
8.1 Das Fest der Freiheit – Das Musée central des arts

Schon in einem Schreiben aus Livorno vom 16. Juni 1797 hatte der Botaniker Thouin, einer jener Kommissare für Kunst und Wissenschaft, über deren Tätigkeit in Italien Bonaparte sich mit höchster Befriedigung geäußert hatte, dem Gedanken Ausdruck gegeben, die Ankunft der italienischen Kunstschatze in Frankreich und Paris durch besondere Veranstaltungen aller Welt bekannt zu geben. Er hatte verschiedene Transportmöglichkeiten der vielen zentnerschweren Kisten von Marseille nach Paris vorgeschlagen, schließlich aber gemeint, man solle doch diese Trophäen nicht auf Flüssen und Kanälen zu Schiff nach Paris bringen, sondern auf dem Landwege auf fünfzig Wagen, die von 700 Zugtieren gezogen werden sollten. Außerdem sollten die prächtigen Esel von Toskana und die römischen Büffel mit ihren mächtigen Hörnern den Zug begleiten. Auf den Kisten aber sollte man mit großen Buchstaben den Inhalt angeben: ‘Apoll von Belvedere’, ‘Laokoon’, ‘Brutus’ vom Kapitol, ‘Adonis’ vom Vatikan, ‘Transfiguration’ von Raffael. Ein solcher Zug würde den Bewohnern dieser Teile Frankreichs – wie einst den Bewohnern Italiens – die klarste Vorstellung geben von den Siegen der Armee, von der Stärke der Regierung und von der Macht der Nation.¹

Das Direktorium, an das diese Ausführungen gerichtet waren, war im Prinzip allen derartigen Vorstellungen geneigt. Aber Paris war Frankreich und dort mußte alles vor sich gehen, was die Phantasie des Volkes erfassen und beschäftigen sollte. Man war bestrebt an Stelle der religiösen Feste neue Feste zu setzen, „die der Vernunft, der gesunden Moral, überhaupt der Gegenwart mehr angemessen erschienen.“² Wie viele Feste sind damals in Paris gefeiert worden: das Fest der Republik, das Fest des Todes Ludwigs XVI., das Fest der

¹ Rede von Thouin abgedruckt in: *Moniteur universel*, 19 (1796), 13 thermidor, S. 1254. – *Décade philosophique*, 14 (an V = 1797), S. 212–215.

² Déville 1904, S. 212.

Souveränität des Volkes, das Fest der erneuerten Natur, das Fest des höchsten Wesens, die Feste von Rousseau und Voltaire! „Ich betrachtete als unparteiischer Beobachter an die zwanzig solcher Nationalfeste in der Nähe,“ schreibt der Däne Malte-Brun.³ „Ich sah sechs Throne von Stroh, ein Dutzend hölzerner Szepter und zwanzig oder dreißig papierne Kronen den Flammen opfern. Ich sah das souveräne Volk in Droschken nach dem Champs de Mars fahren, um dort eine hölzerne Bastille zu stürmen. Ich sah die Bildsäulen von Despotismus und Fanatismus mit Öl bestreichen, weil sie, naß vom Regen, dem himmlischen Feuer der Freiheit trotzten. Englische Linienschiffe wurden auf der Seine in Grund gebohrt. „Alle Tugenden sah ich auf Leinwand gemalt, alle Götter des Olymp in Pantalons und dreifarbigen Schärpen nach dem Tempel der Cybele wandern. Die ganze griechische und römische Geschichte, alle Maximen der republikanischen Politik, jedes Interesse der europäischen Mächte findet man in den Spielen dieses jungen Herrschervolkes vereinigt.“

So erließ denn auch schon im Herbst 1797 das Direktorium einen Aufruf an die Künstler Frankreichs.⁴ Paris, nicht Rom, sei von jetzt an der Mittelpunkt der schönen Künste in Europa. Der Stil der lebenden Künstler, der Geschmack des Volkes selbst würde sich an den alten Meistern neu zu bilden haben. Ein Festtag würde es sein, an dem die Trophäen aus dem tributpflichtigen Rom in Paris einziehen würden: „Euch Bürger liegt es ob, diesen großen Tag in Größe zu begehen!

„Versammelt Euch morgen im Saal des Laokoon im Museum. Ernennet die, die geeignet sind das Fest vorzubereiten! Alle Vorratskammern der Nation sind offen für Euch! 200 Pferde, Cavallerie, Infanterie werden zu Eurer Verfügung gehalten werden. Kurz, für diesen einen Tag stellt Euch die Regierung all ihre Hilfsquellen zur Verfügung – mit Ausnahme ihrer Finanzen. Diese gehören Euren Brüdern von der Armee, deren Tapferkeit die Trophäen aus Italien erobert hat.“

Einige Monate später konnte Andrieux, der Literaturhistoriker, Schriftsteller und Redakteur, bereits im Institut verkündigen, daß die Kunstschatze Itali-

³ *Französische Miscellen*, 17 (1806), S. 138.

⁴ *Décade philosophique*, 15 (an VI = 1797), 1, S. 297–298.

ens in Marseille angekommen seien.⁵ Ein einziges, nie gesehenes Fest der Siege und der Künste solle bei ihrer Ankunft in Paris gefeiert werden. Inschriften, Fahnen, Kränze, Sänger und Musik – das sei alles was man brauche. Die Soldaten und die Künstler würden das übrige tun.

So würde der Vorwurf des Vandalismus widerlegt werden, der so schwer auf Frankreich laste. „Sind das Vandalen“, fragt Andrieux pathetisch, „die in einen Artikel des Friedensvertrages eine antike Statue oder ein Gemälde von Raffael setzen, die sich als Entschädigung mit Werken alter Meister begnügen und keine Millionen und keine Provinzen verlangen?“

Man sieht, die Rhetorik Bonapartes hatte nicht nur unter den Soldaten, sondern auch unter den Gelehrten Schule gemacht. Schöne Worte, schlechte Taten! Nicht nur die Kunstwerke, auch die Millionen und die Provinzen – alles hatten die Franzosen den besiegten Italienern abgenommen!

Am 4. Mai legte Chaussard, dem früher schon die Leitung der Nationalfeste oblegen hatte, dem Minister des Innern, François de Neufchâteau, das fertige Programm für die Feier vor. Sie sollte sich auf zwei Tage verteilen. Der Festzug war das Programm des ersten Tages; die Übergabe der Trophäen an das Direktorium das Programm des zweiten.⁶

So hielten am Jahrestage von Robespierres Sturz am 9. Thermidor, dem 27. Juli, die Kunstschatze von Mailand und Venedig, von Parma und Modena, von Verona und Mantua, von Bologna und Rom ihren Einzug in Paris⁷ und niemand dachte mehr daran, wieviel Blut dieser Triumph gekostet hatte! „Ganz Europa hat die Beschreibung dieses Festes gelesen“, rief Lebreton 17 Jahre später noch in einer Institutssitzung aus, in der er die Rückgabe aller dieser Schätze mit bitteren Worten beklagte. „Hat man in Athen zur Zeit des Perikles schönere Feste gefeiert?“⁸

Wir haben heute kein Verständnis mehr für die Beredsamkeit, die François de Neufchâteau bei dieser Gelegenheit auf dem Marsfelde entfaltete.⁹ Wir hö-

⁵ *Décade philosophique*, 16 (an VI = 1798), 2, S. 499–501.

