

# UNSERE VORFAHREN, DIE MEROWINGER? DIE INSZENIERUNG DER MADONNA AUS SAINT-MARTIN-DES- CHAMPS IN PARIS IN ALEXANDRE LENOIRS MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS UND IN DER BASILIKA VON SAINT-DENIS

KATHARINA CHRISTA SCHÜPPEL

In ihrem Buch *Das Kuratorische* (2021) beschreibt Beatrice von Bismarck Ausstellungen als „Konstellationen“. Sie geht dabei von der historischen Bedeutung des Begriffs als Planetenkonstellation aus. Die Ausstellung als Konstellation ist nicht allein ein Ort, an dem sich Austausch- und Verflechtungsbeziehungen im Hier und Jetzt realisieren. Die Artefakte und Personen, die einander in der Ausstellung begegnen, besitzen Geschichten, die in Relation zueinander, aber auch zum Narrativ der Ausstellung treten und unter der sichtbaren Oberfläche des Ausstellungssettings ein eigenes Bedeutungsgeflecht bilden:

„So vereinen Ausstellungen stets unterschiedliche Geschichten und Geschichtlichkeiten in sich, die Dinge und Menschen durch ihre Entstehungsgeschichten und -bedingungen sowie die an sie gebundenen Bedeutungen, Funktionen und Status einbringen. Die Dinge fügen, mit Igor Kopytoff gesprochen, ihre jeweilige ‚kulturelle Biographie‘ dem relationalen Gewebe der kuratorischen Situation ebenso hinzu wie, in der Begrifflichkeit Arjun Appadurais, ihr ‚soziales Leben‘, die Aufgaben, Funktionen, Bedeutungen und Status also, die sie im Laufe ihrer Existenz durchlaufen haben.“<sup>1</sup>

Der vorliegende Beitrag ist eine Fallstudie zum Forschungsdesign „Assemblagen und Konstellationen“ im Kontext meines Projekts „Mittelalterliche Madonnenskulpturen in performativen Kontexten. Madonnen aus Gold, Silber, Blei und anderen Metallen“. Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) - Projektnummer 456489762. Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Institut für Archäologische Wissenschaften, Denkmalwissenschaften und Kunstgeschichte, Lehrstuhl für Kunstgeschichte, insb. für Mittelalterliche Kunstgeschichte.

1 Beatrice von Bismarck, *Das Kuratorische*, Leipzig 2021, S. 49.

Eine aktuelle Frage des Kuratierens betrifft deshalb die Entscheidung, wie offen sichtbar die gezeigten Artefakte als „entangled objects“, als „verflochtene Objekte“ sein sollen, die im Laufe ihrer Geschichte in wechselnde Kontexte, oftmals an wechselnden Orten eingebunden waren und unterschiedliche kulturelle Bedeutungszuweisungen erfahren haben.<sup>2</sup> Mit besonderer Intensität stellt sie sich mit Blick auf die Displays mittelalterlicher Objekte in Dauer- und Wechselausstellungen.<sup>3</sup>

Längst sind die großen Ausstellungen mittelalterlicher Kunst zum Gegenstand kunsthistorischer Forschung geworden.<sup>4</sup> *Case studies* einzelner mittelalterlicher Objekte in wechselnden nachmittelalterlichen Displaysituationen und die von diesen transportierten Mittelalterbilder sind dagegen noch immer selten – dies gilt für bewegliche Artefakte ebenso wie für das monumentale, ortsfeste Objekt in sich wandelnder Umgebung.<sup>5</sup> Ein Objekt, das im Laufe seiner Geschichte mehrfach den Kontext gewechselt hat und immer neue Zuschreibungen als Museumsding, Geschichtsding und religiöses Objekt erfahren hat, ist die mittelalterliche Madonnenskulptur aus Saint-Martin-des-Champs in Paris.<sup>6</sup> Der Weg dieses außergewöhnlichen Artefakts beginnt im cluniazensischen Priorat Saint-Martin-des-Champs in Paris und führt über Alexandre Lenoirs *Musée des Monuments français* im Convent des Petits-Augustins am linken Seineufer in die Basilika von Saint-Denis, in der sich die Madonna bis heute befindet.

## » DIE MADONNA IN SAINT-MARTIN-DES- CHAMPS IN PARIS

Die Madonna aus Saint-Martin-des-Champs ist eine farbig gefasste Holzsulptur. Mit 146 cm ist sie für eine mittelalterliche Madonnenskulptur außergewöhnlich hoch.<sup>7</sup> Die Skulptur (Abb. 1) zeigt die Madonna thronend und gekrönt. Diese hält auf ihrem linken Knie das Christuskind in Schräghaltung – eine besondere Art des Sitzens, die auch die Christuskinder der Goldenen Madonna im Essener Münster (ca. 980), der mit einer silbernen Hülle bekleideten Madonna im belgischen Walcourt (frühes 11. Jahrhundert) und der Paderborner Imad-Madonna (1051–1076 ca.) auszeichnet<sup>8</sup> und die die Skulptur zu ihrer Umgebung hin öffnet: Erinnerung daran, dass viele mittelalterliche Madonnenskulpturen konzipiert waren, um mit menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren zu interagieren; als Teil von Skulpturenensembles ebenso wie in liturgischen Settings. Auffallende Details beim Christuskind der Madonna aus Saint-Martin-des-Champs sind die unbekleideten, parallel ausgestreckten Füßchen des Kindes, die den unterhalb des rechten Knies Mariens schräg verlaufenden Gewandsaum berühren.

2 „Verflochtene Objekte“ haben Geschichten. Zur objektgeschichtlichen Forschungsperspektive (in Auswahl): Hans Peter Hahn und Hadas Weiss, Introduction. *Biographies, Travels and Itineraries of Things*, in: *Mobility, Meaning & Transformation of Things. Shifting Contexts of Material Culture Through Time and Space*, hrsg. v. Hans Peter Hahn und Hadas Weiss, Oxford/Oakville 2013, S. 1–14, hier S. 7–9; La biographie d'objet. Une écriture et une méthode critique. Entretien de Bérénice Gaillemain et Élise Lehoux avec Thierry Bonnot, in: *images re-vues* 5 (2018), <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.5925>, aufgerufen am 25.10.2022.

