plus grand qu'il se voit plus petit: c'est qu'il est fier de se trouver petit à côté de l'ouvrage de ses mains.*« Quatremère de Quincy (wie Anm. 27), 13/14.

<sup>53</sup> In diesem Sinne wurde der Arc du Carrousel auch bald nicht mehr als das repräsentative Bauwerk des Empire



21. Philibert Moitte: Entwurf für einen Triumphbogen, 1795

Am Ende der Napoleonischen Ära entstand auf Initiative des Kaisers sicher nicht zufällig eine Reihe von Projekten, die nicht nur stilistisch aufs engste mit den Entwürfen der Revolutionszeit verwandt waren, sondern auch ihrem utopischen, unrealistischem Gehalt nach. War in Rom ein riesiger Kaiserpalast auf dem Quirinal geplant, so sollte in Paris der Palast für den König von Rom

auf dem Hügel von Chaillot entstehen und auf dem gegenüberliegenden Seineufer die Monumentalbauten einer Universität und einer Bibliothek. Allen diesen Entwürfen haftet ein Zug des Hybriden an, sollten sie doch den Institutionen dienstbar sein, die den Zweck hatten, Paris zu nichts weniger als zur Welthauptstadt zu machen<sup>54</sup>.

angesehen, denn als 1810 das Institut sowie die zuständige Jury diesen Bogen als Preisträger der Architekturklasse für die »Prix décennaux« benannten – ein Wettbewerb, bei dem alle 10 Jahre die besten und charakteristischsten Kunstwerke der vorangegangenen Epoche ausgezeichnet werden sollten – hielt Napoleon dagegen, daß der Bau von Kanälen oder Paßstraßen für seine Herrschaft charakteristischer sei (Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravures, cités dans le rapport du jury, sur les prix décennaux, exposés par ordre de sa majesté l'Empereur dans le

grand Salon du Musée Napoléon, Paris 1810, 20). Daß die Mitglieder des Institut bei der Preisvergabe eher eigenen Vorstellungen und nicht unbedingt denjenigen des Kaisers folgten, wurde bereits damals persifliert. Vgl. hierzu das harmlose Pamphlet: *Le Rapport du jury sur les prix décennaux, potpourri*, par Louis Charles Dubut, portier au Palais de l'Institut, Paris 1810.  
<sup>54</sup> Vgl. Biver (wie Anm. 3), 77. Die Architekten Percier und Fontaine scheinen die Jahre vor dem Sturz Napoleons, also den hier näher untersuchten Zeitraum, als eine Periode für das Schmieden großartiger Pläne aufge-

Keines dieser Projekte kam nach dem Sturz Napoleons mehr zur Ausführung, alleine der große Triumphbogen auf der Place d'Étoile war als das kleinste dieser Monumente schon soweit gediehen, daß er nicht mehr abgerissen, sondern Jahrzehnte später im Zuge der romantischen Napoleon-Renaissance vollendet werden konnte. Damit ist er das Monument einer Herrschaft geblieben, deren gewaltiges Pathos seit der Restauration nicht mehr gefragt war. So war auch die Architektur des Arc d'Étoile als Ganzes nicht mehr rezipierbar, wohl aber diejenige des Arc du Carrousel, da er ein konservatives, Antike kopierendes Monument war<sup>55</sup>.

Doch zurück ins Empire! Das zunehmende Einverständnis mit einer sublimen, militarisierten Kunst läßt sich nicht durch einen Geschmackswechsel begründen, sondern war Programm.<sup>56</sup> Zur