⁶ *Moniteur universel*, 6 (1798), S. 1237. – Es erschien damals auch eine Sonderveröffentlichung, die das Programm des Festes der Freiheit abgedruckt hat: *Fêtes de la liberté, et entrée triomphale des objets de sciences et d'arts recueillis en Italie. Programme*, Paris 1798.

⁷ Lanzac 1912, S. 612.

⁸ *Rheinischer Merkur*, Nr. 343 (12. Dezember 1815).

⁹ *Moniteur universel*, 19 (1798), 13 thermidor, S. 1254.

ren ihm ungläubig zu, wenn er die Manen der genialen Männer aller Länder und Zeiten beschwört, um sie zu fragen, ob sie ihre Werke nicht für Frankreich geschaffen hätten, ja für Frankreich, wo noch vor wenigen Jahren die Kunstwerke auf den Scheiterhaufen gebrannt hatten, wo die herrlichsten Denkmäler eingeschmolzen waren und wo ein betörtes Volk die schönsten Marmorstatuen mit Hammerschlägen bearbeitet hatte. Wir schauern heute vor der Hohlheit und Unwahrhaftigkeit seiner Phrasen. Wir empören uns gegen die Anschuldigung, Italien sei eine unwürdige Hüterin seines hohen Kunsterbes gewesen. Waren hier die Kunstschatze wirklich in Klöstern und Schlössern den Blicken des Volkes entzogen worden? Hatte Goethe in Venedig und Rom keine Gelegenheit gefunden, seine Sehnsucht zu stillen und all das Schöne mit Augen zu schauen, was seine Sinne ihm so oft im Geist gebildet hatten? Waren nicht die Kirchen in allen Städten Italiens die prächtigsten Museen des Volkes gewesen? Hatten nicht die römischen Großen den Fremden stets ihre Villen und Paläste offengehalten, war nicht eine großartige Förderung der Künste einer der Ruhmestitel Pius' VI. gewesen? Gewiß! Aber François de Neufchâteau erklärte der Welt, die Großen aller Zeiten hätten ihre Werke für Frankreich geschaffen und in Frankreich hätten sie nun endlich die Stätte gefunden, die ihnen gebühre. Das sei die unbeschreibliche, weihevollte Größe des Augenblicks! Darum feiere man ein Fest, dem kein anderes Fest sich an die Seite stellen lasse!

Den Teilnehmern an diesem Feste – und es waren die Edelsten der Nation – war es bitter ernst mit dem Glauben, daß Frankreich nun für alle Zeiten die Mission Italiens in Europa übernommen habe. Sie fanden in Neufchâteaus begeisterter Rede nur den Wiederhall ihrer eigenen Gedanken. Verklungen und vergessen waren alle Warnungen Quatremères und Roederers. Ein süßer Siegesrausch hatte sich aller bemächtigt. Alle sahen die stolzesten Träume von Ruhm und Macht und Weltherrschaft in dieser Stunde Wirklichkeit werden, in diesem Festzuge sich verklären, wie in einem Gleichnis von ebenso sinnverwirrender Schönheit und überwältigender Kraft, wie einst in dem Triumphzug römischer Heerführer aufs Kapitol. Hatten nicht Denon und Dufourny einmal den Protest unterschrieben, der die Machthaber in Frankreich beschwor, die antiken und modernen Kunstschatze Roms unberührt zu lassen? Nun, wir

sehen sie beide, einen nach dem anderen, in den nächsten Jahren in Italien, ja selbst in Rom erscheinen als gefügte Werkzeuge nicht allein jener Plünderungen, nein, als ihre überzeugten und eifrigen Vollführer. Ja, fünfzehn Jahre später noch bestimmte Denon als Gegenstand eines Gemäldes, mit dem Gérard das Treppenhaus des Museums schmücken sollte: die Ankunft der Kunstdenkmäler in Paris, die Frankreich durch den Frieden von Tolentino zugeeignet wurden!¹⁰ So wenig gehört der natürliche Mensch sich selber an, so sehr werden seine Gesinnungen gebildet und umgebildet von den Umständen, die rings um ihn die Welt gestalten!

Phöbus Apollo allerdings hatte an diesem 27. Juli sein Haupt verhüllt. Es regnete in Strömen auf die Löwen und auf die Bären aus Bern. Es regnete auf die Dromedare und Kamele und die ehernen Rosse von Venedig. Es regnete auf die Büsten von Homer und Brutus, auf die Soldaten und Sänger, auf die Künstler und Gelehrten und auf die rotangestrichenen, reichbeflaggten Wagen, die Italiens Kunstschatze in bekränzten Kisten bargen und mit riesigen Lettern ihren Inhalt anzeigten. Die 'Transfiguration' Raffaels, der 'Apoll von Belvedere', ein silberner Petrus in Lebensgröße mit Diamanten besetzt, sollten unverhüllt gezeigt werden. So stand es im Programm zu lesen. Die 'Transfiguration' und den 'Apoll' rettete wohl der Wettergott vor dieser Profanation. Der silberne Petrus scheint eine Lüge gewesen zu sein, mit der man das Publikum anlocken wollte. Immer wieder wurde vergeblich nach ihm gefragt. Die Skeptiker erklärten überdies, der ganze Festzug sei ein Symbol der Republik. Ihre Macht und ihre Grausamkeit – dargestellt durch Löwen und Tiger – zeige sich vor aller Welt, aber ihre guten Eigenschaften könne man nicht sehen, wie die Kunstwerke in den Kisten.¹¹ Und doch nannte auch Wilhelm von Humboldt dieses Fest der Freiheit „ein wahrhaft schönes Fest für den Anblick“,¹² und als Lady Morgan im Jahre 1815 die Pariser in ihrer Trauer sah, erinnerte sie sich dieses festlichen Umzuges und erklärte, daß der

¹⁰ Lanzac 1912, S. 612–613. Lanzac 1913, S. 237.

¹¹ J. W. von Archenholz, „Ueber Buonaparte und den deutschen Patriotismus“, *Minerva*, [7] (1798), 4, S. 136 [bibliograph. Angabe ergänzt v. Hrsg.].