3 Wolfgang Brückle, Pierre Alain Mariaux und Daniela Mondini (Hrsg.), *Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Ansätze, Anlässe, Ansprüche*, Berlin/München 2015.

4 In Auswahl und aus unterschiedlichen Forschungsperspektiven: Enrico Castelnovo (Hrsg.), *Medioevo – medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, Pisa 2008 (Seminari e convegni 13); Brückle/Mariaux/Mondini, wie Anm. 3; William Diebold, *Reliable Things. The Exhibition Romanische Kunst* (Cologne, 1947), in: *kritische berichte* 2 (2021), S. 54–60.

5 Zum Medium der Ausstellung als objektgeschichtlich relevantes „Dispositiv“: Susanne Wittekind, Versuch einer kunsthistorischen Objektbiografie, in: *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts* (Morphomata 31), hrsg. v. Dietrich Borschung, Patric-Alexander Kreuz und Tobias Kienlin, Paderborn 2015, S. 143–172, hier S. 144.

6 Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen war der Beitrag von Geneviève Bresc-Bautier, *La mise en scene des personnalités historiques. Quelques monuments factices au Musée des monuments français*, im Katalog der Ausstellung *Un musée révolutionnaire. Le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir*, Paris 2016, S. 138–153, bes. S. 143 (Beschreibung des Settings und Benennung der einzelnen Elemente).

7 Zur Madonna: Ilene H. Forsyth, *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, NJ, 1972, Kat. 105, S. 200–201 (hier als Notre-Dame de Saint-Denis); Philippe Plagnieux, *D'une chapelle de la Vierge l'autre. L'exemple du prieuré clunisien de Saint-Martin-des-Champs à Paris*, in: *BUCEMA/Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre, Hors série* 6 (2013), *Autour du cloître. Les chapelles Notre-Dame et les accès au chapitre. Actes des journées d'études monastiques*, Baume-les-Messieurs, avril 2012, S. 2–12 (<https://doi.org/10.4000/cem.12726>, aufgerufen am 25.10.2022); Philippe Plagnieux, *La Vierge à l'Enfant du prieuré parisien de Saint-Martin-des-Champs. Son insertion dans le contexte architectural et liturgique*, in: Jean-Bernard Mathon und Marie-Pasquine Subes (Hrsg.), *Vierges à l'Enfant médiévales de Catalogne. Mises en perspectives*, Perpignan 2013, S. 117–129 (<https://doi.org/10.4000/books.pupvd.7257>, aufgerufen am 25.10.2022); Geneviève Bresc-Bautier, *Les statues de la Vierge*, in: *Saint-Denis. Dans l'éternité des rois et des reines de France*, hrsg. v. Jean-Paul Deremble, Brigitte Lainé und Michél Wyss (*La grâce d'une cathédrale*), Strasbourg 2015, S. 299–303; Damien Berné, *IV.2 Les Vierges à l'Enfant en majesté d'Île-de-France. D'un style l'autre*, in: *Naissance de la sculpture gothique, 1135–1150. Saint-Denis, Paris, Chartres*, Ausst.Kat. Paris, Musée de Cluny – musée national du Moyen Âge, hrsg. v. Damien Berné und Philippe Plagnieux, Paris 2018, S. 241–245, und ebd., Kat. 133, S. 259.

8 Zur Goldenen Madonna im Essener Münster: Birgitta Falk, „ein Mutter gottesbild mit gold plattirt...“. Zum Erhaltungszustand der Goldenen Madonna des Essener Doms, in: *Das Münster am Hellweg* 56 (2003), S. 159–173; zu Walcourt: Robert Didier, *Notre-Dame de Walcourt – Onze-Lieve-Vrouw van Walcourt. Une vierge ottonienne et son revers du XIIIe siècle*, in: *Bulletin Institut Royal du Patrimoine Artistique* 25 (1993), S. 9–33; zur Imad-Madonna: Klaus Endemann, *Das Kultbild des Bischofs. Zur Imad-Madonna des Paderborner Doms*, in: *Westfalen* 87 (2009), S. 121–148 (alle Titel in Auswahl).

Das Gewand Mariens ist raffiniert geschichtet und von leuchtender Farbigkeit. Als Schließe des Mantels dient ein reich geschmücktes, ursprünglich steinbesetztes Medaillon, wie es auch die Madonnenskulpturen aus Alatri und Acuto tragen (beide ebenfalls 12. Jahrhundert).<sup>9</sup> Auch die Gewandsäume waren steinbesetzt, was ihnen im ursprünglichen Zustand der Skulptur licht-reflektierende Qualität verliehen haben muss<sup>10</sup> – als bewegte, farbig leuchtende Linien, die auf das unregelmäßige künstliche Licht ihrer Umgebung, zum Beispiel Kerzenlicht, reagierten und die Oberfläche belebten. Die vielfarbig leuchtende Linie tritt auf diese Weise als bislang unterschätztes Gestaltungsmittel der Oberflächen mittelalterlicher Skulpturen im multisensorischen Kirchenraum auf den Plan.

Die rechte Hand Mariens ist verloren, weshalb sich über ein mögliches Attribut keine Aussage treffen lässt. Auch die rechte Hand des Kindes fehlt. In der Linken hält es eine Kugel. Anhand eines Vergleichs mit den Skulpturen des *Portail royal* der Kathedrale in Chartres wird die Skulptur in die Zeit um 1140 datiert.<sup>11</sup>



Abb. 1: Madonna aus Saint-Martin-des-Champs, Saint-Denis, Kathedrale



Abb. 2: Paris, Musée des Arts et Métiers, Apsis der ehemaligen Priorskirche Saint-Martin-des-Champs mit Foucault'schem Pendel

<sup>9</sup> Die reich geschmückte Gewandschließe ist ein weit verbreitetes Phänomen. Die Madonnen in Alatri und aus Acuto (beide 12. Jahrhundert) veranschaulichen dessen Überregionalität. Vgl. Gaetano Curzi, *Origine e diffusione delle Madonne in Maestà in Italia centromeridionale. Il caso di Alatri tra Lazio e Campania*, in: Pierluigi Leone de Castris, *Sculture in legno a Napoli e in Campania fra Medioevo ed età moderna*, Atti del convegno, Napoli, 4 – 5 novembre 2011, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Soprintendenza Archivistica per la Campania, Neapel 2014, S. 24–36. Die Madonna aus Acuto befindet sich seit 1920 im Museo nazionale del Palazzo Venezia in Rom: Grazia Maria Fachechi, *Di legno e d'oro, d'azzurite e di cinabro. La romanica Madonna di Acuto e il suo stato di oggetto di transizione*, in: *Le due muse. Scritti d'arte, collezionismo e letteratura in onore di Ranieri Varese*, hrsg. v. Francesca Cappelletti, Anna Cerboni Baiardi, Valter Curzi und Cecilia Prete, Ancona 2012, S. 216–227.

