

A LA MEMOIRE  
DE PIERRE GAREAU  
NÉGOCIANT  
DÉCÉDÉ À PARIS LE 30 AOUT 1815  
ÂGÉ DE 49 ANS.

SA VEUVE ET SES NEUF ENFANS  
LUI ONT FAIT CE MONUMENT.



# Ortsbestimmungen. Öffentliche und private Räume im französischen Grabmal des 19. Jahrhunderts

Hans Körner

## Die ersten *Pleureuses* des Père-Lachaise und ihre Vorbilder

Erst Napoleon setzte 1804 das bereits 1776 unter Ludwig XVI. und 1790 von der Assemblée Nationale verfügte Verbot der innerstädtischen Bestattung konsequent in die Praxis um.<sup>1</sup> Die damit in Gang gebrachte Vertreibung der Toten aus den innerstädtischen Kirchhöfen und den Kirchen<sup>2</sup> in die drei neuen großen Friedhöfe jenseits der Grenzen von Paris hatte hygienische und ideologische Gründe. Die Wegnahme der privilegierten Orte (im Kirchenraum), die intendierte Egalisierung der Toten, führte auf der anderen Seite zur sozialen und künstlerischen Rivalität der Gräber, die sich zunehmend dichter auf dem Père-Lachaise, dem Cimetière de Montmartre und dem Cimetière du Montparnasse drängten. Wie wurden die neuen Distinktionen hergestellt? Wie verorteten sich die mit ihrer Vertreibung aus den hergebrachten (religiösen) Kontexten ortlos gewordenen Gräber neu? Und – das wird die abschließende Frage sein – was geschieht analog oder durch Rückwirkung mit dem traditionell im Kirchenraum situierten Grabdenkmal?

Zunächst fanden die Gräber auf den neuen Pariser Friedhöfen noch reichlich Platz. Die vorerst vergleichsweise wenigen Grabstätten, die sich auf den riesigen Arealen verteilten, waren eingebettet in eine Parklandschaft, deren Bepflanzung und deren Wegeführung das Konzept des englischen Landschaftsgartens übernahm.<sup>3</sup> Diese Übersetzung

- 1 Gustave Pessard, *Paris nouveau et ancien. Précis de l'histoire de Paris* [...], Paris 1892, S. 82; Maurice Levailant, *Les tombes célèbres*, Paris 1926 (Pour connaître Paris), S. 41 u. S. 47; Anna Maria Götz, *Die Trauernde. Weibliche Grabplastik und bürgerliche Trauer um 1900*, Köln/Weimar/Wien 2013, S. 50.
- 2 1785 setzte bereits die Überführung der Skelette aus den Pariser Friedhöfen in die »Katakomben« ein. Michel Ragon, *L'espace de la mort. Essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraire*, Paris 1981, S. 77.
- 3 Richard A. Etlin, *The Architecture of Death. The Transformation of the Cemetery in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge, MA./London 1984, S. 303ff.

– zuerst realisiert von Alexandre-Théodore Brogniart ab 1808 im Père-Lachaise – war insofern naheliegend, als bereits im englischen Garten des 18. Jahrhunderts die Totenmemoria in Form von Denkmälern für Verstorbene zelebriert und mit Begriff und Gestimmtheit von Natürlichkeit verbunden worden war.<sup>4</sup>

Grabstatuen der Verstorbenen, der Angehörigen, plastische Allegorien, die die Verdienste des Verstorbenen memorierten, ihn betrauernten, gehörten in den Anfängen nicht zum üblichen Bestand der Pariser Friedhofsgräber. Stendhal bedauerte das. In seiner Kritik des Salons von 1824 äußerte er den Wunsch, dass an den belebtesten öffentlichen Orten in Paris Statuen aufgestellt würden. Er verband diesen Wunsch mit der Hoffnung, die reiche Klasse könnte irgendwann auch die Mode kreieren, die Gräber ihrer Familien auf dem Père-Lachaise mit Statuen zu schmücken.<sup>5</sup> Wäre es Stendhal vergönnt gewesen, Paris im späten 19. Jahrhundert zu sehen, in der Zeit, als eine schon damals von einigen beklagte »Statuenmanie« die Stadt mit steinernen und bronzenen »Großen Männern« (sehr viel seltener auch »Großen Frauen«) regelrecht bevölkerte,<sup>6</sup> hätte er sich in seiner prophetischen Botschaft bestätigt fühlen können. Vielleicht hätte er, für den Nacktheit und Skulptur, körperliche Inaktivität, Dämmung der Leidenschaften und Skulptur untrennbar verbunden waren,<sup>7</sup> aber auch Probleme mit den Herren in Anzug und Zylinder, gelegentlich (wie in Dalous Denkmal für Alphanth) mit Regenschirm und mit den handelnden und expressiv empfindenden Denkmalsstatuen gehabt. Stendhals Wunsch, der Père-Lachaise möge zum Ort von Grabmalsskulptur werden, ist ebenfalls in überreichem Maße erfüllt worden. Bemerkenswert ist allerdings, dass Stendhal nicht die moralisch-didaktische Funktion der Denk- und Grabmäler im Sinne hatte, sondern sich von ihnen eine gesteigerte ästhetische Empfindsamkeit für Werke der Skulptur versprach.<sup>8</sup>

Als Stendhal seine Salonkritik schrieb, hatten einige wenige Statuen bereits Einzug in den Père-Lachaise gehalten. Das erste Grabmal auf dem Père-Lachaise, das mit einer großformatigen Statue ausgestattet wurde, war das des am 30. August 1815 verstorbenen Pierre Gareau (Abb. 1). François-Dominique-Aimé Milhomme schuf für die Grabstätte eine sitzende Frauenfigur, die ihr Gesicht kummervoll in den Händen birgt. Mit dieser *Pleureuse* setzt die eindrucksvolle Reihe von trauernden Frauen auf den Pariser Friedhöfen ein.<sup>9</sup>

4 Ebd., S. 200ff.

5 Stendhal, »Musée Royal. Exposition de 1824 (1824)«, in: *Stendhal: Salons*, hg. von Stéphane Guégan und Martine Reid, Paris 2002, S. 58–148, hier S. 144.

6 Maurice Agulhon, »La ›Statuomanie‹ et l'histoire«, in: *Ethnologie française*, nouv. série 8, 1978, S. 145–172, passim.

7 Stendhal, »Salon de 1827, Art. V. Esquisses, croquis, pochades, ou tout ce qu'on voudra sur le Salon de 1827 [...] (1828)«, in: *Stendhal: Salons*, hg. von Stéphane Guégan und Martine Reid, Paris 2002, S. 149–169, hier S. 158.

8 Stendhal 2002 (Anm. 5), S. 144.

9 Die Familie ließ Milhomme Modell in Carrara in Marmor übertragen. Zum Zerwürfnis zwischen Auftraggeber und Künstler: Anonym, *Notice sur la vie et les ouvrages de Milhomme, statuaire*, Paris 1844, S.

- 1 François-Dominique-Aimé Milhomme, *Grabmal von Pierre Gareau* (gest. 1815), 1815/1816, Paris, Cimetière du Père-Lachaise, Division 10



Die Voraussetzungen hatte die im Kirchenraum situierte Funeralkunst des 18. und frühen 19. Jahrhunderts bereitgestellt. Milhommes Trauernde lässt sich, Antoinette Le Normand-Romain zufolge, zurückführen auf Antonio Canovas Relief auf der Grabstele für Giovanni Volpato in der römischen Basilica dei Santi Apostoli.<sup>10</sup> Näher kämen wir Milhommes *Pleureuse* mit der Grabstele für den Grafen von Souza-Holstein in Sant'Antonio dei Portughesi. Die Richtung Canova stimmt jedenfalls. Schon die französischen Grabmäler des späten 17. und 18. Jahrhunderts integrierten gelegentlich eine nicht mehr nur traditionell als Tugendallegorie oder etwa auch als Allegorie der Künste motivierte *Pleureuse*: Genannt sei die im Louvre aufbewahrte, auf dem Boden Kauernde, die sich vom in der Revolution zerstörten Grabmal für Joseph Durey de Sauroy, den Marquis du Terrail erhalten hat, sowie die in ihrem Schmerz zusammensinkende Frau, die ehemals in Saint-Merry – heute ebenfalls im Louvre – vor dem (verlorenen) Medaillon mit dem Bild des verstorbenen Paul-Esprit Feydeau de Brou die Hände rang (Abb. 2).

---

68f. Allg. zur Figur der »Trauernden« am Grabmal Götz 2013 (Anm. 1), passim.