¹² *Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften*, XIV: *Tagbücher*, hrsg. von A. Leitzmann, Berlin 1916, I, S. 554.

französische Charakter sich bei den Festen der Freude und des Triumphes, nicht aber im Unglück am glänzendsten offenbare.¹³

Am nächsten Tage fand bei freundlicherem Wetter das Fest auf dem Marsfelde den feierlichen Abschluß. Hier am Altar des Vaterlandes empfangen die Kommissare Thouin, Moitte, Tinot und Barthélemy ihre Medaillen aus den Händen des Direktoriums. Ihre Kollegen Monge und Berthollet waren auf neuen Beutezügen abwesend. Rings um den ungeheuren Platz waren in weitem Kreise die Siegestrophäen angeordnet und dahinter hatte sich ein schier unermessliches Publikum geschart. Unter der Statue der Freiheit erwartete das Direktorium die Männer, die Italien ausgeplündert hatten. Von Thouin geführt, mit Lorbeerkränzen in den Händen, traten sie im Hochgefühl ihrer Verdienste an den Altar des Vaterlandes heran: „Les sciences et les arts reconnaissants“ lasen sie auf den Medaillen, die ihnen der Präsident als Lohn für ihre Taten überreichte. Die Musik spielte das *Carmen Seculare* von Horaz, das Daru übersetzt hatte, und die Menge brach in begeisterte Rufe aus: „Vive la République! Vive la Grande Nation!“¹⁴

Nicht nur die ersten Tageszeitungen Frankreichs feierten das Fest der Freiheit vom 27. und 28. Juli als ein Ereignis von ungewöhnlicher Bedeutung – auch der berühmte Millin brachte im *Magazin encyclopédique* eine ausführliche Beschreibung des Einzugs der römischen Kunstwerke in Paris nach antikem Muster¹⁵ und das gleiche tat die *Décade philosophique*.¹⁶ Die Dichter Frankreichs setzten ihre Federn in Bewegung und die Musiker erfanden die Melodien für ihre Verse, die auf den Boulevards gesungen wurden.¹⁷ Gleichzeitig erschienen mehr als ein halbes Dutzend von Gelegenheitsschriften in Paris, die Tourneux gesammelt hat.¹⁸

¹³ Morgan 1817, I, S. 20.

¹⁴ *Moniteur universel*, 6 (1798), S. 1246, 1250, 1254. – Vgl. auch Renouvier 1863, S. 435, und Delaborde 1891, S. 80.

¹⁵ *Magazin encyclopédique*, 4 (an VI = 1798), 2, S. 416–427.

¹⁶ *Décade philosophique*, 18 (an VI = 1798), 4, S. 305.

¹⁷ Aulard 1903–1909, V, S. 22–23, Gedicht von Joseph Lavallée. – *Moniteur universel*, 6 (1798), S. 1243. Gedicht von Lebrun.

¹⁸ Tourneux 1890–1913, I, S. 473–474, Nr. 4954–4964.

Auch in deutschen Zeitschriften las man damals ausführliche Beschreibungen dieses Festes, die lebendigste wohl in *London und Paris*.¹⁹ Der Komponist Reichardt, dem wir so manche lebendige Schilderung aus dem Paris der Revolution verdanken, beschreibt in den *Briefen Deutscher Männer in Paris* das Fest der Freiheit vom Jahre 1798 wie ein Ereignis, an dem die ganze Welt ihre helle Freude haben müsse.²⁰ Die „einfache und nachdrückliche“ Rede Thouins und Neufchâteaus „lebhaftere und blühendere“ Ausführungen konnten die Deutschen hier wenigstens im Auszuge genießen. Aber auch die Kritik an dem schmachvollen Raube war vor dem blendenden Glanz des Erfolges noch nicht überall verstummt. In der *Minerva* erklärte Archenholz, daß jeder, der die Kunst liebe, an Italiens Beraubung nur mit Wehmut denken könne,²¹ und Böttiger, der gelehrteste unter den Deutschen, warf im *Merkur* die besorgte Frage auf: Wie werden alle diese Schätze in Paris aufgehoben sein?²²

Nun, 'Laokoon' und 'Apoll', Raffaels 'Transfiguration' und Tizians 'Petrus Martyr' waren nicht für alle Ewigkeit nach Paris verbannt. Neufchâteau hat die Manen der großen Meister aller Zeiten vergeblich angerufen! Die ewig waltende Gerechtigkeit, die sich im Leben des Einzelnen wie im Leben der Völker noch stets aufs neue betätigt, hat jene Inschrift Lügen gestraft, die auf großer Tafel den Kunstschätzen Italiens vorangetragen wurde:

*Was Griechenland verlor, was Rom gewonnen
Kam nach Paris um nie mehr fortzukommen.*²³

„Der Ruhm der französischen Nation, der ungeheure Reichtum an Kunstschätzen, die wir unser Eigen nennen, der Geist, der die Regierung beseelt, Wissenschaft und Künste zu schützen – alle diese Dinge verlangen gebieterisch die Vollendung des Louvre! Wie würden wir anders diese Fülle von Ge-

¹⁹ „Triumpheinzug der Italischen Kunstwerke in Paris, oder Festin des 9. Thermidor“, *London und Paris*, 2 (1798), S. 244–259 [bibliograph. Angaben korr. v. Hrsg.].

²⁰ Reichardt 1798, S. 122–126.

²¹ J. W. von Archenholz, „Ueber Buonaparte und den deutschen Patriotismus“, *Minerva*, [7] (1798), 4, S. 135.

²² C. A. Böttiger, „Und wie wird alles dieß in Paris aufgehoben seyn?“, *Der Neue Teutsche Merkur*, [9] (1798), 1, S. 144–200 [Titel korr. v. Hrsg.].

²³ Saunier 1902, S. 37.

mälden würdig aufstellen können, mit denen unsere siegreichen Armeen die Republik bereichert haben? Solch ein wunderbares Museum, solch eine unvergleichliche Sammlung von Meisterwerken der Plastik und Malerei, solch ein Bau wie der Louvre, dessen Pracht die Griechen und Römer nicht erreichten, wird für das Glück des Volkes und das Gedeihen der Republik die höchste Bedeutung gewinnen. Einst kamen die Völker Europas nach Paris um dort alle Freuden der Zügellosigkeit zu genießen. Heute rufen wir den Fremden, damit er sich selbst erhöhe bei der Betrachtung der Meisterwerke aller Zeiten. Er soll lernen die Französische Republik zu achten und er soll ihr Ansehen in der ganzen Welt verbreiten. Denn wir sind es, die ihm die Wunder der Künste und der Wissenschaft vermittelt haben, wir sind es, die ihm den Wunsch geweckt haben, selbst an der Erhaltung und Vermehrung solcher Schätze Anteil zu haben, wir sind es, die allein solchen Gelehrten den Rang eines französischen Bürgers verleihen können, wir sind es, die Frankreich zum gemeinsamen Vaterland aller schönen Künste gemacht haben.“

So sprach Antoine-François Peyre, einer der ersten Architekten von Paris bereits am 11. Juli 1796 im Institut.²⁴ Damals gerade hatte Quatremère in seinen Briefen an den General Miranda gegen die Versetzung der Kunstwerke aus Rom seine warnende Stimme erhoben. Damals gerade wurde das Für und Wider dieser neuen Brandschatzung unterworfenen Völker in der Pariser Presse eifrigst erörtert, ohne daß Bonaparte die mindeste Notiz davon nahm. Damals gerade wurde die Frage immer brennender, was sollte mit den fremden Kunstwerken geschehen, wo und wie sollte diese ungeheure Schaustellung den Völkern Europas dargeboten werden?