<sup>10</sup> Vgl. Plagnieux 2013b, wie Anm. 7, Paragraph 4. Zur mittelalterlichen Wertschätzung von „belebten“, mit ihrer Umgebung reagierenden Oberflächen vgl. Bissera V. Pentcheva anlässlich ihrer Analyse der silbernen Oberfläche der Marienikone des Monastero della Visitazione in Treviso: *Moving Eyes. Surface and Shadow in the Byzantine Mixed-Media Relief Icon*, in: *Res* 55/56 (2009), S. 222–234.

<sup>11</sup> Mit der Datierung ca. 1140/frühe 1140er Jahre: Plagnieux 2013a; Plagnieux 2013b; Bresc-Bautier 2015; Berné 2018, alle wie Anm. 7. Ilene H. Forsyth nennt mit aller Vorsicht mit Blick auf die Polychromie die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts (wie Anm. 7).



In der Mitte des 12. Jahrhunderts, als die Madonna geschaffen wurde, blickte Saint-Martin-des-Champs bereits auf eine jahrhundertlange Geschichte zurück: Archäologische Grabungen (1993–1994 und 1998–1999) haben eine merowingische Sepulchralbasilika (2. Hälfte 6. Jahrhundert) nachgewiesen, von deren kostbarer Ausstattung vielfarbige Marmorfragmente unterschiedlichster regionaler Herkunft von den Pyrenäen bis zum Appenin zeugen.<sup>12</sup> Die Quellen nennen eine dem hl. Martin gewidmete Basilika rechts der Seine erstmals 710.<sup>13</sup> Es ist davon auszugehen, dass das merowingische Bauwerk bis ins 11. Jahrhundert Bestand hatte – auch wenn von einer Phase des Verfalls und möglicherweise der Zerstörung auszugehen ist<sup>14</sup>, bevor der französische König Heinrich I. im Jahr 1060 die Einrichtung eines Chorherrenstifts in Saint-Martin-des-Champs verfügte.<sup>15</sup> Im Jahr 1067, zur Zeit Philipps I. (1060–1108), wurde die neue Stiftskirche geweiht.<sup>16</sup> Einen Einschnitt in der institutionellen Geschichte des Stifts bildet sein von Philipp I. veranlasster Übergang an Cluny im Jahr 1079.<sup>17</sup> In der Folge begegnet Saint-Martin-des-Champs als eines der wohlhabendsten und einflussreichsten Priorate des Ordens<sup>18</sup> und zeigt sich, was charakteristisch ist für den cluniazensischen Klosterverband, eng mit dem Mutterhaus verflochten. Auch auf personeller Ebene: Im Jahr 1207 wird mit Wilhelm II. ein früherer Prior von Saint-Martin-des-Champs Abt von Cluny.<sup>19</sup> Bereits früh fällt der Entschluss zur Errichtung eines neuen Chores mit Sanktuarium, doppeltem Umgang und sieben Kapellen (ca. 1135).<sup>20</sup>

Eindeutig ist die Madonna (ca. 1140) in Saint-Martin-des-Champs erstmals in Antoine-Gaspard Boucher d'Argis' *Variétés historiques, physiques, littéraires ou recherches d'un sçavant* aus dem Jahr 1752 belegt: als Kultbild der *Confrerie de Notre-Dame de la Carole* in der mittleren Chorkapelle.<sup>21</sup> Ihre zentrale Lage, ihre Kleeblattform und ihre Ausstattung zeichnen diese Kapelle bereits im Inventar des Jahres 1342 vor allen anderen Chorkapellen aus. Und lassen sie, so Philippe Plagnieux, ganz grundsätzlich als idealen Aufstellungsort der Madonnenskulptur erscheinen, die nur wenige Jahre nach Vollendung des neuen Chores geschaffen wurde.<sup>22</sup>

Mit Sicherheit lässt sich dies aber nicht entscheiden. Ihre raumgreifende, lebendige Wirkung, für die die Sichtbarkeit der ausgestreckten Arme des Kindes wesentlich ist, entfaltet die Skulptur in seitlicher Ansicht. Frontal betrachtet erscheint sie dagegen eher flach und geschlossen. Antizipiert die Gestaltung der Madonna also ihre Wahrnehmung als mobiles Objekt durch Betrachterinnen und Betrachter, die sich möglicherweise selbst in Bewegung befanden, beispielsweise anlässlich einer Prozession? Oder als statisches Objekt innerhalb eines bewegten liturgischen Settings? Die aus strukturellen Gründen, um Risse im Holz zu vermeiden, ausgehöhlte Rückseite der Skulptur steht dem nicht entgegen, da Madonnenskulpturen anlässlich hoher Feste kostbar bekleidet wurden<sup>23</sup> und der Madonnenmantel die offene Rückseite verdeckt hätte.

In der Folge der Französischen Revolution wurde das cluniazensische Priorat Saint-Martin-des-Champs aufgelöst. Seit 1798 befindet sich in seinen Räumen das *Conservatoire des arts et métiers*. Die Kirche Saint-Martin ist heute Museumsraum: als Höhepunkt und Abschluss eines jahrhunderteüberspannenden Parcours durch die Sammlung des *Musée des arts et métiers*<sup>24</sup> beherbergt sie raumgreifende Installationen wie das Foucault'sche Pendel (Abb. 2) und großformatige Objekte wie das Modell des Vulkan-Motors der Ariane 5-Rakete.