10 Antoinette Le Normand-Romain, »Mémoire de marbre«. *La sculpture funéraire en France 1804-1914*, Paris 1995, S. 144f.

Die Übertragung der *Pleureuse* der Grabmäler des 18. Jahrhunderts aus den Kirchenräumen in den öffentlichen Friedhof fällt zunächst unter Begräbnisluxus und wurde entsprechend rezipiert. Moniert wurde, dass einem Kaufmann wie Gareau, sei er auch noch so wohlhabend, eine solche Auszeichnung nicht zustehe. Die Vorwürfe bestätigen den vorsätzlich demokratischen Status der neuen Friedhöfe, und sie signalisieren eine neue, nicht mehr standesmäßig definierte Hierarchie der Gräber.<sup>11</sup> Zugleich definiert die *Pleureuse* am Grabmal des Pierre Gareau die Zuwendung zum Verstorbenen neu. Die private Trauer der Familie am Grabmal und die allgemeine melancholische Stimmung, die Gartenmonumente gerne evozieren, wurden im Gareau-Grabmal vermittelt: Das heißt, die individuelle Trauer der Witwe und der gemeinsamen Kinder wurde mit der *Pleureuse* Millhommes einerseits veröffentlicht; andererseits fokussierte sich die freischweifende und unspezifische Gestimmtheit des gerührten Gartenbesuchers auf den einen Toten und den einen eingegrenzten Begräbnisplatz.

Ohne ihren Allgemeinheitsanspruch aufzugeben, können sich die *Pleureuses* beziehungsweise die Allegorien der *Douleur* am Grabmal individualisieren. Schon beim Gareau-Grabmal stellt sich die Frage, ob die für die Errichtung des Grabmals verantwortliche Witwe Françoise-Sophie Boucheseiche nicht in der Figur der Trauernden als *Allégorie réelle* wiedererkannt werden wollte. Wie Millhommes sitzende Trauernde Vorgängerin zahlreicher großformatiger bis lebensgroßer sitzender und kauender Figuren am Grabmal ist, so beginnt mit der wenig später realisierten Allegorie der Trauer, die sich an das Grabmal Louis-Sébastien Gurlots (gest. 1816) anlehnt – eine anonyme Terrakotta –, die Geschichte der großen stehenden Trauerfigur am Pariser Friedhofsgrabmal (Abb. 3). In diesem Fall wurde die Identifikation der Witwe mit der Allegorie explizit gemacht. Die Grabinschrift klärt darüber auf, »dass seine trauernde Witwe es [das Monument; Anm. d. Verf.] errichtet hat, dessen Statue ihre Gesichtszüge trägt.«<sup>12</sup>

Auch diese Konkretisierung und Privatisierung der Allegorie der Trauer hat Voraussetzungen im 18. Jahrhundert. Nach dem Tod des Vaters, vergab Mme de Feuquières den Auftrag für das Grabmal des Malers Pierre Mignard in der Pariser Jakobinerkirche – heute fragmentiert aufgestellt in Saint-Roch. Zunächst hatte sie eine Allegorie der vor François Girardons Büste des Künstlers trauernden Malerei im Sinn. Als sie 1735 Jean-Baptiste Lemoyne d. J. in das Grabmalsprojekt einbezog, entschied sie sich, selbst in die Rolle der Trauernden und Betenden zu schlüpfen.<sup>13</sup> Houdon ließ in dem für die Kirche in Saint-Aubin d'Ennery bei Pontoise konzipierten Grabmal für das Herz des Grafen von Ennery dessen Witwe mit der gemeinsamen Tochter und die Schwester an die Stele mit dem Profilbild des Grafen herantreten. Am spektakulärsten ist wohl Jean-Baptiste Pigalles Grab-

11 Antoinette Le Normand-Romain, »La richesse du XIX<sup>e</sup> siècle«, in: Catherine Healey u. a. (Hg.), *Le Père-Lachaise*, Paris 1998 (Collection Paris et son Patrimoine), S. 109–122, hier S. 110.

12 »[...] par sa veuve désolée dont cette statue représente les traits.« Zit. nach Roger Charneau, Antoine Stéphani und Pierre Chanu, *Les ailes et le sablier. Le jardin-musée du Père-Lachaise*, Paris 1997, S. 36.

13 Michael Levey, *Painting and Sculpture in France 1700–1789*, New Haven/London 1993, S. 91.

- 2 Louis-Claude Vassé, *Trauernde vom Grabmal des Paul-Esprit Feydeau de Brou* (gest. 1767), um 1771, Paris, Musée du Louvre



- 3 Anonym, *Grabmal für Louis-Sébastien Gourlot* (gest. 1816), um 1816, Paris, Cimetière du Père-Lachaise (Original der *Pleureuse*, Paris, Musée Carnavalet)

mal des Grafen d'Harcourt, der in seiner Familiengrabkapelle in Notre-Dame die letzte Ruhe fand, ein Grabmal, dessen Ikonografie die sentimental und insofern sehr modernen Fantasien der Witwe spiegelt (Abb. 4). Die untröstliche Witwe eilt zum Gatten, der sich kurzfristig wiederbelebt aus seinem Sarkophag erhebt; der Tod verdeutlicht der vergeblich Hoffenden jedoch mit der abgelaufenen Sanduhr, dass die Wiedervereinigung der Gatten nur in der Erinnerung oder prospektiv im Jenseits möglich ist.<sup>14</sup>

Die eben genannten Beispiele hatten und haben ihren Ort im sakralen Kontext. Der sakrale Kontext stabilisiert im Vorhinein das Verhältnis von Privatem und Öffentlichem, denn Widerspruch von Privatem und Öffentlichem existiert im Raum der Kirche nur vorläufig. Wer auf heiligem Boden – im Kirchenraum, auf dem Kirchhof – beerdigt ist, hat seinen Körper der Institution der Kirche überantwortet. Er hat sich zum Teil der von der Kirche vertretenen Allgemeinheit der Toten gemacht und steht doch als unvertretbares Individuum vor seinem Richter. Öffentlichkeit und Privatheit verschränken und differenzieren sich zwar auch in der Kapelle der Harcourt in Notre-Dame, doch sind sie anders aufeinander bezogen als im modernen Friedhof, dessen Raum Foucault als »Heteropie« bestimmt hat.<sup>15</sup> Die räumlichen und sozialen Beziehungen innerhalb der Gräberstädte konstituieren sich neu und meist anders als in den Räumen der Lebenden. Die Konstellation, in die die Monumente zueinander kommen, war nicht planbar, nicht vorhersehbar. Insofern lässt sich diese Konstellation auf den kommunalen und zunehmend laizisierten Pariser Friedhöfen<sup>16</sup> – die immer dichter und einander immer stärker räumlich bedrängenden Grabmäler – auch als »wilder Kontext« (Wolfgang Kemp) beschreiben.<sup>17</sup> Die Witwe des Grafen Harcourt musste sich nicht in diesem »wildem Kontext« des Friedhofs durchsetzen; die Trauernden auf dem Pariser Père-Lachaise, dem Cimetière de Montmartre oder dem Cimetière du Montparnasse, müssen es und sie tun es.

Die Einräumung eines privaten Ortes im öffentlichen Raum des Friedhofs schließt also in anderer Weise als dies in der öffentlich präsenten Familienkapelle im Kirchenraum geschieht, die Entscheidung ein, das Private zu veröffentlichen. Das Andere ist nicht zuletzt die Konkurrenzsituation, der sich das kommunale Pariser Friedhofsgrabmal stellen muss. Kunst war in dieser Konkurrenzsituation ein Distinktionskriterium. Die Kunst des Bildhauers und des Architekten konnte ein Grabmal vor anderen ästhetisch auszeichnen,

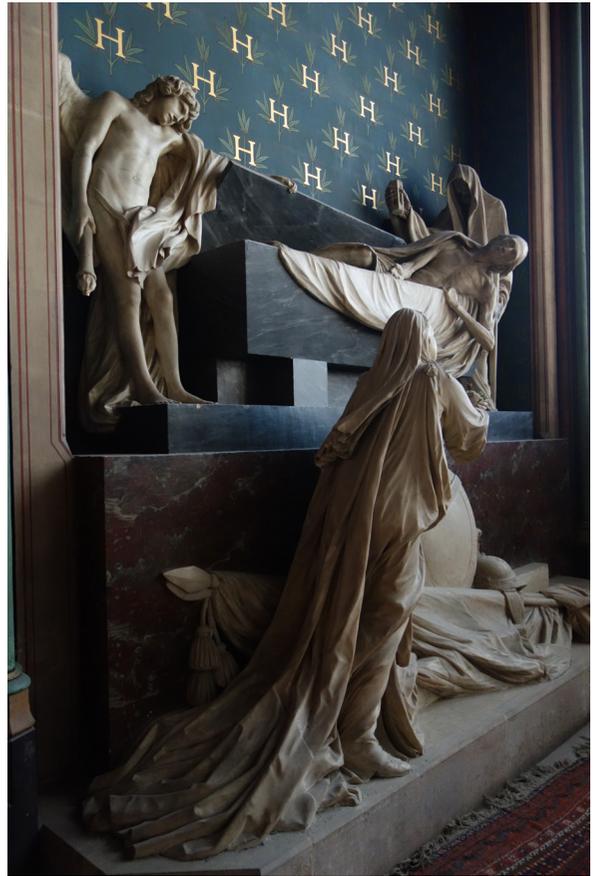
14 Zu Darstellungen der Witwe und zu den Allegorien der »ehelichen Liebe« im französischen Grabmonument der Aufklärung v. a. Erika Naginski, *Sculpture and Enlightenment*, Los Angeles 2009, S. 93ff.