Peyre, der natürlich den Louvre selbst ausbauen und vollenden wollte, hat es aufs beste verstanden, die Psyche seiner Zuhörer in den Kreis seiner Ideen zu bannen. Wir bewundern bei ihm die unvergleichliche Kunst, bedenkliche Taten mit dem Glanz edelster Absichten zu verklären. Er war nicht nur selbst überzeugt, daß Frankreich von der Vorsehung zur Hüterin alles Schönen auf der Welt bestimmt worden sei; er wußte auch seine Hörer zu überzeugen.

²⁴ Peyre 1796, S. 667 ff.

Und sind wir heute nicht berechtigt diesem Kunstraub, der so viel Blut und Tränen gekostet hat, eine mildere Beurteilung zuteil werden zu lassen, seit wir wissen, daß er in der Geschichte der Völker und Zeiten nur eine kurze Episode darstellt? Hatte Paul Louis Courier wirklich so Unrecht, wenn er sich schließlich angesichts aller Plünderungen mit der Vorstellung begnügte, es sei alles gut so wie es komme? Hat nicht Bonapartes glänzendes Gestirn auch hier eine besondere, eine höchst bedeutende Mission zu erfüllen gehabt? Hat nicht die Nemesis selbst die Stunde bezeichnet als es genug war, als es Zeit war, den Vorhang fallen zu lassen über dieses wundersame Gleichnis und jedem das Seine zurückzugeben?

Überdies muß man zugeben, daß Paris seine Rolle als Weltmuseum mit nicht gewöhnlichem Geschick zu spielen verstanden hat. Mit fast diabolischer Klugheit hat man es verstanden, das Odium dieses ungeheuren Raubes bei den Besuchern aus aller Welt im Keime zu ersticken. Erschien ein solcher Fremder an den Pforten des Louvre, so öffneten sich ihm an allen Tagen die Türen, sobald der seinen Paß vorzeigte. Und der Pariser selbst, der Besitzer aller dieser Schätze, hatte nur an den drei letzten Tagen in der Dekade freien Eintritt! Kein Eintrittsgeld war zu zahlen. Immer wieder lesen wir Lobeserhebungen über die gebotenen Möglichkeiten zu sehen und zu forschen!²⁵ Der Beraubte vergaß die Kränkung und fühlte sich auf einmal als bevorzugter, denn wenige haben die vornehme Römerin nachgeahmt, die sich in Paris überhaupt nicht entschließen konnte, den Louvre zu betreten, der mit geraubten Kunstwerken ihres Vaterlandes angefüllt war.

Edlere oder unedlere Instinkte, Neugierde oder Wissensdrang, die Sehnsucht nach dem Schönen oder die Sucht zu sehen, was alle sehen wollten, führte fast zwei Jahrzehnte lang Tausende und Abertausende aus allen Ländern in dieses Museum. Wenige nur blieben in ihrem Urteil über diesen Raub unbestechlich. Wenige nur sahen in dieser Aufhäufung unübersehbarer Kunstschätze eine Geschmacksverirrung und ein Unglück für Räuber und Beraubte. Die Meisten waren geblendet von der Fülle der Schönheit, die ihnen

²⁵ M. Hadfield Cosway / J. Griffiths, *Galerie du Louvre. Représentée par des gravures à l'eau-forte*, Paris 1802, S. III [bibliograph. Angaben korr. v. Hrsg.]. – Thiersch 1866, I, S. 111. Ebendort berichtet er über die Zerstörungen.

auf einmal offenbar wurde. Wer wollte sie tadeln ? Sie wußten nicht oder sie wollten nicht wissen, was dieses Schauspiel der Welt gekostet hatte. Sie wußten nicht oder sie wollten nicht wissen, daß das Glück von Millionen zerstört werden mußte, ehe diese Gemälde, diese Statuen die Länder verlassen konnten, zu deren köstlichsten Gütern sie einst gehört hatten. Sie wußten nicht oder sie wollten nicht wissen, daß Italien einer Totenbahre glich, auf der ein ganzes Geschlecht ausgestreckt lag, als man am 9. Thermidor in Paris die Schätze seiner Paläste und Museen im Triumph zur Schau trug.

Bonaparte soll zuerst beabsichtigt haben, die Kunstwerke Italiens im Invalidendom unterzubringen. Sein Architekt Fontaine aber überzeugte ihn leicht, daß für den Invalidendom die Fahnen besiegter Feinde der rechte Schmuck seien, daß aber die Kunstwerke nur im Louvre die richtige Aufstellung finden könnten. Hier hatten ja bereits die Kunstschatze aus Königlicher Verlassenschaft, der Kunstbesitz der Emigranten, die obdachlos gewordenen Gemälde aus entweihten Kirchen und aufgehobenen Klöstern Zuflucht gefunden. Hier sah Heinrich Meister schon im Jahre 1795 die Gemälde des Stadhouders ausgestellt, die den Haag erst im Juni verlassen hatten.²⁶ Er nennt ausdrücklich die bewunderungswürdigen Ruisdaels, die großen Kompositionen von Wouwerman und vor allem Paul Rotters berühmte Kuh. Und alle diese Schätze müssen ihm keinen geringen Eindruck gemacht haben, wenn er die Vermutung ausspricht, daß die Herrichtung eines glänzenden Museums vielleicht das Königtum gerettet haben würde.

Aber nicht erst die Revolution hat den Gedanken geschaffen, die Kunstwerke Königlichen Besitzes in allen Untertanen zugänglichen Räumen öffentlich aufzustellen. Schon seit 1750 wurde dieser Gedanke in Frankreich erwogen und in der Eröffnung des Musée du Luxembourg auch in die Tat umgesetzt.²⁷ Aber die schweren politischen Sorgen vereitelten das Unternehmen d'Angivilliers, das Léon de Laborde die glänzendste Schöpfung der Regierung Ludwigs XVI. genannt hat.

Das Musée français, das bald den Namen Musée central des arts erhielt, wurde im Jahre 1793 im Louvre eröffnet, wahrscheinlich am 8. November.