Zum Zeitpunkt der Einrichtung des Konservatoriums hatte die Madonnenskulptur des 12. Jahrhunderts Saint-Martin-des-Champs bereits verlassen. Nicht mehr religiöses Objekt, sondern Museumsobjekt und Geschichtsding<sup>25</sup>, finden wir sie wieder als Teil der merowingischen Sektion der neu eingerichteten Dauerausstellung in Alexandre Lenoirs *Musée des Monuments français*.

12 Catherine Brut und Arnaud Prié, La fouille d'un grand monument médiéval. Le prieuré de Saint-Martin-des-Champs, in: *Archéologia* 378 (2001), S. 55–63.

13 Brut/Prié 2001, wie Anm. 12, S. 55.

14 Brut/Prié 2001, wie Anm. 12, S. 57.

15 Andreas Sohn, Vom Kanonikerstift zum Kloster und Klosterverband. Saint-Martin-des-Champs in Paris, in: *Vom Kloster zum Klosterverband. Das Werkzeug der Schriftlichkeit; Akten des internationalen Kolloquiums des Projekts L2 im SFB 231* (22. – 23. Februar 1996), hrsg. von Hagen Keller, München 1997, S. 207–238; Plagnieux 2013a, wie Anm. 7.

16 Brut/Prié 2001, wie Anm. 12, S. 58.

17 Sohn 1997, wie Anm. 15, bes. S. 219–230, mit einer umfangreichen Analyse der Bedeutung der *traditio* an Cluny durch Heinrichs Sohn Philipp I.

18 Plagnieux 2013a, wie Anm. 7, S. 2.

19 Susan Boynton, Cluniac Spaces of Performance, in: *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial. Byzance et Moyen Âge occidental* (Byzantina Sorbonensia 30), hrsg. v. Sulamith Brodbeck und Anne-Orange Poilpré, Paris 2019, S. 77–91, hier S. 79. Wilhelm II. von Cluny gilt als Auftraggeber von Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. latin 17716. Das Manuskript beinhaltet das Bild einer thronenden Madonna (fol. 23) als „musical image“ (Susan Boynton). Die Miniatur begleitet das Responsorium „Mater misericordiae“. Ebd., S. 82–85.

20 Philippe Plagnieux, Le chevet de Saint-Martin-des-Champs à Paris. Incunable de l'architecture gothique et temple de l'oraison clunisienne, in: *Bulletin monumental* 167 (2009), S. 3–40; Plagnieux 2013a, wie Anm. 7, S. 3–4.

21 Antoine Gaspard Boucher d'Argis, *Variétés historiques, physiques, littéraires ou recherches d'un sçavant, contenant plusieurs pièces curieuses et intéressantes*, Bd. 1, Paris 1752, S. 164–165 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9777249j/f172.double>, aufgerufen am 25.10.2022). Mit dem Hinweis auf diese wichtige Quelle: Robert de Lasteyrie, *Vierge en bois sculpté. Provenant de Saint-Martin-des-Champs (XIIe siècle)*, in: *Gazette archéologique* 9 (1884), S. 317–324, hier S. 319; Plagnieux 2013b, wie Anm. 7, Paragraph 16.

22 Plagnieux 2013a, wie Anm. 7, S. 5–6; Plagnieux 2013b, wie Anm. 7, Paragraph 15–16.

23 Vgl. Antonella Capitanio (Hrsg.), *Statue vestite. Prospettive di ricerca* (Studi e fonti per la storia della scultura 6), Pisa 2017.

24 Zur Sammlung: Lionel Dufaux (Hrsg.), *Le Musée des arts et métiers. Guide des collections*, Paris 2013.

25 Eine aktuelle Fallstudie zum Thema Geschichtsdinge ist: Lisa Regazzoni, *Geschichtsdinge. Gallische Vergangenheit und französische Geschichtsforschung im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Berlin/Boston 2020.

## » UNSERE VORFAHREN, DIE MEROWINGER? DIE MADONNA IM MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS

Aus heutiger Sicht ist das *Musée des Monuments français* aus zweierlei Gründen berühmt: wegen seines einzigartigen Konzepts einer „creative curation“ (Alexandra Stara) und weil seine Einrichtung (1793 temporär, seit 1795 dauerhaft) ebenso wie seine Auflösung (1816) bedeutende Etappen der Suche des revolutionären und postrevolutionären Frankreichs nach seinem kulturellen Erbe markieren. Die Revolution hatte die Kunst des Ancien Régime geerbt und musste zu ihr eine Haltung formulieren – ein vielschichtiger Prozess, der sich auch im napoleonischen Frankreich und weit darüber hinaus fortsetzen sollte.<sup>26</sup> Insbesondere für religiöse Objekte stellte sich die Frage: zerstören oder bewahren? Dephonieren oder ausstellen? Und wenn ausstellen – wie sollten insbesondere mittelalterliche, religiöse Artefakte „erzählt“ werden? Die von Alexandre Lenoir praktizierte Lösung des Problems bestand in der Inszenierung auch religiöser Objekte als „Geschichtsdinge“. Das ehemalige „Revolutionäre Depot“ bot seinen Besucherinnen und Besuchern eine anhand von Objekten erzählte Geschichte Frankreichs<sup>27</sup> mit biographischem Subtext, d.h. fokussiert auf historisch bedeutsame Persönlichkeiten.<sup>28</sup> „Kreativ“ war das kuratorische Konzept, weil es mit sogenannten „fabriques“ arbeitete: fantasievolle Assemblagen unterschiedlichster, auch fragmentierter und wieder vervollständigter, sogar eigens neu geschaffener Objekte (die Totenmaske der Heloise), anhand derer eine imaginierte synthetische, nationale Geschichtserzählung erlebbar werden sollte.<sup>29</sup> Zugrunde liegt das heute wieder aktuelle Konzept des „narrative museum“, das auf Erzählung ebenso wie Erfahrung („experience“) setzt.<sup>30</sup> Die Erzählung Lenoirs endete in der Gegenwart des Museums, also im 18. Jahrhundert. Doch wo sollte sie beginnen? Welches Frankreich sollte das Museum erzählen, für wen, und anhand welcher Objekte? Mona Ozouf hat maßgeblich gezeigt, wie wenig tragfähig generalisierende Geschichtskonstrukte wie „nos ancêtres les Gaulois“ („unsere Vorfahren die Gallier“) angesichts der vielfältigen kulturellen Wurzeln der Französischen Republik schon immer waren.<sup>31</sup> Alexandre Lenoir seinerseits setzte sich über den Zeitgeist hinweg, indem er in der *Salle d'introduction* des *Musée des Monuments français* eine merowingische Sektion einrichtete: In der französischen Geschichtserzählung war die Position der fränkischen Herrscher seit jeher ambivalent – waren sie germanische Eroberer, Garanten des Fortbestands der römischen Tradition, oder möglicherweise beides?, – insbesondere aus Perspektive der Revolutionäre, die in ihnen Vorläufer der Aristokratie erkannten.<sup>32</sup> Teil der kleinen merowingischen Sektion Lenoirs war die Madonna aus Saint-Martin-des-Champs.<sup>33</sup> Im ersten Band des Katalogs des *Musée des Monuments français* aus dem Jahr 1800 datiert Lenoir sie mit einem Fragezeichen zurück bis in die Zeit um 600.<sup>34</sup> Das Frontispiz, ein Stich Laurent Guyots nach Charles Percier, zeigt sie gerahmt von Stücken wie dem keltischen Stier mit den drei Kranichen vom Pfeiler der *Nautae parisiaci* (1. Jahrhundert n. Chr.) und der Vase von Kanaa, die 1795 aus der Antikensammlung des Louvre in den *Convent des Petits-Augustins* gelangt war (Abb. 3).<sup>35</sup>