Durchsetzung eines solchen Programms bedurfte es geeigneter Personen und Institutionen: Allen voran diente das »Institut«, Nachfolgeorganisation der königlichen Académie, als Transmissionsriemen zwischen den Künstlern und der staatlichen Auftraggeberseite, an deren Spitze der Kaiser stand. Seine Mitglieder sollten, beispielsweise durch die Ausbildung des Nachwuchses, die mehr oder minder offiziellen kunstpolitischen Devisen durchsetzen<sup>57</sup>. Einer potenziell unabhängigen Position hatte sich das Institut unter Napoleon rasch begeben<sup>58</sup>. Wurde im Bericht des Instituts über das Jahr XI (1802) noch hervorgehoben, daß die Künstler große Fortschritte gemacht hätten, weil sie nunmehr freier seien als vor 1789<sup>59</sup>, so benutzte derselbe Autor, Joachim le Breton, 1808 die gleichen Fakten und Argumente, um zum genau gegenteiligen Schluß zu gelangen: Die Kunst blühe

faßt zu haben: »Au milieu d'un tourbillon de travaux et de projets aussi immenses, instruments aveugles du génie qui électrisait tout, nous étions entraînés par le prestige de sa puissance, nous obéissions à ses moindres influences, notre dévouement, notre confiance étaient tels, qu'aux entreprises les plus hardies, aux conceptions les plus vastes, sa volonté nous paraissait le seul obstacle possible. En effet ce ne fut qu'après la chute de cet homme extraordinaire, après l'entière destruction de son pouvoir que nous avons pu être détrompés, et reconnaître que le plus flatter et tous nos projets n'était qu'un songe. Ce songe, il est vrai, a duré quatre ans, mais les illusions qui en faisaient la charme étaient déjà beaucoup diminuées dès ces premiers commencements; car la terrible campagne de Moscou, en 1812, avait été tellement fatale à la France, qu'il fallut dès-lors suspendre toutes les dépenses dont le but n'était pas la défense de l'État.« Percier/Fontaine (wie Anm. 3), 11.

<sup>55</sup> So wie in Paris ein »Konstantinsbogen« den Eingang des Kaiserpalastes schmückte, diente seit 1837 auch in London ein Triumphbogen als Portal von Buckingham Palace. Der ursprüngliche von John Nash geplante »Marble Arch« geht auf dasselbe antike Modell zurück wie der Arc du Carrousel, ebenso das 1843 begonnene Siegestor in München. Zu beiden Monumenten vgl. Wstefhling (wie Anm. 4); London 40–42, München 46–48.

<sup>56</sup> Noch 1819 heißt es in einem Stichwerk mit den Denkmälern der Revolution und des Empire: »Aussi, à l'exemple du grand Frédéric, l'un des souverains absolus qui ont le mieux senti tout ce que l'enthousiasme militaire et l'amour de la patrie peuvent donner d'énergie à une Nation, Napoleon, faisant construire des places pu-

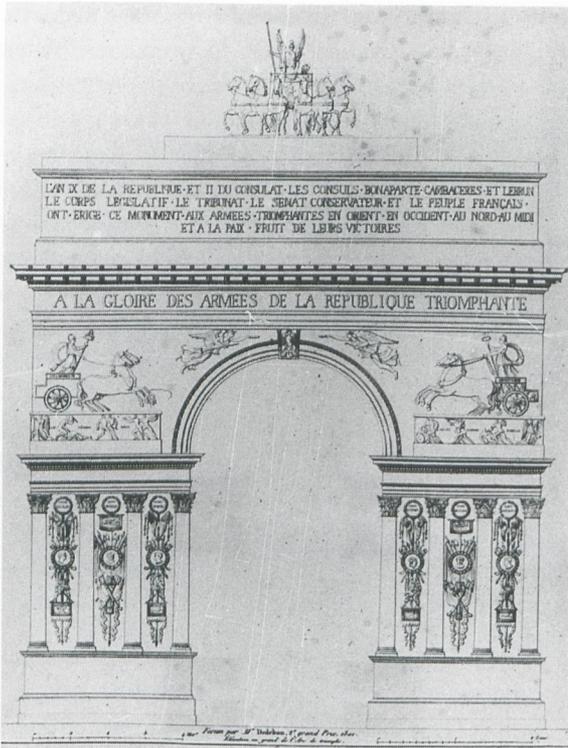
bliques, des ponts, des quais, des colonnes triomphales, s'empressa-t-il de les décorer des noms de guerriers qu'avaient illustré leur bravoure et leur dévouement, ou d'attacher à ces monuments le souvenir de nos plus beaux triomphes. Tout, par ses ordres, servoit à les retracer ou à consoler la nation de tant de sacrifices, par l'application de son or et de l'or étranger à des travaux publics.« Monuments des victoires et conquêtes des Français, recueil de tous les objets d'arts, statues, bas-reliefs, arcs de triomphe, colonnes, tableaux, médailles, etc. Consacré à célébrer les victoires des Français de 1792 à 1815, Paris 1822, hier 8/9 des bereits 1819 erschienenen »Prospectus«.