²⁶ Meister 1910, S. 117 ff.

²⁷ Courajod 1878–1887, I, S. 25; vgl. S. 29. – Blondel 1752–1756, IV, S. 37.

Bilder aus allen Schulen, Büsten, Bronzen, Uhren, Porzellane waren in der Galerie d'Apollon, im Salon carré und in der großen Galerie, die Louvre und Tuilleries verband, gänzlich wahllos aufgehäuft worden. Die „Commission temporaire des arts“ und der Unterrichtsminister Roland hatten sich bei dieser Gelegenheit nicht mit Ruhm bedeckt. Roland, der auf den herostratischen Vorschlag, die Kirche in Brou mit allen ihren Denkmälern zu zerstören, nichts weiter zu antworten gewagt hatte, als daß er glaube, daß es besser sei, die Zerstörung der Kirche noch hinauszuschieben, Roland der durch sein grenzenloses Unglück und sein tragisches Ende alles sühnte, was er je geirrt hatte, Roland erließ am 25. Dezember 1791 jenes merkwürdige Schreiben an die Inspektoren des Museums, in dem er ihnen ans Herz legte, alle Bilder möglichst durcheinander zu hängen, damit sich das Publikum vor allem unterhalte und nicht belehrt werde.²⁸ Er nannte das Museum einen Blumengarten, den man mit den schönsten Farben schmücken müsse, der nicht nur die Liebhaber anziehen solle, sondern auch die Neugierigen unterhalten müsse: „Suche man das Schöne in allen Gestalten,“ schrieb er, „um sich eigene und große Ideen zu bilden, das ist besser als unfruchtbare Vergleiche anzustellen, die nur zu einer völlig zwecklosen Kritik führen können!“ Wie merkwürdig ist ein solcher Ausspruch an der Schwelle des wunderbarsten Museums zukünftiger Tage! Gerade die vergleichende Kritik sollte hier zuerst angeregt und entwickelt werden, die Roland in so unverständiger Rede verworfen hatte.

Am 30. Januar 1794 wurde die erste Kunstkommission durch eine zweite ersetzt, der unter anderen Wicar, Picault und Varon angehörten. Varon erhob sofort seine Stimme gegen das wüste Durcheinander im neugegründeten Museum und verlangte, daß die große Galerie durch Oberlicht erhellt werden sollte. Aus Versailles wurden Leonardos und Raffaels Meisterwerke dem Museum einverleibt; die Gemälde wurden in drei Hauptschulen, die Italienische, die Französische und die Niederländische geordnet. Schon im nächsten Jahre brachte die *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, die in Leipzig erschien, ausführliche „Nachrichten über das neuerrichtete National-

²⁸ Courajod 1878–1887, I, S. 172.

Museum zu Paris“,²⁹ und in der *Décade philosophique* erschien am 30. Dezember 1794 der erste größere Aufsatz über die Gemäldesammlung in der großen Galerie zwischen Tuilleries und Louvre.³⁰

Der Besucher klagt darüber, daß die Gemälde beständig umgehängt würden. Man war eben noch im Zustand des Experimentierens. Er klagt vor allem über das falsche Licht, das von beiden Seiten blendend auf die Bilder falle.

Schon im Jahre 1778 hatte sich d'Angiviller mit dem Problem beschäftigt, die große Galerie, das zukünftige Nationalmuseum Frankreichs durch Oberlicht zu erhellen. Der Architekt Renard hatte in den Jahren 1785 bis 1788 eine Reihe von Plänen vorgelegt, wie die Aufgabe am besten zu lösen sei. Niemand anders als Hubert Robert hatte sich nach ihm mit der Aufgabe beschäftigt.³¹ Seit 1795 Mitglied des Konservatoriums des Nationalmuseums stellte er im folgenden Jahre im Salon ein Gemälde aus, das sich heute in Tsarkoié-Sélo befindet. Es stellt die große Galerie dar, wie sie mit Bildern und Statuen angefüllt, durch einen Aufbau über dem Gewölbe das Licht von oben erhält.

Wie lange sollte es dauern, bis dieser Plan sich endlich verwirklichte! Im Jahre 1802, als das Musée central des arts den Namen Musée Napoléon annahm, war die Ausführung des Planes noch nicht in Angriff genommen, den man vor 17 Jahren entworfen hatte. Erst im Jahre 1804 wurde ein einziges Gewölbejoch durchbrochen, aber die Arbeit wurde nicht fortgesetzt. Am 5. Juni 1851 endlich sah man in die Tat umgesetzt, was Hubert Robert im Jahre 1796 im Bilde gezeigt hatte!

Der unbekannte Besucher der großen Galerie am Ausgang des Jahres 1795 hatte aber noch andere Wünsche und Bedenken zu erheben. Er vermißte an den Bildern die Bezeichnungen mit den Künstlernamen und dem Gegenstand. Er fand die Bilder noch zu sehr nach den Grundsätzen aufgehängt, die einst Roland empfohlen hatte. Er wünschte eine methodische Anordnung in den Schulen selbst fortgesetzt, ja sogar auf die Meister übertragen. Er wollte die italienische Kunst in ihrer Entwicklung von Giotto bis Michelangelo in klarem

²⁹ F. W. B. von Ramdohr, *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, 56 (1795), S. 3–27 [bibliograph. Angaben korr. u. ergänzt v. Hrsg.].

³⁰ *Décade philosophique*, 4 (an III = 1795), S. 211–217.

³¹ Lebrun 1798, S. 7.

Bilde dargestellt sehen. Er wollte Raffael in seiner Entwicklung an seinen Werken verfolgen. Wie schnell war mit den Theorien Rolands aufgeräumt worden!³² Wie früh schon machen sich hier Forderungen geltend, die wir heute in allen Kunstsammlungen als selbstverständlich erfüllt sehen wollen!

Die unübersehbare Masse von Kunstschätzen, die zunächst aus Belgien, Holland und Italien nach Paris strömten und die Ungeduld des Publikums, diese Schätze so schnell wie möglich zu sehen, machten es den Mitgliedern der Kunstkommission zur Pflicht, so schnell und so bestimmt wie möglich ihre Dispositionen zu treffen. Im Louvre selbst – über dessen Eingängen man im Jahre 1798 die Inschrift lesen sollte: „Palais national des Sciences et des Arts“³³ – im Louvre selbst veranstaltete man im Anfang provisorische Ausstellungen im Salon carré und in der Galerie d'Apollon. Die große Galerie aber war zunächst mehr einem Depot als einer Galerie vergleichbar.

Das Schloß von Versailles wurde bereits im Jahre 1797 als Museum der französischen Schule hergerichtet. Im Palais du Luxembourg wurden später das 'Leben der Maria von Medici' von Rubens, die Gemälde von Philippe de Champagne, das 'Leben des heiligen Bruno' von Lesueur und die Meereshafen von Vernet untergebracht. So verteilte sich allmählich der ungeheure Kunstbesitz!