26 Zu diesem Prozess: Édouard Pommier, *Discours iconoclaste, discours culturel, discours national, 1790-1794*, in: *Révolution française et „vandalisme révolutionnaire“*, Colloque Clermont 1992, Paris 1992, S. 299–316. Zum Second Empire: Dominique Poulot, *Musée, patrimoine et nation en France sous le Second Empire*, in: *I 150 anni del Bargello e la cultura dei Musei nazionali in Europa nell'Ottocento*, hrsg. v. Ilaria Ciseri und Gerhard Wolf, Venedig 2021, S. 109–125.

27 Jennifer Carter, *Narrative and Imagination. Remaking National History at the Musée des monuments français*, Paris, in: *National Museums. New Studies from around the World*, hrsg. v. Simon J. Knell u.a., London/New York 2011, S. 88–104, hier S. 95.

28 Alexandra Stara, *National History as Biography. Alexandre Lenoir's Museum of French Monuments*, in: *Museums and Biographies. Stories, Objects, Identities*, hrsg. v. Kate Hill, Woodbridge 2012, S. 266–276.

29 Carter 2011, wie Anm. 27, S. 96–100.

30 Carter 2011, wie Anm. 27, S. 88.

31 Mona Ozouf, *Composition française. Retour sur une enfance bretonne*, Paris 2009, S. 121.

32 Ian Wood, *La réception des Mérovingiens*, in: *Les temps mérovingiens. Trois siècles d'art et de culture (451–751)*, Ausst. Kat. Paris, Musée de Cluny – Musée national du Moyen Âge, 2016/2017, hrsg. v. Isabelle Bardiès-Fronty, Charlotte Denoël und Inès Villela-Petit, Paris 2016, S. 47–49, hier S. 47–48. Die oben zitierte, wesentlich von Amédée Thierry (1797–1873) geprägte Vorstellung „nos ancêtres les Gaulois“ ist auch eine Reaktion auf die Debatte um das merowingische Erbe. Ebd., S. 48.

33 Alexandre Lenoir nennt die Madonna unter den „Monuments, statues et colonnes qui sont entrés au dépôt des Petits-Augustins pendant les années 1791 et 1792“. Louis Courajod, Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des monuments français, Bd. 1, Paris 1878, Nr. 44, S. 5 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k124726w>, aufgerufen am 25.10.2022).

34 Alexandre Lenoir, *Musée des Monuments français ou Description Historique et chronologique des Statues en marbre et en bronze, Bas-reliefs et Tombeaux des Hommes et des Femmes célèbres, pour servir à l'Histoire de France et à celle de l'Art; ornée de gravures; et augmentée d'une Dissertation sur les Costumes de chaque siècle*, Paris 1800, Kat. 8, S. 178: „Cette statue, dont l'époque du travail est inconnue, peut remonter à l'an 600.“ Pl. 25 zeigt die Madonna als Teil der „Monumente“ des 7. Jahrhunderts (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63940791>, aufgerufen am 25.10.2022).

35 Un musée révolutionnaire 2016, wie Anm. 6, Kat. 87, S. 27. Zum Pariser Nautenpfeiler (heute Musée de Cluny, Paris): Florence Saragoza, *Le pilier des nautes*. Redécouverte d'une oeuvre, in: *Archéologia* 398 (2003), S. 15–26.