<sup>57</sup> Vgl.: François Benoit: L'art français sous la Révolution et l'Empire: Les doctrines, les idées, les genres, Paris 1897.

<sup>58</sup> Allein 1809 geriet das Institut in Gegensatz zum Kaiser, als es nach dreijähriger Beratung seine Vorschläge für allegorische lateinische Inschriften auf dem kleinen Triumphbogen unterbreitete, die Napoleon ablehnte.

<sup>59</sup> Joachim le Breton: Notice des travaux de la classe des beaux-arts de l'Institut national pendant l'an XI, Paris XII (1804), 14: »... la profession et le caractère des artistes se sont élevés depuis 1789. Ils étaient alors dans une attitude peu libérale: recherchés par la mode, la protection des Grands qui les accueillait le mieux, ne déguisait point la hauteur d'où on les appelait. Il se sont ennoblis par la nature des choses, par les circonstances, par l'usage qu'ils ont fait de leurs talents ...«.

<sup>60</sup> Joachim le Breton: Présentation à Sa Majesté l'Empereur et Roi, en son Conseil d'Etat, du rapport historique sur l'état et les progrès des Beaux-Arts en France, Paris 1808, 33/34.



22. Jean-Baptiste Dedéban: Entwurf für einen Triumphbogen, 1801

besonders unter den großen Herrschern, weshalb unter Napoleon nun ein außerordentlicher Höhepunkt zu erwarten sei<sup>60</sup>.

Diese affirmative Tendenz läßt sich auch an den vom Institut gestellten Aufgaben für den Rompreis ablesen, selbst wenn sich ihre Anpassung vielleicht ein wenig schwerfälliger vollzog<sup>61</sup>: Unter Napoleon als Erstem Konsul war 1801 noch ein »Forum ou Place de la Public« gefordert. 1804 hat-

ten die Kandidaten bereits ein »Palais impérial« zu entwerfen (Abb. 24), 1806 den Palast für die Ehrenlegion. 1809 stellt das Institut den Entwurf einer Kathedrale als Preisaufgabe, und der erste Preis, der an den Architekten Lebas ging, honorierte ein Projekt, das aussah wie die um Türme bereicherte Front von Poyets Assemblée Nationale - Nationalversammlung und Kirche waren austauschbar geworden, da sie beide unter Napoleon Legitimität versinnbildlichen und zur Dekoration der Herrschaft beitragen sollten.