15 Michel Foucault, »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*, Leipzig 1991, S. 34–46, hier S. 41f.

16 Béatrice de Andia, »Napoléon le préfère entre tous«, in: Catherine Healey u. a. (Hg.), *Le Père-Lachaise*, Paris 1998 (Collection Paris et son Patrimoine), S. 10–25, hier S. 16. Mit der Restauration setzte allerdings nochmals eine Phase der Zurückeroberung der kirchlichen Zuständigkeit für die Friedhöfe ein. Madeleine Lasserre, *Villes et cimetières en France de l'ancien Régime à nos jours. Le territoire des morts*, Paris/Montréal 1997, S. 131ff.

17 Zum Begriff des »wildem Kontexts« Wolfgang Kemp, »Masaccios ›Trinität‹ im Kontext«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 21, 1986, S. 45–72.

- 4 Jean-Baptiste Pigalle, *Grabmal des Grafen Claude-Henry d'Harcourt* (gest. 1769), 1771-1776, Paris, Notre-Dame, Chapelle Harcourt



konnte durch den gelungenen Appell an die Emotionalität des Friedhofsbesuchers auch die Aufmerksamkeit des nicht persönlich dem/der/den Verstorbenen verbundenen Friedhofsbesuchers auf sich lenken. Schließlich konnte Kunst gelegentlich den beschränkten Platz, den das Grabmal auf dem Friedhofsareal beanspruchen darf, neu definieren. Um derartige Ortsbestimmungen ist es mir im Folgenden zu tun.

### Ortsbestimmungen im Friedhofsgrabmal und die Politisierung des Grabmals

Die Durchlässigkeit von Privatem und Öffentlichem auf dem Friedhof war die Bedingung der Möglichkeit der Politisierung des für die Grablege ausgegrenzten Raumes. Auch die Figur am Grabmal für den an beiden Revolutionen von 1830 und 1848 in vorderster Front beteiligten Arztes, Publizisten und Oppositionspolitikers François-Vincent Raspail meint die Gattin des Verstorbenen, Henriette-Adélaïde geb. Troussot (Abb. 5). Die Relation dieser völlig verschleierte Gestalt zum Grabmal ist komplex. Raspail war 1848 als einer der Organisatoren einer pro-polnischen Demonstration, die in der verfassunggebenden Nationalversammlung zu tumultuösen Zuständen führte und als Umsturzversuch angesehen wurde, festgenommen, 1849 verurteilt und für Jahre erst in Vincennes, später in der Festung von Doullens eingekerkert worden.<sup>18</sup> Während seiner Haft verstarb die Gattin; François Raspail übermittelte über seinen Sohn

<sup>18</sup> Dora B. Weiner, *Raspail. Scientist and Reformer*, New York/London 1968, S. 209ff.

Camille noch aus dem Gefängnis Antoine Etex den Auftrag und eine Entwurfszeichnung für das Grabmal auf dem Père-Lachaise.<sup>19</sup> Etex – er teilte die politischen Ansichten Raspails und war ihm persönlich verbunden<sup>20</sup> – sah zunächst vor, die Gattin Raspails mit der Tochter Marie Apolline vor der Grabkapelle darzustellen.<sup>21</sup> Im ausgeführten Grabmal ist die Tochter nicht mehr dabei und die nun völlige Verschleierung Henriette-Adélaïdes mit dem Leichentuch weist sie als Tote aus, die durch das Gitter der ein Gefängnis vorstellenden Grabkammer dem eingekerkerten Gatten ein Zeichen des Abschieds – Jouins Beschreibung zufolge den letzten Händedruck<sup>22</sup> – gibt. Inschriftlich ist der exakte Todeszeitpunkt, das Gefängnis von Doullens und ein Abschiedsgruß eingetragen. Das Grabmal auf dem Père-Lachaise ist die gemeinsame letzte Ruhestätte des Ehepaars – François-Vincent Raspail wurde 1878 hier bestattet. Die Verschleierte ist eine Allegorie des Todes und eine Allegorie der Gattenliebe, und jeweils sind dies *Allégories réelles*, denn die Allegorien konkretisieren sich in Henriette-Adélaïde.

Mit der Raspails Kerker im Gefängnis von Doullens abbildenden Grabkapelle bleibt das republikanische Ethos des Verstorbenen aktuell – die Ortsbestimmung war eine klare politische Aussage. Die Gattin, für die das Grabmal konzipiert worden war, fungiert im Grabmalkontext nicht als individualisierte *Pleureuse*, da sie ihrem Gatten im Tod vorausgegangen ist. Gleichwohl bringt sie den emotionalen Ausdruck der *Pleureuse* mit, die allerdings jetzt zur Trauer über die Willkür der Obrigkeit umgebildet ist. Mehr noch: Da die tote Gattin als Gespenst dem gefangenen Ehemann ein letztes Adieu sagt, kommt auch eine erhebliche Dosis an Unheimlichem ins Spiel, die durchaus als Drohung an diejenigen verstanden werden konnte, die die republikanischen Freiheiten unterjochten. Die Anklage verschärfte sich insofern noch, als der Verdacht laut wurde, Henriette-Adélaïde sei selbst Opfer staatlicher Gewalt geworden: Bei einem ihrer regelmäßigen Besuche im Gefängnis von Vincennes befahlen sie nach dem Essen in der Gefängnisküche Übelkeit und Krämpfe. Sie erholte sich davon nie mehr. Raspail war überzeugt, dass das Leiden der Gattin und ihr Tod von einer Arsenvergiftung herrühre.<sup>23</sup> »Mein Gefängnis war für diese himmlische Seele ein Todesurteil.«<sup>24</sup> An ihrer Beerdigung durfte der Gefangene

19 Ausführlicher zur Auftragsgeschichte Bruno Chénique, *La vie et l'œuvre d'Antoine Etex, Manuskript, Mémoire de Maîtrise (extrait)*, Paris 1988, S. 20f.

20 Stefan Eric Püngel, »Etex, Jean Antoine«, in: *Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 35, München/Leipzig 2002, S. 254–256, hier S. 255.

21 Götz 2013 (Anm. 1), S. 55.

22 Henry Jouin, »La Sculpture dans les cimetières de Paris«, in: *Nouvelles archives de l'art français* 13, 1897, S. 97–348, hier S. 147.

23 Weiner 1968 (Anm. 18), S. 235.

24 »[...] ma prison a été pour cette âme céleste une condamnation à mort.« Brief Raspails an Marceline Desbordes-Valmore. Zit. nach Patricia Bédéi und Jean-Pierre Bédéi, *François-Vincent Raspail. Savant et Républicain rebelle*, Paris 2005, S. 232.

- 5 Antoine Etex, *Grabmal für François-Vincent Raspail* (gest. 1878) und *Henriette-Adélaïde Troussot* (gest. 1853), 1854, Paris, Cimetière du Père-Lachaise, Division 18



nicht teilnehmen; die 50 000 jedenfalls, die dem Sarg Adelaïdes zum Père-Lachaise folgten, machten die Bestattung zu einer eindrucksvollen politischen Demonstration.<sup>25</sup>

Als Etex 1854 die Arbeit am Grabmal abschließen konnte, hieß der Gegner Napoleon III., und falls diesem die offensichtliche Ähnlichkeit der gespenstischen Henriette-Adélaïde Raspail mit Daumiers schauerlichem »Fantôme« (das Gespenst des von der Chambre des Pairs zum Tode verurteilten Marschalls Michel Ney) aufgefallen sein sollte, das die Abgeordneten als Mörder brandmarkt, dann war die in der Grabmalsikonografie mitschwingende Drohung noch offensichtlicher.<sup>26</sup> Jedenfalls: Als Etex seine Zeichnungen für das geplante Grabmal dem Kaiser vorlegte, muss, Etex' Erinnerungen zufolge, Napoleon III. brüsk bis erschrocken reagiert haben.<sup>27</sup>

Ortsbestimmung im französischen Grabmal des 19. Jahrhunderts meint nicht illusionistische Überspielung, sondern wechselseitige Aufladung. Die Umcodierung der Grab-

<sup>25</sup> Ebd., S. 232.

<sup>26</sup> Le Normand-Romain 1995 (Anm. 10), S. 162.