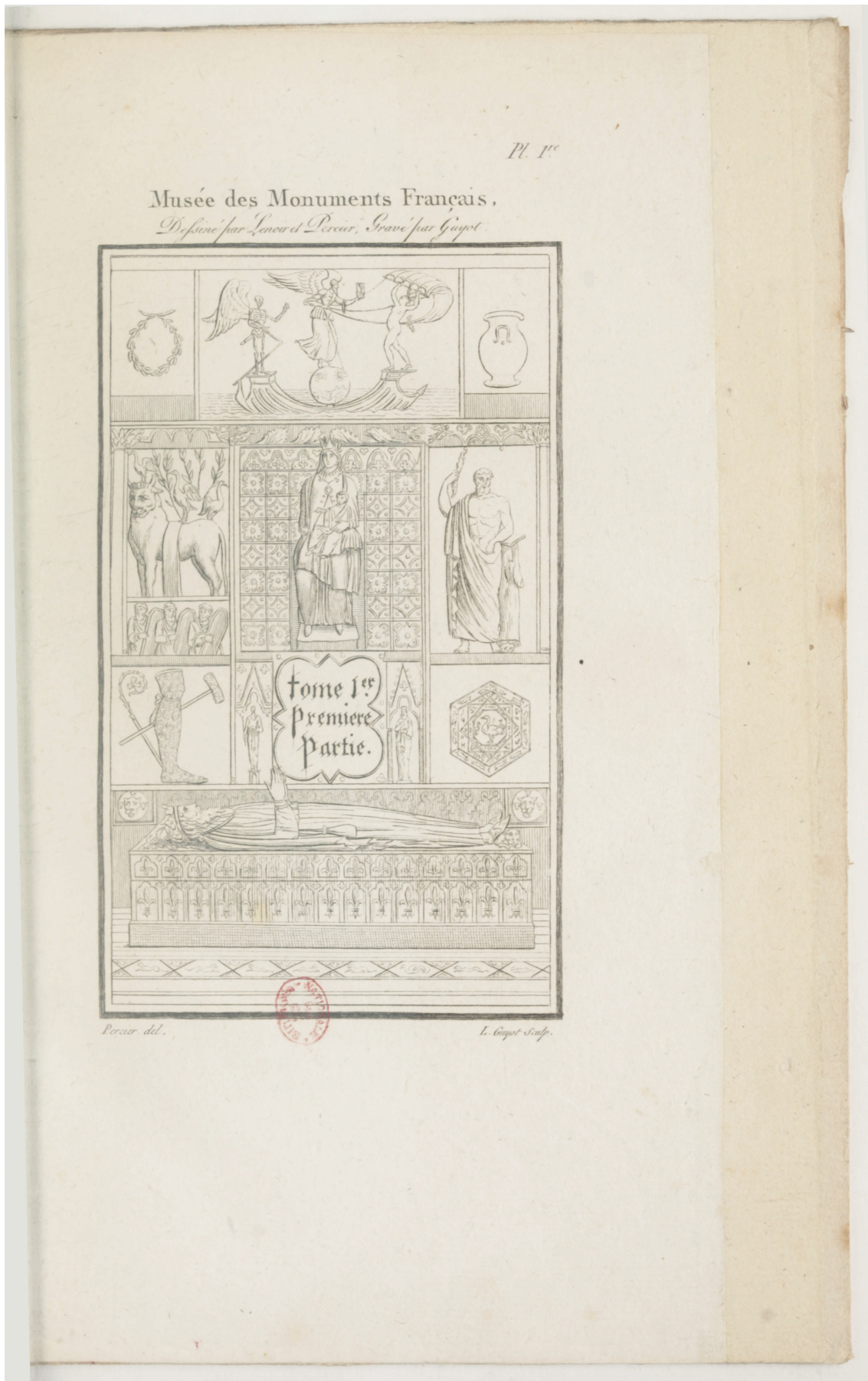


Abb. 3: Alexandre Lenoir, Musée des monuments français, Paris 1800, Frontispiz

In der *Salle d'introduction*, der ehemaligen Kapelle des Konvents,<sup>36</sup> war die Madonna Teil eines einzigartigen „kreativen“ Settings, bestehend aus zwei Gewändestatuen vom Westportal der Collégiale Notre-Dame de Corbeil (Ende 12. Jahrhundert), einem figürlichen Kapitell (2. Viertel 12. Jahrhundert, Südwestfrankreich?) und einer Kopie der Ikone der Gottesmutter von Smolensk, einem Geschenk Johann II. Kasimir von Polen (1609–1672) an die Kirche Saint-Germain-des-Prés in Paris, deren Abt er war und in der er bestattet ist, sowie einem Teilabguss des Pfeilers der *Nautae parisiaci* (1. Jahrhundert n. Chr.).<sup>37</sup>

Wie verhielten sich die einzelnen Objekte der Assemblage zueinander? Eine Zeichnung aus den Jahren zwischen 1803 und 1815 (Abb. 4)<sup>38</sup> dokumentiert ihre Anordnung: Sie zeigt die Madonna aus Saint-Martin-des-Champs als zentrales Objekt einer frontalen Komposition, auf einem hohen, zweiteiligen Sockel vor einer Säule, deren oberen Abschluss das bereits genannte südwestfranzösische Kapitell bildet – mit voneinander abgewandten Vogelpaaren, die Trauben picken, deren Ranken sich mit ihren Hälsen verschlungen haben. Die Vorderseite des Sockels unterhalb der Madonna trägt die Ikone und als unteren Abschluss eine Kopie des Reliefs des Pariser Nautenpfeilers mit Mars und einer weiblichen Figur. Auf beiden Seiten der Madonna, auf schlanken Säulen und sie deshalb leicht überragend, waren die beiden Gewändefiguren aus Corbeil angeordnet, ein Königspaar, die weibliche Figur zur Rechten, die männliche zur Linken Mariens.

Die kultbildartige Inszenierung darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Madonna nicht Hauptobjekt ist, sondern Attribut. Im Kontext des „narrative history museum“ (Stara) sind nicht die königlichen Gewändefiguren der Madonna zugeordnet, sondern die Madonna den Königen – die Alexandre Lenoir, der sie im Kunsthandel erworben hatte und ins 6. Jahrhundert datierte, als „Clovis“ und „Clotilde“ benennt.<sup>39</sup> Und erzählt wird Geschichte: Wenn Lenoir die Objektaussage der Säulenfiguren durch ihre Assoziation mit der Madonna aus Saint-Martin-des-Champs bestimmt, imaginiert er die Merowinger als christliche Dynastie und spielt auf ein wesentliches Ereignis an: Die legendäre Konversion Chlodwigs I. zum Christentum und seine Taufe in Reims (ca. 500).<sup>40</sup> In diesem Setting ist die Madonna religiöses Objekt als Geschichtsding.

Doch die Geschichte dreht sich weiter. Schon bald wird das *Musée des Monuments français* schließen und die pseudo-merowingische Assemblage Lenoirs wird sich auflösen: Bereits im Jahr 1817 begegnet die Madonna aus Saint-Martin-Champs in der Basilika von Saint-Denis.<sup>41</sup>

36 Zur *Salle d'introduction*: Béatrice de Chancel-Bardelot, *Les salles du Musée des monuments français*, in: *Un musée révolutionnaire* 2016, wie Anm. 6, S. 120–137, hier S. 122–126.

37 Bresc-Bautier 2016, wie Anm. 6, S. 143. Zu den Objekten: *Un musée révolutionnaire* 2016, wie Anm. 6, Kat. 91–93, S. 357. Das Kapitell befindet sich heute im Musée de Cluny, Musée national du Moyen Âge, Inv. Cl. 146-199; die beiden königlichen Figuren im Musée du Louvre, Département des sculptures, Inv. RF 1616 und 1617.