Der Hamburger Domherr, Friedrich Meyer, verlebte im Jahre 1796 die Monate April bis Juli in Paris.³⁴ Er fand über dem Eingang zur großen Galerie die Inschrift angebracht: „Musée national, monument consacré à l'étude et à l'amour des arts“, und in der Galerie selbst las er die Aufforderung, die Gegenstände nicht zu berühren: „Au nom des arts! Citoyens, conservons nos propriétés, en empêchant qui que ce soit d'y porter les mains. » Pappdeckel auf denen diese Bitte zu lesen war, lagen überall umher und Aufseher waren gegenwärtig, das Publikum nicht nur zu überwachen, sondern auch zu belehren, wenn es belehrt werden wollte.

³² B. Benincasa, *Journal d'un voyageur neutre depuis son départ de Londres pour Paris le 18 Nov. 1795 jusqu'à son retour à Londres le 6 Fév. 1796*, London 1796, S. 46–52.

³³ *Décade philosophique*, 17 (an VI = 1798), S. 496. – (Anonym), „Der Palast der Künste. Besorgnisse über die Vereinigung aller Kunstwerke. Maschinendepots ...“, *London und Paris*, 1 (1798), S. 255. – *Magazin encyclopédique*, 4 (an VI = 1798), 1, S. 270.

³⁴ Meyer 1797, II, S. 187.

Nichts ist merkwürdiger als diese Beschreibung eines Museums, das später einen Weltruf erwarb und gleichsam als Prototyp aller europäischen Museen anzusehen ist, nichts ist merkwürdiger als diese Beschreibung des Musée central des arts in seinen ersten Anfängen. Man ist erstaunt, daß eine solche Rumpelkammer größten Stils dem Publikum zugänglich gemacht wurde und daß die Galerie nicht schon damals geschlossen wurde wie es später geschah. Meyer sah nur die Hälfte der Galerie mit Gemälden behangen: er fand 325 Meisterwerke nach Schulen geordnet und hier bereits die Rahmen mit dem Gegenstand des Gemäldes und dem Namen des Künstlers bezeichnet. In der anderen Hälfte der Galerie aber standen die Gemälde noch übereinander in langen Reihen an den Wänden entlang.

Aber auch in dem schon provisorisch geordneten Teil der Galerie muß es nicht leicht gewesen sein, sich vorwärts zu bewegen. Meyer gibt ein anschauliches Bild dieses grenzenlosen Durcheinanders: „Kunstwerke aller Art,“ so schreibt er, „umgeben den Eintretenden hier und lassen dem Auge kaum einen Ruhepunkt übrig. Längs der Mitte und an den Wänden des Saals unter den Gemälden stehen gebrochene Säulen von verschiedenen Marmorarten, reich verzierte Postamente von guten und schlechten Formen, Tische und andre Meublen von vielerlei Gestalt, aus Stein und Holz mit Bronze dekoriert.“ Auf den Tischen sah Meyer große und kleine Statuen, Büsten und Idole, antike Opfergeräte, Vasen von Marmor, Porzellan und Bronze, Uhren, mathematische Instrumente, artige Kästchen mit eingelegter Arbeit, Modelle von Tempeln, Ruinen und modernen Gebäuden aufgestellt.

„Eine unübersehbare Menge“, schreibt er, „ein buntscheckiges Allerlei der verschiedensten Gegenstände stören die Einheit und zerstreuen die Aufmerksamkeit des Besuchers. Das war besonders sichtbar an den Tagen, wo das Museum dem Publikum geöffnet war. Ich sah hier viele Zuschauergruppen sich bloß mit Betrachten und Anstaunen der einzelnen artigen Kleinigkeiten beschäftigen und auf die herrlichen Gemälde nur einen flüchtigen Blick werfen. Der wenig gebildete und frivole Geschmack des Publikums wird auf diesem Wege nicht gebessert. Wahrscheinlich würden ‘Apoll von Belvedere’ und ‘Laokoon’, wenn sie von Rom sich nach Paris verirren sollten, kein besseres

Schicksal haben, als mit solchem Kindertand der Kunst zusammengestellt – von vielen übersehen zu werden.“

Daß des Hamburger Domherrn Befürchtungen grundlos waren, sollte die Zukunft beweisen. Zwar blieb es noch in den nächsten Jahren im Louvre bei beständigem Umhängen und Neuordnen, aber Kunst und Kunsthandwerk wurden bald getrennt. Schon Wojda, der polnisch-deutsche Schriftsteller verklungenen Namens, scheint ein Jahr später in der großen Galerie nicht mehr das wüste Durcheinander gefunden zu haben.³⁵ Er gelangte in das Museum durch den Salon carré und ließ die Galerie d'Apollon zur Linken, wo der Maler Vincent seit dem 15. Mai 1797 nicht weniger als 415 Zeichnungen aus dem Königlichen Kabinett ausgestellt hatte. Wojda wandte sich zur Rechten und betrat in Begleitung seiner geheimnisvollen Freundin Amalia die große Galerie. Diese Egeria ist es gewesen, die dem ruhelosen Abenteurer jetzt den Sinn für die hohe Kunst erschloß, wie sie ihm einst die zaubervolle Schönheit Venedigs offenbart hatte.

In einem Schreiben vom 20. August 1797 beschreibt Wojda ihrer beider Erlebnisse und Eindrücke in der großen Galerie. Wir finden sie gleich vor Raffaels 'Heiliger Caecilie', die noch bis vor kurzem in San Giovanni di Monte in Bologna in einem eigenen Holzschrank aufs sorgfältigste gehütet wurde.

Vielleicht besitzen wir in Wojdas Aufzeichnungen die ersten Schilderungen eines tiefen seelischen Erlebnisses an einem Gemälde, das eben aus Italien nach Frankreich gelangt war. Und diese Schilderung ist um so wertvoller, als sie den Eindruck wiedergibt, den Raffaels Meisterwerk ausübte, als es noch nicht durch eine unglückliche Restauration seiner eigentümlichen Reize beraubt worden war.