<sup>27</sup> Weiner 1968 (Anm. 18), S. 237.

kapelle zur Gefängniszelle in Doullens munitioniert sowohl den konkreten Ort auf dem Père-Lachaise als auch den memorierten Ort der Einkerkung. Eine ähnlich radikale, aber anders veranschaulichte Weise der Ortsbestimmung eines Grabmals mit entsprechender »Munitionierung« der interferierenden Orte stellt René de Saint-Marceaux' Grabmal für den Abbé Miroy in Reims dar (Abb. 6). Charles Miroy hatte Waffen für den Widerstand gegen die preußischen Truppen unter dem Altar seiner Kirche in Cuchery bei Reims verborgen.<sup>28</sup> Als das aufgedeckt wurde, stellte man ihn am 12. Februar 1871 – obwohl der Waffenstillstand bereits ausgerufen war – umgehend vor ein Erschießungskommando. Vier Monate später wurde eine Subskription ausgeschrieben, um dem als Märtyrer verehrten Abbé ein Grabdenkmal zu errichten. Der Auftrag ging an den in Reims geborenen René de Saint-Marceaux. Miroy im Grabbild Saint-Marceaux' liegt auf dem Bauch. So muss man ihn sich wohl nach der Hinrichtung vorstellen, doch so war ein Toter auf der Grabplatte zuvor nie dargestellt worden.

Nur eine kunsthistorische Voraussetzung gibt es: 1867 hatte Jean-Léon Gérôme die von den Bonapartisten als Mord gebrandmarkte Hinrichtung von Napoleons Marschall Michel Ney am 7. Dezember 1815 memoriert (Abb. 7). Ein ungewöhnliches Gemälde, das seine Dramatik gerade aus der Rücknahme jeder Dramatik bezieht: Die Hinrichtung ist bereits vollzogen; das Erschießungskommando zieht ab und lässt den einsamen Leichnam zurück. Nicht trotz, sondern gerade wegen seiner Banalität erschüttert das Gemälde – bildbeherrschend ist die schmutzige und von den Kugeln und Einritzungen markierte Erschießungsmauer, betont unheroisch der abgeworfene Zylinder und das Liegen des Erschossenen auf dem Bauch. Gérômes ungewöhnliche Bilderfindung geschah in einem Gemälde, einem noch nicht einmal sonderlich großen; das Bild ist wenig mehr als einen Meter breit. Saint-Marceaux' Abbé Miroy ist demgegenüber eine lebensgroße Grabfigur auf einem öffentlichen Friedhof. Ein bemerkenswertes Stück Skulptur, ein Hauptwerk der Grabplastik des 19. Jahrhunderts. Und insofern eben auch politisch brisant. Die Brisanz hätte sich in der Pariser Salonausstellung manifestiert, wäre sie nicht von höherer Warte aus neutralisiert worden. Zwar wurde das Modell für die bronzene Grabfigur mit einem Preis ausgezeichnet, auf dem Salon von 1872 durfte es jedoch nicht gezeigt werden. Schließlich war Reims zu diesem Zeitpunkt noch eine besetzte Stadt.<sup>29</sup>

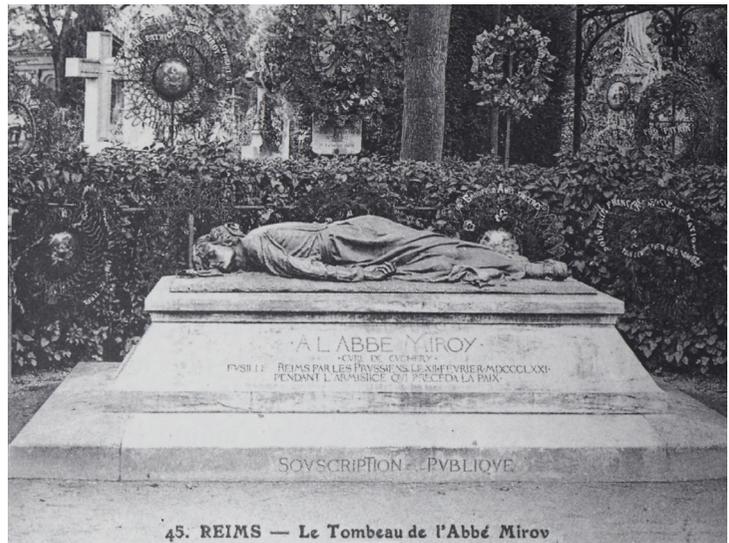
Wenig mehr als ein halbes Jahr nach Abzug der Besatzungstruppen wurde das Grabdenkmal auf dem Cimetière du Nord von Reims eingeweiht (17. Mai 1873).<sup>30</sup> Ein »strahlender Sockel« solle das Grab werden, auf dem sich mit Miroy die »Starken« gegen den Feind erheben werden, so der Appell, den ein im Jahr der Einweihung des Grab-

<sup>28</sup> Hierzu und zum Folgenden Véronique Alemany-Dessaint, »Saint-Marceaux et Reims. De la gloire à l'oubli«, in: *Les Saint-Marceaux. Une famille d'artistes en 1900*, hg. von Jean-Michel Nectoux, Ausst.-Kat. Paris, Musée d'Orsay/Reims, Musée des Beaux-Arts, Paris 1992 (Les dossiers du Musée d'Orsay, 49), S. 32–43, hier S. 37.

<sup>29</sup> Ebd., S. 37.

<sup>30</sup> Ebd., S. 37.

- 6 René de Saint-Marceaux,  
*Grabmal des Abbé Charles  
Miroy* (gest. 1871), 1872-  
1873, Postkarte, Reims,  
Cimetière du Nord



- 7 Jean-Léon Gérôme, *Tod des Marschalls Ney*, 1867, Sheffield, City Art Gallery

denkmals publiziertes Gedicht Charles Poulllets an die Nachwelt richtete.<sup>31</sup> Die Konkretisierung von Todesart und Todesort im Grabmal verschränkt sich mit der Allgemeinheit der Botschaft: Das Versprechen auf ein Wiedererstarken Frankreichs und auf Revanche.

Saint-Marceaux' Grabmal für Abbé Miroy in Reims bedeutet im Wortsinne eine Umkehrung des traditionellen *Gisant*. Nur vordergründig traditioneller ist demgegenüber die Liegefigur Victor Noirs, eines der spektakulärsten Grabbilder des Père-Lachaise (Abb. 8, 9). Der Journalist Victor Noir (Pseudonym für Yvan Salomon) war vom Chefredakteur der korsischen Zeitung *La Révanche* zusammen mit einem Kollegen zu Prinz Pierre Bonaparte mit einer Duellforderung geschickt worden, weil der Cousin des Kaisers das oppositionelle Presseorgan beleidigt hatte.<sup>32</sup> Im Appartement des Prinzen in Auteuil kam es zu Handgreiflichkeiten, in deren Verlauf Pierre Bonaparte Victor Noir mit einer Pistolenkugel tödlich verwundete.<sup>33</sup> Die Tötung des 22-jährigen durch ein Mitglied der kaiserlichen Familie wurde von der Opposition als Symbol der Unrechtmäßigkeit des Regimes und als Aufruf zum Umsturz aufgefasst. François-Vincent Raspail, dies nur nebenher, forderte (vergeblich) in der Sitzung des Corps législatif vom 11. Januar 1870, dass der Prinz vor ein unabhängiges Gericht gestellt würde.<sup>34</sup> Der Leichenzug am 12. Januar 1870 kam einem Aufstand nahe. Um den Leichnam Victor Noirs von Paris fern zu halten, wurde er in Neuilly beerdigt.<sup>35</sup> Erst 1891 konnten seine Überreste auf den Père-Lachaise überführt werden, und sein Grab mit dem Grabbild Dalous avancierte zu einem der »lieu de mémoire« der Republikaner und Linken.

Jules Dalous ungewöhnlich realistischer Zugriff war nicht Selbstzweck, war auch nicht durch die künstlerischen Grundsätze Dalous erzwungen – Dalou bekannte sich stolz zur eklektizistischen Wahlfreiheit (zu den wenigen überkommenen kunsttheoretischen Äußerungen gehört das Bekenntnis, als Künstler keine Persönlichkeit zu haben).<sup>36</sup> So radikal war Dalous Grabfigur, dass in der Forschung vom »photographischen Realismus« die Rede war,<sup>37</sup> was nicht ganz falsch ist. Doch Fotografie ist zweidimensional und war in der Zeit, in der wir uns mit Dalous Grabbild befinden, meist kleinformatig. Victor Noir

31 Charles Poulllet, *A la mémoire de l'Abbé Charles Miroy, fusillé le 12 février 1871 à Reims, par les Prussiens. Stances*, Charleville 1873, S. 5.

32 Kurz nach der Auseinandersetzung mit tödlichem Ausgang wollten zwei von ihrem Chefredakteur, Henri Rochefort, ausgesandte Mitarbeiter der Pariser Zeitung *La Marseillaise* ebenfalls dem Prinzen eine Duellforderung überbringen. Eine ausführliche Beschreibung der Vorgeschichte und der Umstände von Victor Noirs Tod lieferte Jules Claréty. Charles Simon (Hg.), *La vie parisienne au XIX<sup>e</sup> siècle. Paris de 1800 à 1900 d'après les estampes et les mémoires du temps*, Bd. 2: 1830–1870. La Monarchie du Juillet – la Seconde République – le Second Empire, Paris 1900, S. 709–712.