38 Die Zeichnung ist signiert „Couronné ft“: Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Inv. RF 5280.32, Fonds des dessins et miniatures, Réserve des grands albums, Album Lenoir Alexandre - 2 -, fol. 24r. Kommentar: *Un musée révolutionnaire* 2016, wie Anm. 6, Kat. 89, S. 357.

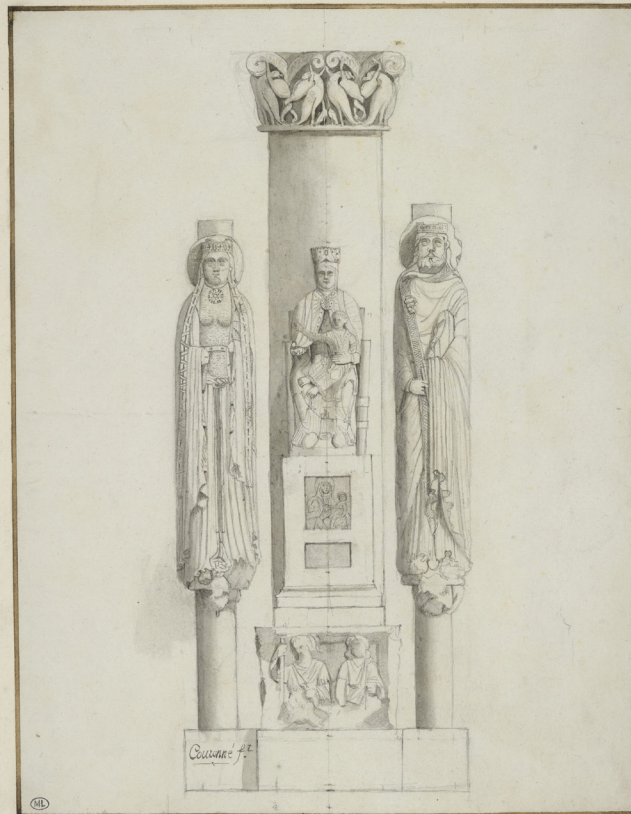
39 Alexandre Lenoir, *Description historique et chronologique des monumens de sculpture réunis au Musée des Monuments Français*, Paris 1806, Kat. 9, S. 2 und S. 73 (Bayerische Staatsbibliothek, urn:nbn:de:bvb:12-bsb11711837-1). Vgl. auch: Bresc-Bautier 2016, wie Anm. 6, S. 143.

40 Zu den politischen Implikationen der Taufe Chlodwigs wie dem Wegfall der „kultischen Barriere“ zur gallischen Bevölkerung: Patrick Geary, *Before France and Germany. The Creation and Transformation of the Merovingian World*, New York/Oxford 1988, S. 84–86.

41 Courajod 1878, wie Anm. 33, Nr. 8, S. 181: „La Vierge et l'enfant Jésus, statue en bois, tome Ier, p. 178.“ (Auflistung der Kunstwerke, die infolge des Dekrets vom 18. Dezember 1816 zur Auflösung des *Musée des Monuments français* neu verteilt werden mussten). Mit dem Datum 1817: *Un musée révolutionnaire* 2016, wie Anm. 6, Kat. 90, S. 357. Zur Auflösung des Museums und der Neuverteilung der Objekte, unter der allerdings nicht die Rückerstattung an ihre Ursprungsorte zu verstehen ist: Gényviève Bresc-Bautier, *La dispersion des sculptures du musée des Monuments français en 1816. Les critères de choix entre patrimoine, politique et religion*, in: *The Challenge of the Object*, 33rd Congress of the CIHA, Nürnberg 15. – 20. Juni 2012, Congress Proceedings – Part 2 (32. wiss. Beiband zum Anzeiger des GNM), Nürnberg 2013, S. 682–686.



24<sup>26</sup>



clovis

clovis

RF 5280.32

9

Abb. 4: Assemblage in der Salle d'introduction des Musée des monuments historiques. Zeichnung, Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Inv. RF 5280.32, Fonds des dessins et miniatures, Réserve des grands albums, Album Lenoir Alexandre - 2 -, fol. 24r



## » DIE MADONNA IN DER BASILIKA VON SAINT-DENIS



Abb. 5: Madonna aus Saint-Martin-des-Champs, Saint-Denis, Kathedrale

In der Basilika-Kathedrale von Saint-Denis ist die Madonna aus Saint-Martin-des-Champs heute freistehend auf einer Säule mit Kapitell aus hellem Kalkstein aufgestellt. Ihre Rückseite ist dennoch nicht sichtbar, denn die Säule ist direkt vor den nördlichen Vierungspfeiler gerückt. Die Madonna ist nicht frontal auf das Mittelschiff ausgerichtet, sie blickt schräg in südwestlicher Richtung vom erhöhten Chor auf die Liegefiguren der französischen Königinnen und Könige im musealisierten Vierungsbereich der Basilika. Die enorme plastische Wirkung der Skulptur entfaltet sich auch hier in seitlicher Betrachtung (Abb. 5).

In Saint-Denis sah nicht nur Ilene H. Forsyth die Madonna, sondern auch die Fotografen, die diese im Jahr 1957 für die Dezemberausgabe des *Time Magazine* portraitierten.<sup>42</sup> Der aktuellen Aufstellung war eine frühere auf der gegenüberliegenden, südlichen Chorseite vorausgegangen.<sup>43</sup>

Manche „merowingische“ Nachbarschaft aus dem *Musée des Monuments français* sollte auch in Saint-Denis Bestand haben: Wie die zur Grabplatte der merowingischen Königin Fredegunde (gest. 596), einem durch seine besondere Materialität, die Kombination von Stein und Metall beeindruckendes Werk des 12. Jahrhunderts (Abb. 6), das von der Kirche Sainte-Geneviève in Paris zunächst in die *Salle d'introduction* des *Musée des Monuments français* und von dort nach Saint-Denis gelangt war.<sup>44</sup>

42 Madonna and Child. Three photographers capture the timeless beauty of sculptured masterpieces, *Life Magazine*, Dezember 1957. Fotografen Mark Kauffmann, Gjon Mili und Howard Sutchorek.