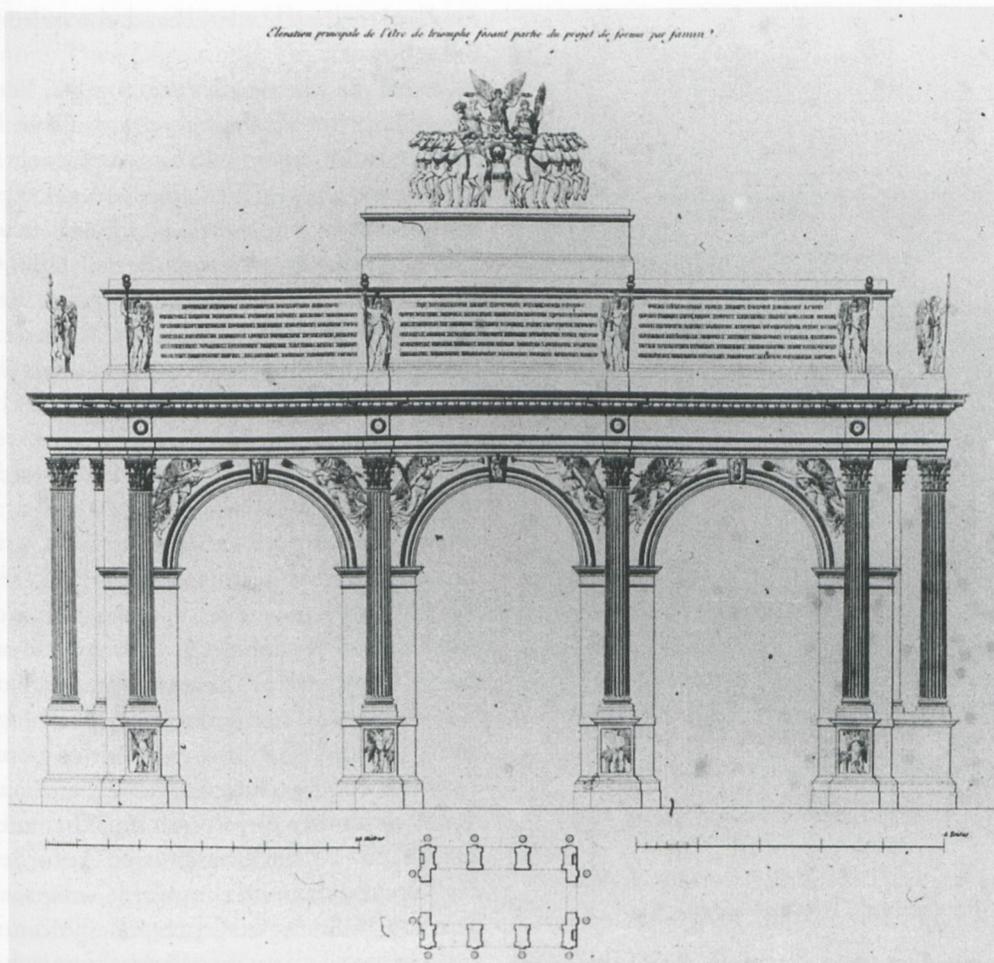
Entsprachen die Themen der Preisaufgaben eher den offiziellen Erwartungen, so ist es natürlich eine andere Frage, wie die einzelnen Künstler darauf reagierten. Mit welchen Werken sie in jenen Jahren zu reüssieren meinten, verraten vor allen Dingen die Kataloge der Salons, auf denen die aktuelle Kunstproduktion präsentiert wurde.

Beim Salon von 1802 überwogen im Bereich der Architektur noch die Projekte für Nutzbauten und allegorische Denkmäler<sup>62</sup>. Zwei Jahre später, die Kaiserkrönung stand bevor, präsentierte Lavasseur ein »Projet de Palais impérial« - so lautete im gleichen Jahr auch die Preisaufgabe des Institut. Lemer cier zeigte im Salon von 1804 ein Triumphmonument für den Kaiser und Caquet seinen Entwurf für ein Denkmal des bei Marengo gefallenen Generals Desaix; Peyre versuchte sich mit einem Monument für die Ehrenlegion, das zwei Jahre später auch Wettbewerbsaufgabe des Institut wurde. Das Tribunatspalais von Bleve dürfte 1804 schon ein Anachronismus gewesen sein, und die bis dahin typische Akademieaufgabe eines öffentlichen Bades hieß nun »Thermes de Napoleon«, präsentiert von Gisors<sup>63</sup>.

<sup>61</sup> Vgl. dazu auch Hauteœur (wie Anm. 3), 271–274. Die genauen Titel der Preisaufgaben in den in Anm. 70 und 71 genannten Titeln.