33 *elegant // expressiv. Von Houdon bis Rodin. Französische Plastik des 19. Jahrhunderts*, hg. von Siegmund Holsten, Ausst.-Kat., Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe 2007, S. 64.

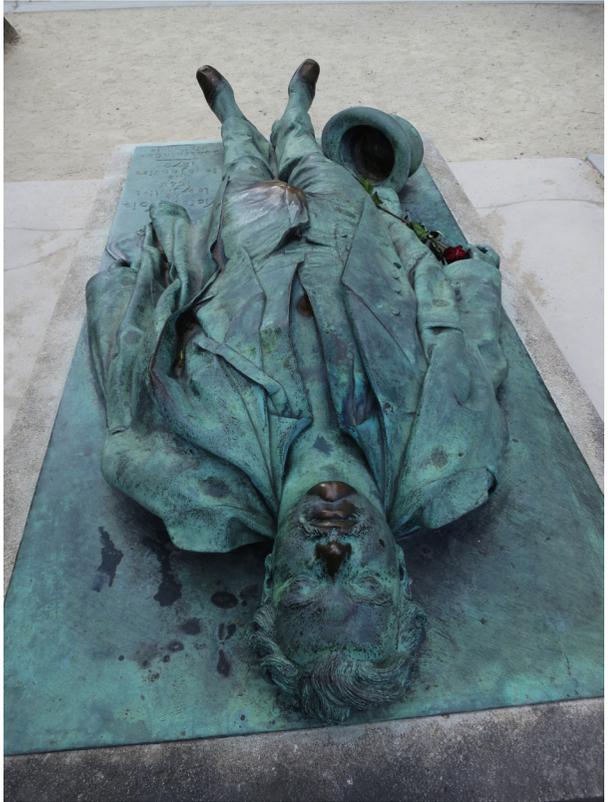
34 Jules Vogue, *Raspail*, Paris 1939, S. 83.

35 Lasserre 1997 (Anm. 16), S. 247.

36 John M. Hunisak, *The Sculptor Jules Dalou: Studies in his style and imagery*, New York/London 1977, S. 2f.

37 Le Norman-Romain 1995 (Anm. 10), S. 234.

8 und 9 Jules Dalou, *Grabmal für Victor Noir* (gest. 1870), 1890-1891, Paris, Cimetière du Père-Lachaise



in Dalous Grabbild ist demgegenüber in einer Weise präsent, wie es zweidimensionale Reproduktionen niemals sein können. Das erste, das einem ins Auge fällt, wenn man sich auf dem Père-Lachaise dem Grabmal nähert, sind die Stiefel, deren Spitzen über die Begrenzung der Grabplatte hinausragen. Victor Noir überschreitet die Fiktionalität des Grabbildes, dringt in seiner kruden Materialität als Bronzebild und in seiner distanzlosen Repräsentation des Körpers in die Wirklichkeit des Betrachters ein, der den jungen Journalisten so sehen soll, wie er auf der Straße im Sterben lag.

Im französischen 19. Jahrhundert war das Grabmal die bevorzugte und oft einzige Form der Ehrung von Oppositionellen. Die seit dem Revolutionsjahr XII geltende juristische Ausnahmestellung des öffentlichen Friedhofs<sup>38</sup> öffnete im Wortsinne einen Freiraum. Ihn galt es zu füllen, besser gesagt: Es galt, den (beschränkten) Freiraum zu definieren. Dalou definierte die Begräbnisstätte in der 92. Division des Père-Lachaise als den historischen Ort vor dem bonapartistischen Palais. Nach dem Pistolenschuss, den Prinz Pierre Bonaparte in seinem Palais in Auteuil auf den Journalisten abgefeuert hatte, stürzte dieser ins Treppenhaus, gelangte noch auf die Straße, wo er zusammenbrach und in einer nahegelegenen Apotheke verschied.<sup>39</sup> Die Grabplatte, die die Figur des Toten trägt, ist so niedrig gelegt, dass der Blick auf die Grabfigur dem Blick der Augenzeugen auf den vor dem bonapartistischen Palast Liegenden entspricht. Die Reminiszenz an die traditionelle Grabplatte als Träger des traditionellen französischen *Gisant* – die französischen Königsgrabmäler waren die hauptsächliche Referenz für die Wiederkehr des *Gisant* in der Grabmalplastik des 19. Jahrhunderts gewesen<sup>40</sup> – ist konterkariert und als Würdeform trotzdem nicht gelöscht. Die Würdeform wurde aufgehoben in die Reportage.

Dalous Grabfigur setzt sich mit der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Tradition des *Gisant* ebenso auseinander wie mit der jungen Tradition des bemerkenswerterweise für die Grablegen von Oppositionellen (François Rudes Grabmal für Cavaignac/Aimé Millets Grabmal für Baudin) wiederbelebten Typus. Rude schuf für den Cimetière de Montmartre, gestützt auf die Totenmaske, ein veristisches Bildnis des Toten, charakterisierte Godefroy Cavaignac sonst aber antikisch: nackt unter einer Draperie (Abb. 10); Millets Alphonse Baudin ist bereits stärker historisiert – er trägt moderne Kleidung und die in der Stirn klaffende Schusswunde ist drastisch gezeigt (Abb. 11); Dalou endlich forcierte die Historisierung seiner Grabfigur.<sup>41</sup> Bereits das Überstehen der Stiefelspitzen

38 Le Norman-Romain 1995 (Anm. 10), S. 72f.; Danielle Tartakowsky, »Un espace politique«, in: Catherine Healey u. a. (Hg.), *Le Père-Lachaise*, Paris 1998 (Collection Paris et son Patrimoine), S. 100–107, hier S. 100.

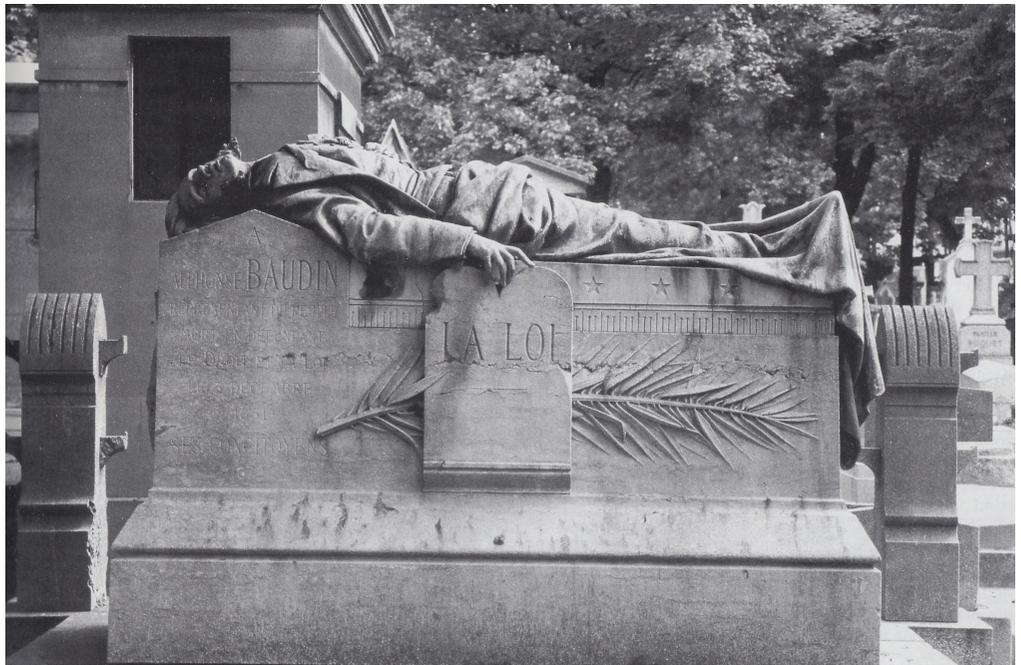
39 Caterina Y. Pierre, »The pleasure and piety of touch in Aimé-Jules Dalou's ›Tomb of Victor Noir‹«, in: *Sculpture journal* 19/2, 2010, S. 173–185, hier S. 175; John Milner, *Art, War and Revolution in France 1870–1871. Myth, Reportage and Reality*, New Haven/London 2000, URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Victor\\_Noir](https://fr.wikipedia.org/wiki/Victor_Noir) [letzter Zugriff: 30. 11. 2020].