43 Paul Vitry und Gaston Brière, *L'Église Abbatiale de Saint-Denis et ses tombeaux. Notice historique et archéologique*, Paris 1908, S. 76: „Dans le voisinage du maître-autel, à côté du tombeau de Dagobert on a placé sur un chapiteau roman en pierre d'un beau style, assez analogue à ceux du déambulatoire, une Vierge assise, en bois (G), qui provient du prieuré de Saint-Martin-des-Champs, à Paris, et peut dater de la deuxième moitié du XIIe siècle.“ Siehe auch die Fotodokumentation dieser Aufstellung in: Deremble/Lainé/Wyss 2015, wie Anm. 7, S. 157, 431, 441.

44 Lenoir 1800, wie Anm. 33, Kat. 7, S. 171–174 und Pl. 23. Zur Grabplatte der Fredegunde in Saint-Denis: Stephan Albrecht, *Die Inszenierung der Vergangenheit im Mittelalter. Die Klöster von Glastonbury und Saint-Denis*, München/Berlin 2003, S. 216.



Abb. 6: Grabplatte der Fredegunde, Saint-Denis, Kathedrale

Wie Saint-Martin-des-Champs ist auch die Kathedrale von Saint-Denis ein „geschichteter“ Ort: Unter Langhaus und Vierung, dem heutigen Aufstellungsort der Madonna, erstreckt sich eine weiträumige Sepulkralbasilika aus merowingischer Zeit (Abb. 7). Auf diese Weise ergeben sich neue Ko-Präsenzen wie jene zum „Grab der Arnegunde“ (gefunden 1959).<sup>45</sup>

Aufgrund ihrer Inszenierung ist die Madonna in Saint-Denis, anders als im *Musée des Monuments français*, zuallererst religiöses Objekt – das religiöse kulturelle Erbe ist im Frankreich des frühen 19. Jahrhunderts nicht länger *dark heritage*. Das übergeordnete Framing der Kathedrale ist jedoch das eines bedeutenden Erinnerungsortes der französischen Geschichte.<sup>46</sup> Im noch größeren Rahmen der nördlichen Pariser Banlieue ist die Madonna ein religiöses Objekt in multireligiöser Umgebung (Abb. 8).<sup>47</sup> Keine dieser Bedeutungszuweisungen schließt eine andere aus; sichtbar werden vielmehr die vielfältigen Facetten des Objektstatus eines mittelalterlichen religiösen Objekts in zeitgenössischer transkultureller Umgebung.

In Saint-Denis ist die Madonna aus Saint-Martin-des-Champs Teil einer ganzen Topographie historischer Marienbilder.<sup>48</sup> Das Zentrum der Marienverehrung ist jedoch ein anderes: In der dritten nördlichen Seitenkapelle sind moderne Repliken bedeutender Marienbilder mit reichem Blumen- und Kerzenschmuck Gegenstand eines lebendigen, transkulturellen Marienkultes (Abb. 9).

45 Die reichen Schmuckbeigaben werden heute im Musée d'Archéologie nationale de Saint-Germain-en-Laye präsentiert. Zur Identifizierung mit der merowingischen Königin Arnegunde und der Geschichte des Objektensembles: Patrick Périn und Mitarbeiter, Die Bestattung in Sarkophag 49 unter der Basilika von Saint-Denis, in: Königinnen der Merowinger. Adelsgräber aus den Kirchen von Köln, Saint-Denis, Chelles und Frankfurt am Main. Ein deutsch-französisches Ausstellungsprojekt des Archäologischen Museums Frankfurt und des Musée d'Archéologie nationale in Saint-Germain-en-Laye in Zusammenarbeit mit der Domschatzkammer Köln, hrsg. v. Egon Wamers und Patrick Périn, Regensburg 2013, S. 100–121.

46 Albrecht 2003, wie Anm. 44; Brigitte Lainé, Saint-Denis dans l'histoire de France, in: Deremble/Lainé/Wyss 2015, wie Anm. 7, S. 343–345.

47 Emmanuel Bellanger, Une basilique en terre noire, rouge et cosmopolite, in: Deremble/Lainé/Wyss 2015, wie Anm. 7, S. 449–453; Michel Perrot, Rénovation urbaine aux abords de la cathédrale, ebd., S. 454–460.

48 Bresc-Bautier 2015, wie Anm. 7.



Abb. 7: Saint-Denis, Kathedrale, merowingische Gräber



## » UND DIE MEROWINGER?

Und die Merowinger? Ohne die Merowinger wäre eine Madonnenskulptur wie die Madonna aus Saint-Martin-des-Champs vermutlich gar nicht möglich gewesen. Der große Chronist der Merowinger, Gregor von Tours (538–594, Bischof in Tours seit 573), war zugleich der wesentliche Multiplikator des byzantinischen Konzepts der leiblichen Himmelfahrt Mariens in Westeuropa, das für ihn untrennbar mit dem Wunder der Inkarnation verbunden ist, dem die mittelalterlichen Skulpturen der Madonna mit Kind materielle Präsenz verleihen.<sup>49</sup> Aus heutiger Perspektive öffnet sich auch diese Bedeutungsebene, wenn die Madonna aus Saint-Martin-des-Champs in den kuratorischen Settings des *Musée des Monuments français* und der Basilika von Saint-Denis auf „Clovis und Clotilde“, Fredegunde und „Arnegunde“ trifft. Die Intentionen Lenoirs, der auch für die Neuinszenierung der mittelalterlichen Skulpturen aus dem *Musée des Monuments français* in Saint-Denis wesentlich verantwortlich zeichnete, waren jedoch andere. Musealisierung und De-Musealisierung mittelalterlicher Objekte erweisen sich so als objektgeschichtlich bedeutungsvolle Phasen. Unter denen die „creative curations“ Lenoirs aufgrund ihrer Komplexität und ihres Reichtums an Bezügen ein Höhepunkt sind.



Abb. 8: Saint-Denis, Vorplatz der Kathedrale, Rathaus und Place Victor Hugo

<sup>49</sup> Gregor von Tours, *Liber in gloria martyrum* 4, MGH SS rer. Merov. 1,2, hrsg. v. Bruno Krusch, Hannover 1885, S. 39.



Abb. 9: Marienverehrung in Saint-Denis, Kathedrale