<sup>62</sup> Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des Artistes vivans..., Paris, An X (1802), Gauché: Schlachthof, 77/78, Nr. 502; Goust: Salle de spectacle pour une grande ville - Bains d'eaux minérales, 78/79, Nr. 508 und 509; Sobre: Halle projetée sur l'emplacement de la ci-devant Bastille, 81, Nr. 518; Vignon: Boucheries publiques pour Paris, 82/83, Nr. 521; Normand: Monument destiné à l'Institut national, 79/

80, Nr. 510; Petit Radel: Plan de l'ensemble général d'un projet pour unir le palais des Arts à celui des Tuileries, avec cirque dont le centre, formant la rencontre des milieux des deux palais, est destiné à y ériger une colonne nationale. Cet ensemble serait celui du Gouvernement français, 80/81, Nr. 511–517; Touissaint: Statue de la Paix, 81, Nr. 518; Gauché: Esquisse d'un projet de salle d'assemblées publiques, et de trois classes de l'Institut, 103, Nr. 820; Dumanet: Embellissements de Paris, 103, Nr. 820.



23. Auguste Pierre Famin: Entwurf für einen Triumphbogen, 1801

Von solchen Projekten für den allgemeinen Nutzen hatte 1806 gerade noch der Plan für die Beseitigung der Schlachthöfe am Stadtrand von Paris von Sarneguez überlebt. Die anderen Architekten entwarfen lieber ein Ehrenmonument (Thierry), eine Militärtrophäe (Bourdin), Triumphbogen (Voinier, Detourelle) oder einen Brunnen für Frieden und Künste (Detournelle). Daneben gab es Vorschläge für konkrete Bauaufträge (Madelaine, von Petit Radel; Façade du corps législatif,

von Dumanet), wozu auch das Projekt von Vignon gehörte, das einen Neubau von Staatsbank, Handelsgericht und Börse auf den Fundamenten der unter Ludwig XVI. begonnenen Madeleine vorsah<sup>64</sup>.

Im Salon von 1808, dem eine »Konsolidierungsphase« des Kaiserreiches vorausging, wurden dann u. a. die Pläne von Aléxandre-Théodore Bronginart für die Börse gezeigt. Duffoy präsentierte ein »*Modèle d'un arc de triomphe pouvant*

<sup>63</sup> Explication..., Paris An XII (1804), 102–104. Der Entwurf für »Bains publics« wird 1807 als Preisauflage des Institut gestellt.

<sup>64</sup> Explication..., Paris 1806, 113–117. Zur Madeleine in dieser Zeit vgl. auch Engbring-Strych (wie Anm. 18), 78–85.

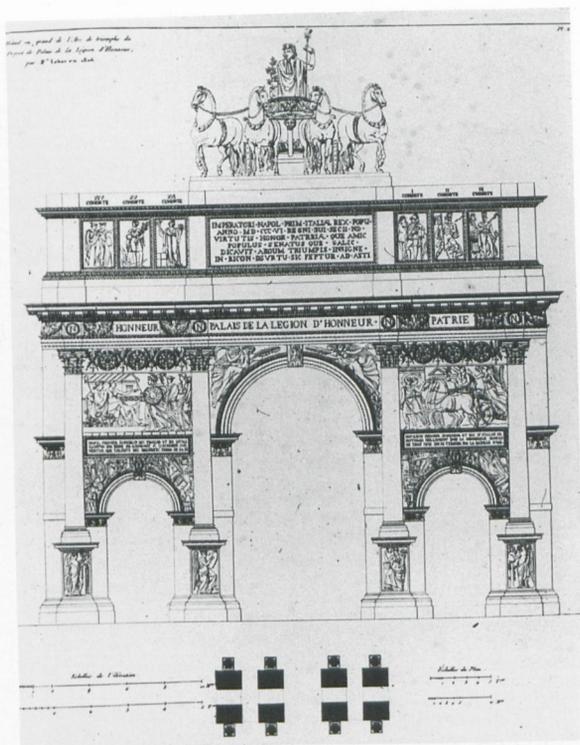


erwarten, die nicht so radikal wie Bouleés Entwurf sein konnte. Dies läßt sich an einem anonymen Projekt für einen Triumphbogen auf der heutigen Place de la Concorde demonstrieren<sup>68</sup> (Abb. 19). Er wird flankiert von Kolonnaden, vor den Pfeilern stehen monumentale Treppen, auf denen Menschenmengen ein lebendiges Massenornament bilden. Der Bogen selbst, mit nur einer Durchfahrt, wenig gegliederten Mauerflächen und durchlaufender Attika, ist formal ein unmittelbarer Vorläufer des Étoile-Bogens.