40 Holsten 2007 (Anm. 33), S. 62f.

41 Vgl. Nina Santorius, »Augenhöhe außer Sichtweite. Aufstellungskonzepte französischer Skulptur im 19. Jahrhundert«, in: Johannes Myssok und Guido Reuter (Hg.), *Der Sockel in der Skulptur des 19. & 20.*



10 François Rude, *Grabmal für Godefroy Cavaignac* (gest. 1845), 1845–1856, Paris, Cimetière de Montmartre



11 Aimé Millet, *Grabmal für Alphonse Baudin* (gest. 1851), 1872, Cimetière de Montmartre

und des Haarschopfes über die Ränder stört in der Betrachtung die der Grabplatte gewöhnlich anhaftenden Konnotationen des Zeitlosen und Monumentalen, und der prosaische Zylinder neben der Figur macht vollends – in Anlehnung an Gérômes Bilderfindung des Todes von Marschall Ney – aus dem Grabmonument ein historisches Dokument.

Auffälligstes und ungewöhnlichstes Signum der präzisen zeitlichen Eingrenzung der Darstellung ist der erigierte Penis des Toten, Ergebnis des Zusammenflusses des Blutes aus den Extremitäten in die Körpermitte im Prozess des Verscheidens.<sup>42</sup> Die Abreibung der Patina an der Stelle, wo die Erektion unter der Hose deutlich wird, verrät die noch aktuell andauernde magische Praxis der Statuenberührung, verbunden mit der Hoffnung auf Hilfe in Liebesnöten und für die Zeugung.<sup>43</sup> Dalous Intention für diesen krassen Realismus dürfte demgegenüber der Wunsch nach distanzloser Vergegenwärtigung des historischen Geschehens gewesen sein, Vergegenwärtigung damit auch der Willkür der Mächtigen des Zweiten Kaiserreichs. Das Grabmal legte die Darstellung auf einen bestimmten historischen Zeitpunkt fest und es definierte auf dem Père-Lachaise einen öffentlichen Ort – eine profane, eine politische Kultstätte. Eben diese Möglichkeit, »an einen einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Plazierungen zusammenzulegen« gehört zu den Besonderheiten der »Heterotopie«.<sup>44</sup>

### **Das Grabmal im Kirchenraum und die Konkretisierung von Situationen und Orten**

Dieser Beitrag setzte ein mit der Differenz zwischen dem ambitionierten Grabmal in der »Heterotopie« und im »wildem Kontext« der neuen Pariser Friedhöfe und dem traditionell im Kirchenraum verorteten Grabmonument. Zu erwarten war, dass die neuen Ortsbestimmungen zurückwirkten auf die wenigen noch im Kirchenraum errichteten Denkmäler. Erwartbar war freilich auch, dass die Übertragung nur ansatzweise gelingen konnte. Der Kirchenraum ist als Raum vordefiniert. Vorbereitet war die Konkretisierung des Grabmals im Kirchenraum als Ort eines historischen Geschehens in zwei Grabmälern der Restaurationszeit, bei denen der politische Kontext Konkretisierungen des Allgemeinen nahelegte:

1814 starb Josephine Beauharnais in ihrem Schloss Malmaison bei Paris. Erst Jahre später finanzierten ihre beiden Kinder aus erster Ehe den Bau der Kirche Saint-Pierre-Saint-Paul in Rueil-Malmaison und setzten ihrer Mutter darin ein Wandgrabmal mit einer an der Renaissance orientierten Baldachinarchitektur auf schlichtem Sockel (Abb. 12). Die Architektur birgt den mit Girlanden und Kränzen ornamentierten Sarkophag und

---

*Jahrhunderts*, Köln 2013 (Studien zur Kunst, 30), S. 23–39, hier S. 35.

42 Michael Orwicz, »La tombe de Victor Noir«, in: Catherine Healey u. a. (Hg.), *Le Père-Lachaise*, Paris 1998 (Collection Paris et son Patrimoine), S. 136–137, hier S. 137.

43 Pierre 2010 (Anm. 39), passim.

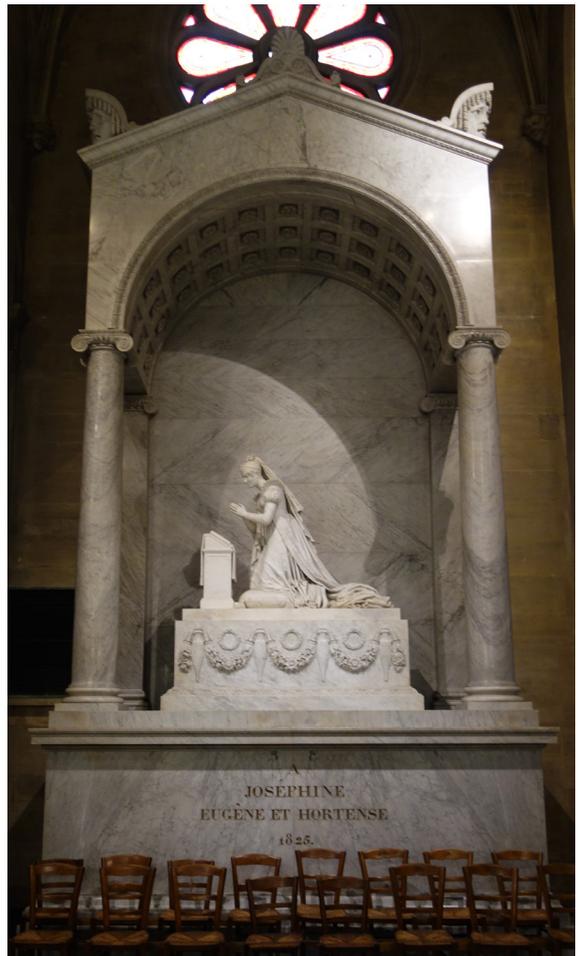
44 Foucault 1991 (Anm.15), S. 42.

- 12 Pierre Cartellier (Bildhauer), Berthoud (Architekt), *Grabmal für Josephine Beauharnais* (gest. 1814), 1825, Rueil-Malmaison, Saint-Pierre-Saint-Paul

darüber die Figur der Verstorbenen, im Gebet kniend. Die Baldachinarchitektur ist im Vergleich zur Grabfigur groß geraten, was die kniende ehemalige Kaiserin sehr bescheiden erscheinen lässt. Sie, die vormalig auf dem Gipfel der Macht war, sie, die für ihre Verschwendungssucht und für ihre Libertinage berühmt und berüchtigt war, ist auf ihrem Grabmal zu einer demütigen frommen Katholikin geworden.

Der Schein trägt vermutlich. Grabmäler, zumindest ab einer bestimmten Größe und ab einem bestimmten Anspruchsniveau sind fast immer politische Zeichen. Das 19. Jahrhundert unterscheidet sich diesbezüglich nicht von früheren Jahrhunderten. Neu ist aber, in welchem Maße jetzt auch subversive Strategien die Grabmalsikonografie unterwandern. Was konnte an der frommen Haltung Josephines auf ihrem Grabmal subversiv sein? Die Gebetshaltung der Grabfigur ist traditionell. Es ist die in der französischen Grabmalkunst seit dem 16. Jahrhundert verbreitete Form der Grabfigur als *Priante* oder als *Priante*.

Josephine war am 29. Mai 1814 verstorben. Im Vormonat, am 6. April, hatte ihr ehemaliger Gatte abdanken müssen. Mit Ludwig XVIII. kehrten die Bourbonen (unterbrochen durch die »100 Tage«) auf den französischen Thron zurück. Ein aufwändiges Grabmal für die ehemalige Kaiserin war insofern problematisch geworden und ausgeschlossen, dass im Grabmal etwas vom politischen Anspruch des Empire transportiert worden



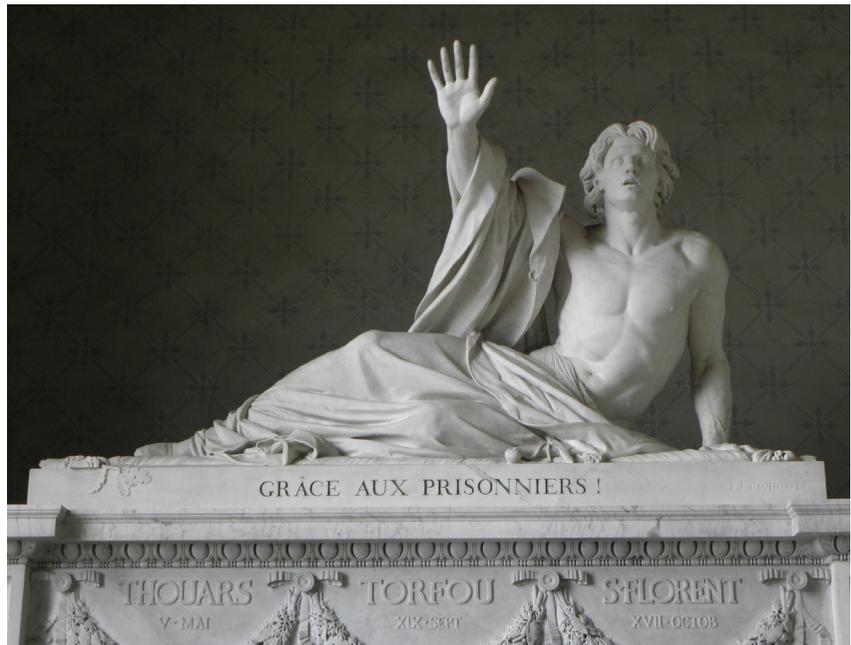
wäre. Deshalb also memorierten Josephines Kinder sie nur als demütig Betende. Doch so kniete Josephine nicht nur, wenn sie, was sicher selten vorkam, bescheiden einem Gottesdienst beiwohnte, so kniete Josephine, als sie auf dem Höhepunkt ihres Lebens war. Am 2. Dezember 1804 krönte sich Napoleon Bonaparte in Notre-Dame in Paris zum Kaiser und setzte anschließend seiner Gattin die Kaiserkrone auf. Es war diese Pose der von Napoleon Gekrönten, die Jacques-Louis Davids Gemälde des *Sacre* festgehalten hatte, die in der Pose der Knienden auf dem Grabmal in Rueil-Malmaison mitmemoriert wurde.<sup>45</sup> In die Wirklichkeit des Wandgrabmals mischte sich so die Wirklichkeit eines historischen Ortes und eines historischen Datums, Notre-Dame als Ort der Kaiserkrönung am 2. Dezember 1804. Die subversive Strategie blieb allerdings unterschwellig; der Ort im Kirchenraum, der traditionelle Grabmalstypus erlaubte auch die politisch korrekte Interpretation: Josephine Beauharnais als fromme *Priante* und die Grabfigur als Glied einer langen Kette von Monumenten in der französischen Grabmalstradition.