„Wir mochten kaum zwanzig Schritt in der Galerie vorwärts gegangen sein“, schreibt Wojda, „als Amalie wie angefesselt vor der 'Caecilie' von Raffael stehen blieb. Stummes Entzücken war der erste Effekt, welchen dieses göttliche Bild auf sie hervorbrachte. Sie betrachtete es von allen Seiten, teilte sorgfältig Licht und Schatten, und nachdem sie es eine zeitlang, ohne ein Wort

³⁵ Wojda 1802, S. 308–326.

zu sprechen, bewundert hatte, brach sie in einzelne Ausrufe ohne Zusammenhang aus.“

„Aber sehen Sie doch nur das himmlische Gesicht“, flüsterte sie, als sie sich einigermaßen gesammelt hatte, „den nach oben gerichteten Blick und den Ausdruck, der sie zur Gottheit macht. An dieser Caecilie ist nichts Sterbliches mehr. Sie ist ganz verklärt, ganz Geist und schwebt in Regionen, wo alles, was sie umgibt, mit ihr innig verwandt ist. Wie hat es der Künstler nur angefangen, um so viel Leben mit toten Farben hervorzubringen, und so viel Ebenmaß und Ausdruck auf einem so beschränkten Raum zu vereinigen?“

Wojda fand bereits im Sommer 1797 einen großen Teil des Kunstraubes aus Belgien, Holland und Oberitalien im Musée central mit den Gemälden des Königs und der geächteten Emigranten vereinigt. Er sah die ‘Grablegung’ von Tizian und ‘Zeus und Antiope’ von Correggio; er sah Gemälde von Andrea del Sarto, von Paolo Veronese, von Guido Reni, von Albano. Er vertiefte sich mit seiner Schönen in das Studium von Rubens und Van Dyck und wie Heinrich Meister brachte er auch dem ‘Stier’ von Paulus Potter eine besondere Huldigung dar. Wer hätte gedacht, daß noch ehe das Jahr zu Ende ging, dieser kaum geweihte Tempel der Kunst sich in einen Schauplatz eines Siegesgelages verwandeln sollte?

Am 20. Dezember 1797 las man in der *Décade philosophique*³⁶ „Das Museum hat sich heute in einen Bankettsaal verwandelt. Die gesetzgebende Körperschaft hat sich seiner bemächtigt, um dort dem Überwinder Italiens ein großes Festmahl zu geben. Es war gewiß ein glänzender Gedanke, Bonaparte an dem Ort einen feierlichen Empfang zu bereiten, der mit Meisterwerken geschmückt ist, die er erobert hat. Aber mußte man dort auch ein Bankett von 800 Gedecken veranstalten? War es nötig, die Museumsleitung zu zwingen in einigen Tagen eine Galerie zu räumen, die mit Dingen angefüllt war, die man nur im äußersten Notfall anrühren sollte, ja, die man eigentlich kaum berühren kann, ohne ihnen wehe zu tun? O welche Barbarei!“

„Gott behüte das Museum vor ähnlichen Siegerbewirtungen!“ So heißt es auch in einem Bericht aus Paris vom Juli 1798, der uns erzählt, daß dies

³⁶ *Décade philosophique*, 15 (an VI = 1797), 1, S. 560.

Bankett die Dispositionen der vielgeplagten Museumskommission völlig zu schanden machte.³⁷ Die Wände waren durch Rauch geschwärzt, der Fußboden fürchterlich beschmutzt worden. Kurz es blieb nichts weiter übrig, als die große Galerie überhaupt zu schließen und die Ungeduld des Publikums zu befriedigen, indem man im Salon carré eine Ausstellung der ersten Kunst-Trophäen aus Italien veranstaltete.

Die ersten Ausstellungen im Salon carré vom 6. Februar und 8. November 1798

Die Eröffnung des ersten Teiles der großen Galerie am 7. April 1799 mit den Meistern der Französischen und Flämischen Schule:

Am 6. Februar wurde die erste Ausstellung im Salon carré eröffnet. Der Däne Thomas Bugge zählte damals 141 Bilder, von denen sich 36 bereits vor der Revolution in Frankreich befanden, während 105 aus Italien stammten.³⁸ Sie stellten den Kunstraub aus Parma, Piacenza, Mailand, Cremona, Modena, Cento und Bologna dar, aber nur das, was öffentlich gezeigt werden konnte. Mehr als 100 Blendrahmen waren hergestellt worden, um die Gemälde, die den Transport aus Italien nach Frankreich auf Rollen – ja auf Rollen – gemacht hatten, wieder aufzuspannen. 50 Gemälde waren neu gerahmt worden; andere hatte man mit provisorischen Rahmen versehen. Einzelne Gemälde waren auch, so gut es ging, gereinigt worden und um dem Publikum den Unterschied des neuen und alten Zustandes vor Augen zu führen, hatte man ein besonders in die Augen fallendes Beispiel gewählt. Die thronende Madonna Peruginos zwischen den Heiligen Jacobus und Augustinus aus San Agostino in Cremona war nur zur Hälfte gereinigt allen Blicken ausgestellt. „Der im alten Zustand gelassene Teil“, schreibt ein deutscher Besucher, „und der erneuerte stechen auf die auffallenste Art gegeneinander – ich möchte fast sagen, wie ein

³⁷ (Anonym), „Reglements der Conservatoren. Buonaparte wird zum großen Nachtheil des Museums bewirthe“, *London und Paris*, 2 (1798), S. 60 [Titel ergänzt u. Zitat korr. v. Hrsg.].

³⁸ Bugge 1801, S. 116 ff.

schöner Maitag gegen einen düsteren Dezemberabend.“³⁹ Und ein anderes großes Kirchenbild Peruginos war in dieser ersten Ausstellung seiner Kunst in Paris zu sehen: die „Madonna in Wolken mit vier Heiligen“ aus Bologna stammend, wo man sie heute wieder in der Pinakothek bewundern kann.

Von Raffael sahen die Besucher zunächst nur die 'Heilige Caecilie'; aus seiner Schule den 'Thronenden Christus mit vier Heiligen' aus San Paolo in Parma. Tizians Kunst war durch die 'Dornenkrönung' aus Santa Maria delle Grazie in Mailand vertreten, die sich heute noch in Paris befindet. Von Correggio sah man nicht weniger als vier seiner herrlichsten Kirchenbilder aus Parma: die 'Madonna des heiligen Hieronymus' und die 'Madonna della Scodella'; das 'Martyrium der Heiligen Placidus und Flavia' und die 'Kreuzabnahme'. Alle vier Gemälde sieht man heute wieder in der Galerie in Parma. Auch Domenichino war durch zwei seiner Hauptwerke vertreten, die beide aus Bologna stammten: die 'Madonna del Rosario' und das 'Martyrium der heiligen Agnes'. Modena, Parma, Bologna hatten alles hergeben müssen, was sich in ihren Kirchen an Bildern des Guido Reni, des Agostino und des Annibale Carracci befand. Sogar die 'Schutzheiligen von Bologna' – Guido Renis Meisterwerk wurden vom Hochaltar der Kirche der Mendicanti entfernt und nach Paris geschleppt.