Dies trifft auch für einen Entwurf von Louis-Pierre Baltard für einen Bogen am Ort der ehemaligen Trompette-Festung in Bordeaux zu<sup>69</sup> (Abb. 20), der ebenfalls nur eine Durchfahrt an der Längsseite haben sollte, aber auch eine weitere an die Querseite, wie sie später beim Étoile-Bogen verwirklicht wurde.

Das für die Revolutionszeit besonders charakteristische Projekt für einen Triumphbogen von Philibert Moitte erhielt 1795 den ersten Preis der Académie<sup>70</sup> (Abb. 21). Als Modell ist es noch hinter dem Entwurf für einen Triumphbogen des Architekten Debédan von 1801 wahrnehmbar (Abb. 22), der Teil eines Forums mit den Bauten für Kriegs- und Außenministerium sein sollte<sup>71</sup>. Wie beim Étoile-Bogen gibt es auch hier nur eine Durchfahrt, große Mauerflächen zu Seiten des Bogens und eine durchlaufende Attika. Der aus demselben Wettbewerb stammende Entwurf des Architekten Famin<sup>72</sup> (Abb. 23) zeigt einen Triumphbogen mit Säulen, der, abgesehen von der Anzahl der Durchfahrten, den ersten Ideen Chalgrins für das Étoile-Monument sehr nahe kommt.

Nach 1800 verflüchtigte sich dieser pathetische Stil aus den akademischen Projekten. Für den Abschluß des Ehrenhofes des 1804 verlangten »Pa-



25. Louis Hippolyte Lebas: Entwurf für einen Triumphbogen 1806

lais Impérial« (Abb. 24) entwarf Lesueur einen Triumphbogen, von dem es zwar keine Aufrißzeichnung gibt, den wir uns anhand des Grundrisses aber dennoch ähnlich wie den Arc du Carrousel vorstellen müssen<sup>73</sup>. Zwei Jahre später, 1806, verlangte die Preisaufgabe des Instituts den Entwurf eines Palais für die Ehrenlegion, wofür Lebas einen riesigen Palast zeichnete, dessen Hof ebenfalls durch einen Triumphbogen abgeschlossen werden sollte, der fast identisch mit dem Arc du Carrousel ist<sup>74</sup> (Abb. 25). Mit den beiden

<sup>68</sup> Ebenda, 273, Nr. 209: »Décor de la fête et projet d'arc de triomphe à l'entrée des Champs-Élysées«.

<sup>69</sup> Ebenda, 243, Nr. 185, »Projet de monument consacré aux triomphes des armées de la R.F. et à la Paix sur l'emplacement du Château Trompette, à Bordeaux«.