Im selben Jahr, 1825, in dem der Bildhauer Pierre Cartellier und der Architekt Louis-Martin Berthault (nach einer Vorzeichnung Eugène de Beauharnais')<sup>46</sup> das Grabmal in Rueil-Malmaison vollendeten, kam in der Abteikirche von Saint-Florent-le-Vieil ein von Pierre-Jean David d'Angers und dem Architekten Achille Leclerc geschaffenes, für die Geschichte der französischen Skulptur des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen und für das Phänomen der Ortsbestimmung im Grabmal des 19. Jahrhunderts im Besonderen wichtiges Werk zur Aufstellung (Abb. 13). In der Vendée hatten die Ideale der französischen Revolution wenig Anklang gefunden. Die Vendée blieb royalistisch und als die Pariser Revolutionäre den König auf die Guillotine gelegt hatten, brach unter den königstreuen Adligen und Bauern der Vendée der Aufstand aus. Die Revolutionsarmee entschied den Bürgerkrieg bald. Den Aufständischen in der Vendée fehlten die militärisch versierten Führer, und derjenige, der am ehesten der Zentralregierung militärisches Know-how gegenhalten konnte, General Charles de Bonchamps, war früh gefallen. In der Schlacht bei Cholet wurde er im Oktober 1793 tödlich verwundet. Den königstreuen General 1825 mit einem anspruchsvollen Grabmonument zu ehren, war den Bourbonen ein wichtiges Anliegen, das gleichwohl ein heikles Unterfangen war, sollte doch ein Militär memoriert werden, der nicht einmal ohne Erfolg gegen die Armee des übrigen Landes gekämpft hatte.

Die gefundene Lösung war ingenüös. Bei der Entscheidung spielte sicher die offizielle Kunstpolitik eine Rolle, es spielte die Erfindungskraft des Bildhauers David d'Angers eine Rolle, verdankt ist die Grabmalsikonografie aber vor allem dem Verstorbenen selbst, der mit einer erinnerungswürdigen Geste aus dem Leben schied, einer Geste, die würdig eines königstreuen Helden war, die aber ebensogut als Gestus der Versöhnung zwischen

<sup>45</sup> Le Normand-Romain 1995 (Anm. 10), S. 262.

<sup>46</sup> Louis-Marie Normand Ainé, *Monuments funéraires choisis dans les principales villes de France*, Paris 1863, o. S.



13 Pierre-Jean David d'Angers (Bildhauer), Achille Leclerc (Architekt), *Grabmal von Charles de Bonchamps* (gest. 1793), 1825, Saint-Florent-le-Veil, Abteikirche

den beiden Bürgerkriegsparteien verstanden werden konnte und sollte.<sup>47</sup> Die Aufständischen Vendéens unter General Bonchamps hatten nach Siegen über die Truppen der Zentralregierung Gefangene gemacht, 5000, die sie in Saint-Florent-le-Vieil, in der dortigen Abteikirche, eingesperrt hielten. Weder gab es hinreichend Platz, noch die nötige Zahl an Aufsehern, noch die nötige Verpflegung für die Gefangenen. Eingedenk dessen und eingedenk der Grausamkeiten, die die Truppen der Zentralregierung begangen hatten, beschloss man, die 5000 Gefangenen zu massakrieren. Den durch einen Bauchschuss verwundeten General Bonchamps hatte man zuerst nach Beaupréau und schließlich nach Saint-Florent-le-Vieil gebracht. Auf seinem Todenlager erfuhr er aus dem Mund seines Cousins von dem Entschluss, die Gefangenen zu töten. Da richtete sich der Sterbende nochmals auf und gab seine letzten Befehl: »Grace aux prisonniers« (Gnade für die Gefangenen). Dem Befehl des Sterbenden wurde Folge geleistet. Der Ort des Grabmals für General Charles Bonchamps in der Abteikirche von Saint-Florent-le-Vieil war bezeichnenderweise der Ort der Gefangenschaft der für den Tod Bestimmten und von Bonchamps Geretteten.

<sup>47</sup> Zum Folgenden v. a. René Blachez, *Bonchamps et l'insurrection vendéenne 1760-1793 d'après les documents originaux*, Paris 1902, S. 296ff.

Die humane Geste des Sterbenden ist Thema des Grabmals geworden. Weiß man das, und die Grabinschrift macht das überdeutlich, dann wird auch klar, dass die konventionelle Haltung der Grabfigur – der Typus des Liegenden, sich mit dem Oberkörper Aufrichtenden, den es seit der etruskischen Sepulkralkunst gibt und der im französischen 17. und 18. Jahrhundert zum Standard wird – auch in diesem Fall nur vordergründig eine konventionelle ist: In dieser Tradition steht das Grabmal des Generals Bonchamps und grenzt sich gleichzeitig davon ab: Wenn Allgemeines ins Spiel kommt, dann ist es immer noch oder wieder die Antike. Die Tücher stellen sowohl die Betttücher des Sterbenden, als auch antikische Draperien dar, so wie die Nacktheit auf die antikische heroische Nacktheit alludiert. Innerhalb dieser antikisch gesteigerten Darstellung aber lässt die Grabfigur einen konkreten historischen Moment, eine konkrete Handlung gegenwärtig werden.

Ausgenommen von der Vertreibung aus den Pariser Kirchen blieben die Leichen der Erzbischöfe. Zwei von ihnen und die an sie gemahnenden Monumente in Notre-Dame verdienen in unserem Zusammenhang Aufmerksamkeit. Es sind Märtyrer der Revolutionen, bestattet in der Krypta unter dem Chor der Pariser Kathedrale. In den Kapellen Saint-Denis und Saint-Pierre wurden ihnen Kenotaphe gesetzt, die die Umstände ihres Todes zu aktualisieren suchen.

In der Nachfolge von David d'Angers Grabmal in Saint-Florent-le-Vieil steht das Kenotaph für Denys Auguste Affre in Notre-Dame (Abb. 14). Affre hatte dem wechselseitigen Morden während der Revolution des Jahres 1848 Einhalt gebieten wollen. Er stieg auf die Barrikade zwischen den feindlichen Parteien; tatsächlich wurde das Feuer eingestellt, doch traf ihn eine verirrte Kugel.<sup>48</sup> Den Moment seines Todes wollte Hyacinthe Debay in dem 1860 aufgestellten Kenotaph darstellen. David d'Angers hatte in seinem Grabmal für den General der aufständischen Vendée, Charles de Bonchamps, die barocke Bildformel der im Sterben von der Hoffnung auf Erlösung und ewiges Leben erfüllten, sich aufrichtenden Figur bereits aktualisiert und historisiert. Debay (oder Etex, der die Erfindung für sich reklamierte und Debay des Plagiats beschuldigte)<sup>49</sup> gelang es allerdings nur eingeschränkt, den Sockel des Kenotaphs in der Kapelle Saint-Denis zur Barrikade des Straßenkampfes von 1848 zu transformieren. Monseigneur Affre erhebt seinen Oberkörper auf einer Tumba. Zwar erzählt das Relief auf der Stirnseite der Tumba von den Umständen des Todes dieses mutigen Kirchenmannes. Es funktioniert – durchaus im Sinne der Rolle des Reliefs am Denkmalssockel, wie es David d'Angers formuliert hat: Es funktioniert als Bild wie eine Inschrift.<sup>50</sup> Die Tumba aber bleibt eine Tumba und

48 Aus welchem Lager die Kugel kam – von der Armee der Versailler Regierung oder von den Kommunisten – diskutiert Roger Limouzin-Lamothe, »Documents nouveaux sur la mort de Mgr Affre«, in: *Revue d'histoire de l'église de France* 35/125, 1949, S. 66–68.