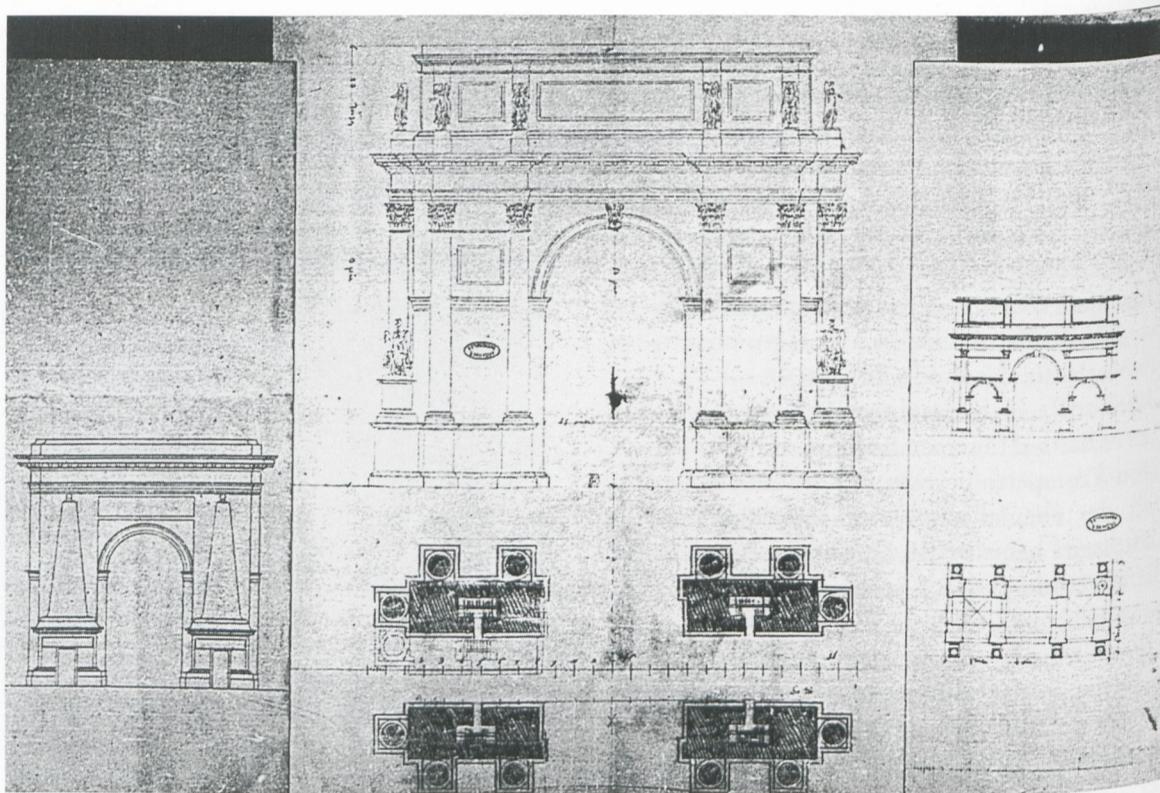
<sup>70</sup> Gaetgens (wie Anm. 3), 26. Allais, Détournelle, Vaudoyer: Grands Prix d'Architecture. Projets couronnés par l'Académie d'Architecture et par l'Institut de France, Paris 1806, fol. 23.

<sup>71</sup> A.L.T. Vaudoyer, L. Baltard: Grands Prix d'Architecture. Projets couronnés par l'Académie royale des Beaux Arts de France, Paris 1818, fol. 1-4.

<sup>72</sup> Gaetgens (wie Anm. 3), 47; Grands Prix d'architecture (wie Anm. 71), fol. 103-106.

<sup>73</sup> Grands Prix d'architecture (wie Anm. 71), fol. 37-39.

<sup>74</sup> Ebenda, fol. 19-22.



26. Jean François Chalgrin: Arc de l'Étoile, Porte St. Denis und Arc du Carrousel

zuletzt vorgestellten Projekten sind wir an genau dem Punkt angelangt, an dem auch Perciers und Fontaines Bogen architekturgeschichtlich anzusiedeln ist: Das Pathos der neunziger Jahre ist zurückgewichen und ein akademischer Klassizismus hat die Oberhand gewonnen. Die Bauaufgabe des Palastes wird in barocker Tradition gelöst, der Triumphbogen am Eingang der Cour d'honneur gehört wie bei den Tuileries dazu.

Wenig später, am Beginn der Planungen für den Étoile-Bogen, zeichnete Chalgrin ein signifikantes Blatt<sup>75</sup> (Abb. 26), das links Blondels aus dem 17. Jahrhundert stammende Porte St. Denis in Paris und rechts Perciers und Fontaines Arc du Carrousel zuseiten von Chalgrins erstem eigenen Entwurf zeigt. Diese Skizze macht unmißverständlich deutlich, daß die frühe Planungsphase des Arc de l'Étoile noch unter dem Vorzeichen einer

»Parallèle« der historischen wie der modernen Architektur stand, die sich dann sukzessive zugunsten der Dominanz von Monumentalität und unmittelbarer Eindringlichkeit aus den Entwürfen verflüchtigte.