49 Chénique 1988 (Anm. 19), S. 18.

50 Pierre-Jean David d'Angers, *Les carnets de David d'Angers II. 1838-1855*, hg. von André Bruel, Paris 1958, S. 32f.

- 14 Hyacinthe de Debay, *Kenotaph für Erzbischof Denys Auguste Affre* (gest. 1848), 1860, Paris, Notre-Dame, Chapelle Saint-Denis



der Ort des Denkmals im Kirchenraum sperrt sich hier trotz Konkretisierung der historischen Situation (wie im Grabmal für General Bonchamps) noch gegen Neudefinitionen.<sup>51</sup>

Jean-Marie-Bienaimé Bonassieux' Kenotaph für den Märtyrer der Regierung Thiers, den Pariser Erzbischof Georges Darboy, den Kommunarden als Geisel genommen und am 24. Mai füsiliert hatten, ist diesbezüglich überzeugender (Abb. 15). Tödlich getroffen – das Einschussloch ist deutlich markiert – bricht Darboy zusammen, findet aber noch die physische und moralische Kraft, über seine Henker den verzeihenden Segen zu sprechen. Der Ort der Hinrichtung, die Hofmauer des Gefängnisses von La Roquette, wird fragmenthaft mit dem Mauerstück zitiert, an das der Sterbende haltsuchend greift. Das Zitat ruft in in der Kapelle Saint-Pierre den Ort der Exekution des Jahres 1871 auf. Der

<sup>51</sup> In Verbindung mit der Revitalisierung des Reliquienkults funktionierte das Kenotaph trotzdem: Mark Twain berichtete, dass in Notre-Dame den amerikanischen Touristen das blutige Gewand Affres, seine Totenmaske und das silberne Kreuz des Bischofs, das in die Seine geworfen und auf wunderbare Weise wiedergefunden worden sei, vorgezeigt wurde. Mark Twain, »Die Arglosen im Ausland«, in: Mark Twain, *Gesammelte Werke*, Bd. 5, dt. Übers. von Ana Maria Brock, München/Wien 1977, S. 115.



- 15 Jean-Marie-Bienaimé Bonassieux, *Kenotaph für Erzbischof Georges Darboy* (gest. 1871), 1877, Paris, Notre-Dame, Chapelle Saint-Pierre

sterbende Darboy steht allerdings auf einem traditionellen Sockel, womit er sich in die Reihe der traditionellen kirchlichen Grabmäler und Kenotaphe einfügt. Auf dem öffentlichen Friedhof, konkurrierend mit anderen Grabmälern, deren Ortsbestimmung nicht vom sakralen Raum vordefiniert gewesen wäre, hätte der segnend sterbende Darboy mehr (oder überhaupt) Wirkung entfaltet.

Ungewöhnliche Versuche, die innovativen Ortsbestimmungen des öffentlichen Friedhofs auch im traditionellen Kontext des Kirchenraums zu realisieren, finden sich erstaunlicherweise in den Grablegen der Orléans in der Familienkapelle in Dreux, die sich programmatisch konservativ gaben – die Referenz der *Gisants* auf die Königsgrablegen in Saint-Denis, verknüpft mit dem entsprechenden Machtanspruch, ist in Dreux unübersehbar (Abb. 16). Aus der Reihe der *Gisants* in Dreux hebt sich im Wortsinne der des Prinzen Henri d'Orléans heraus (Abb. 17). Der Urenkel Louis-Philippes hatte sich als Entdecker und Naturforscher betätigt. Während einer Asienexpedition wurde er 1901 in Saigon Opfer der Malaria.<sup>52</sup> Sterbend bäumt sich der Prinz in seiner Grabfigur in Dreux auf, eine ungewöhnlich dramatische Darstellung, die die Grabplatte über der Tumba zum Sterbebett und das konventionelle, seit dem 12. Jahrhundert in der Grabmalkunst

<sup>52</sup> URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Henri\\_/\\_%27Orléans\\_\(1867-1901\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Henri_/_%27Orléans_(1867-1901)) [letzter Zugriff: 30.11.2020].

16 Dreux, *Chapelle Royale Saint-Louis*, Krypta



17 Antonin Mercié, *Grabmal des Prinzen Henri d'Orléans* (gest. 1901), Dreux, Chapelle Royale Saint-Louis



18 Pierre Loison, *Grabmal für Ferdinand-Philippe d'Orléans* (gest. 1842), Dreux, Chapelle Royale Saint-Louis



19 Henri Chapu, *Grabmal für Helene von Mecklenburg-Schwerin* (gest. 1858), 1885, Dreux, Chapelle Royale Saint-Louis

nachweisbare und seit dem frühen 13. Jahrhundert notorische Kissen, zum konkreten Bestandteil des Sterbelagers macht.

Die bemerkenswerteste Ortsbestimmung in Dreux gelingt bezeichnenderweise da, wo der sakrale Ort für sich wieder thematisiert wird. Der tödliche Unfall Ferdinand-Philippe d'Orléans nach seinem Sprung aus der Pferdekutsche (die Pferde waren durchgegangen) im Jahr 1842 beraubte das Haus Orléans seines designierten Thronfolgers. Die Grabfigur Pierre Loisons deutet die Todesumstände in keiner Weise an, bleibt am traditionellen, auf Saint-Denis zurückverweisenden Typus des *Gisant* (Abb. 18). Ferdinands Gattin, Helene von Mecklenburg-Schwerin, überlebte ihren Gatten um 16 Jahre. Sie starb 1858 im englischen Exil. 1876 wurden ihre sterblichen Überreste aus Weybridge in die Chapelle Royale von Dreux übertragen. Henri Chapu schuf ihr Grabbild, das 1885 aufgestellt wurde (Abb. 19).

Die Ortsbestimmung des Grabmals der Witwe Ferdinand-Philippes war aus konfessionellen Rücksichten bereits vorgegeben. Als Protestantin stand Helene ein Begräbnis in einem katholischen Sakralraum nicht zu. Um trotzdem das Ehepaar im Tod zu vereinen, wurde für das Grabmal Helenes ein kleiner Raum angebaut, der sich zwar über eine Schranke zur Chapelle Royale öffnet, aber als außerhalb des eigentlichen

Sakralraums befindlich definiert ist. Henri Chapu thematisierte die verordnete Ortsbestimmung. Er betonte sie sogar, indem er Helene die rechte Hand ausstrecken ließ. Die tote Gattin greift durch das Maßwerkgerüst nach dem toten Gatten, eine rührende Geste, die eheliche Verbundenheit ebenso anzeigt wie die kirchlich verordnete Trennung.<sup>53</sup>

Ortsbestimmungen im Grabmal des 19. Jahrhunderts, das hatten die aus dem Grabmalsbestand des Père-Lachaise und des Cimetière Montmartre genommenen Beispiele – auch wohl Josephines Grabmal in Rueil-Malmaison – gezeigt, können subversives Potenzial bergen. Diese Absicht wird man dem Künstler des *Gisant* der Helene von Mecklenburg-Schwerin nicht unterstellen dürfen. Doch vielleicht setzt die hier vorgenommene Ortsbestimmung, die, wie gesagt, nur die Bekräftigung der offiziell vorgegebenen Ortsbestimmung war, ungewollt ihr subversives Potenzial frei – als Kunst. So zumindest beschrieb es André Michel, der das auf dem Salon von 1885 gezeigte Gipsmodell des *Gisant* der Prinzessin sah:

»Trotz der von der Orthodoxie aufgerichteten Grenzen reicht sie ihre treue Hand dem Freund. So gelingt es der Kunst, die mitfühlender ist als das Dogma, im Tod diejenigen zu vereinen, die im Leben auf eine so hohe und edle Weise vereint gewesen waren, und einmal mehr gibt die Kunst den Menschen eine schöne Lektion in Toleranz und Brüderlichkeit. Sie [die Kunst; Anm. d. Verf.] ist der große Agent der Zivilisation.«<sup>54</sup>

---

53 Vgl. *Nineteenth Century French and Western European Sculpture in Bronze and Other Media*, hg. von Elisabeth Kashey und Robert Kashey, Ausst.-Kat., New York, Shepherd Gallery, New York 1985, S. 146.

54 »[L]a duchesse [...] tend vers son ami sa main fidèle et le retrouve, en dépit des barrières de l'orthodoxie. C'est ainsi que l'art, plus compatissant que le dogme, a su réunir dans la mort ceux qui la vie avait unis d'une si haute et si noble union et, une fois de plus, a donné aux hommes une belle leçon de tolérance et de fraternité. Il est le grand agent de civilisation.« André Michel, »Le Salon de 1885«, in: *Gazette des Beaux-Arts* 2, 1885, S. 116–128, hier S. 119.