Wir können damit jeden Schritt nachvollziehen, der auf dem Weg von den utopisch-erhabenen Monumenten der Revolution über die fast im archäologischen Sinne antiken Monumente des frühen Empire bis zu den erneut monumentalen und pathetisch gewordenen Entwürfen ab 1807/8 führte, die selbst wiederum von der streng antiken Architektur der unmittelbar vorangegangenen Zeit ausgehend zu den monumentalen Formen der neunziger Jahre zurückfanden. Auf diesem Weg stehen der kleine Arc du Carrousel von 1806 wie

<sup>75</sup> Gaetgens (wie Anm. 3), 37.

später der Étoile-Bogen als typische Monumente ihrer Zeit<sup>76</sup>.

Der hier nur an wenigen Beispielen erläuterte Wandel in der offiziellen Kunstauffassung des Empire erklärt zuletzt auch die eingangs geschilderten Ereignisse um die Napoleon-Statue Canovas: Als der Auftrag erteilt wurde, hatte der Kaiser zwar noch die auf den Erfahrungen der Revolutionszeit beruhende Abneigung gegen die Aufstellung seines Standbildes, aber er suchte bereits aus politischen Gründen eine künstlerische Rück-

versicherung in der Antike. Als die Statue schließlich abgeliefert wurde, war genau diese Rückversicherung nicht mehr gefragt; die Argumente, die seit Beginn gegen eine öffentliche Aufstellung gesprochen hatten, überwogen. Schließlich mußte Napoleon befürchten, daß seine Soldaten wegen der ihnen vorexerzierten dezidiert militarisierten Ästhetik nicht mehr verstanden hätten, daß der Kaiser in idealischer Nacktheit dargestellt war: sie hätten ihn wohl einfach für entkleidet gehalten.

<sup>76</sup> Ein entsprechender Wandel in der Auffassung von Denkmälern läßt sich auch an nicht realisierten Projekten für Monumente auf dem Pont Neuf ablesen: Der Architekt Poyet schlug 1806 vor, dort eine 100 Meter hohe Säule mit der Statue des Kaisers zu errichten, nachdem der ursprünglich hierfür vorgesehene Bauplatz auf der Place d'Étoile wegen des dort geplanten Triumphbogens nicht mehr zur Verfügung stand. Wahrscheinlich wurde die Ausführung dieses unaufgefordert eingereichten Entwurfs auch deshalb nicht ernsthaft erwogen, weil seine Dimensionen 1806 nicht gefragt waren. Jedoch paßt eine statuenbesetzte Ehrensäule als konkretes Antikenzitat durchaus in jene Zeit.

1809 dekretierte Napoleon hingegen selbst den Bau eines monumentalen Obeliskens auf dem Pont Neuf. Bei dem hierfür von François Joseph Belanger eingereichten Entwurf begründet der Architekt seinen Verzicht auf überreiche Dekoration mit den zeitgemäßen Argumenten: »*Quelques artistes ont imaginé de tracer des inscriptions ou d'attacher des bas reliefs sur les faces verticales de l'Aiguille. J'ai pensé d'après les anciennes, que la beauté d'un Obelisque existait principalement dans la choix de la matière et dans la pureté de ses formes.*« Beschreibung der Projekte und Zitat nach: Arch. Nat. F<sup>13</sup> 203.

Abbildungsnachweis: Die Vorlagen der Abb. 1-4, 13-17, 21 sowie 26 wurden mir freundlicherweise von Thomas W. Gahtgens überlassen. Weitere Abbildungen: Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek: Abb. 9-12, 22-25. Göttingen, Kunsthistorisches Institut der Georg-August Universität: Abb. 6, 7. Marburg, Foto Marburg: Abb. 8. Paris, Bibliothèque Nationale: Abb. 5. Nach »Les architectes de la Liberté« (Siehe Anm. 67): Abb. 19, 20. Nach Pérouse de Montclos (Siehe Anm. 66): 18.