Niemand aber war in dieser Ausstellung so mit seinen besten Leistungen gegenwärtig wie Guercino. Zweiundzwanzig seiner bedeutendsten Bilder waren ausgestellt und seine Heimatstadt Cento war völlig ausgeplündert worden. Auch der 'Auferstandene, der seiner Mutter erscheint', den Goethe noch im Oktober 1786 in Cento bewundert und ausführlich beschrieben hatte, schmückte jetzt den Salon carré in Paris.

Jean Baptiste Lebrun, der Gatte der hochberühmten Porträtmalerin Mme. Vigée Lebrun, gab für diese Ausstellung einen besonders aufschlußreichen Führer heraus.⁴⁰ Dies Büchlein beschäftigt sich nämlich nicht nur mit den Gemälden, die dem Publikum gezeigt wurden, es nennt auch eine große Anzahl von Gemälden, die nicht sichtbar waren und daher in anderen

³⁹ (Anonym), „Säuberungen und Restaurationen der Gemälde“, *London und Paris*, 2 (1798), S. 62 [Titel ergänzt v. Hrsg.].

⁴⁰ Lebrun 1798.

Verzeichnissen fehlen, weil sie teils minderwertig erschienen, teils durch den Transport gelitten hatten. Es zählt ferner in einem besonderen Anhang die Antiquitäten aus Mailand, Bologna und Modena auf, die man jetzt in Paris bewundern konnte. Es gibt uns endlich Kunde von einem Schatz von 828 Handzeichnungen, acht große Zeichnungen von Pellegrino Tibaldi nicht gerechnet, die alle aus der Ambrosiana geraubt worden waren. Es verrät uns endlich, daß Raffaels berühmter Karton der 'Schule von Athen' in mehr als 500 Fetzen zerrissen in Paris angekommen war.

Lebrun war der Museumskommission, der damals noch Dufourny vorstand, als Sachverständiger beigegeben und er verfaßte eine Anzahl kleinerer Schriften über das neue Nationalmuseum.⁴¹ Lebrun war auch schon am 17. August 1796 im *Journal de Paris* mit Begeisterung für den Kunstraub in Italien eingetreten.⁴² Er sah jetzt seine Wünsche und Prophezeiungen durch die Tatsachen gerechtfertigt und erfüllt.

So glaubte er, Bonaparte mit Perikles und Vespasian vergleichen zu dürfen. Perikles habe nicht gezögert, den Staatsschatz anzugreifen, um Athen mit Werken der Kunst zu schmücken, Vespasian habe einen Tempel des Friedens gegründet, in dem die Meisterwerke der Kunst, die er den überwundenen Nationen abgenommen hatte, aufstellen ließ. Diese Ausführungen Lebruns gelegentlich des großen Ereignisses der ersten Ausstellung italienischer Beutestücke bieten ein besonderes Interesse. Sie bringen Gedanken zum Ausdruck, die damals die meisten Franzosen erfüllten. Wie hätten seine Worte nicht willige Hörer finden sollen?

„Ehre sei dem Helden, dem Überwinder Italiens“, ruft er aus.⁴³ „Ehre sei den tapferen Soldaten, die ihre Lorbeeren mit ihm teilen! Wie groß ist der in meinen Augen, der von Sieg zu Sieg schreitend, mit den Schrecken seines Namens den Besiegten weder Zerstörung noch Plünderung bringt, sondern die Freiheit, und als Lohn nichts nimmt als einige Kunstwerke! Diese Gemälde

⁴¹ 1) *Réflexions sur le Muséum national*, s. I. 1792. Andere Ausgabe Paris 1793. 2) *Observations sur le Muséum national, pour servir de suite aux réflexions qu'il a déjà publiées sur le même objet*, Paris 1793. 3) *Quelques idées sur la disposition, l'arrangement et la décoration du Muséum national*, Paris 1795.

⁴² *Journal de Paris*, [20] (1796), 3 thermidor an IV. Vgl. auch ebendort 30 thermidor, 2 ventôse und 19 pluviôse desselben Jahres.

⁴³ Lebrun 1798, S. 1.

waren ganz mit Öl und fettigen Flüssigkeiten bedeckt und von den übelsten Ignoranten aufs schrecklichste zugerichtet worden. Sie würden zugrunde gegangen sein in solchen Händen. Frankreich wird ihnen das Leben wieder geben. Bürger und Heroen! Mitten aus dem Schlachtgetümmel habt ihr diese Meisterwerke gerettet. Ihr habt sie dem Golde vorgezogen, mit dem man sie bedecken wollte, um sie zu behalten!“

Wir sehen hier Lebrun, der ein ausgezeichneter Gemäldekenner, ein scharfsinniger Schriftsteller, aber ein unzuverlässiger Charakter war, als skrupellosen Vertreter aller jener Entstellungen und Unwahrheiten, die damals geflissentlich verbreitet wurden und bereits in aller Munde waren: Die Italiener hatten es nicht verstanden, ihre Kunstschatze zu hüten, darum mußten sie einem Lande anvertraut werden, das für ihre Erhaltung alle Garantien bot. Der Kunstraub aus Italien war die edelmütigste Handlung von der Welt, denn auf diese Weise waren dem italienischen Volke andere Plünderungen erspart geblieben.

Lebrun wußte natürlich ganz genau, daß Italien keine Plünderung irgendwelcher Art erspart geblieben war, er mußte auch wissen, daß es in Venedig ein großes Atelier gab zur Wiederherstellung kranker Bilder und daß im allgemeinen die Werke alter Meister in Italien besser gehütet wurden als irgendwo sonst in der Welt. Aber er buhlte schon damals um die Gunst des Mannes, der die Geschicke Frankreichs fast allein in seinen Händen trug.

Wenig später richtete er denn auch an den ersten Konsul ein Schreiben, in dem er einen klingenden Lohn für so köstliche Worte begehrte. Er sei Gemäldekonservator beim Grafen von Artois und beim Herzog von Orléans gewesen, er habe 43 Reisen ins Ausland gemacht und dort alle nur denkbaren Erfahrungen gesammelt, die der Direktor einer Gemäldegalerie besitzen müsse. So fühle er sich zum Hüter der Bilderschätze des neuen Museums berufen. Er dürfe es wagen, den Überwinder Italiens um diesen Posten zu bitten.⁴⁴

Bonaparte verstand es vortrefflich, sich mit solchen Anliegen abzufinden. Als ihn in jenen Tagen irgendjemand um irgendeine Verwendung bei irgendeinem einflußreichen Manne bat, antwortete er kurz: „Ich kann Ihren Wunsch

⁴⁴ G. Vauthier, „Denon et le gouvernement des arts sous le Consulat“, *Annales révolutionnaires*, 4 (1911), mai – juin, S. 342.

nicht erfüllen. Ich schweige, wo ich nicht befehlen kann.“ Hier allerdings konnte er befehlen, denn er durfte das neue Museum im Louvre als seine eigene Schöpfung betrachten. Wenn er schwieg, so geschah es, weil Lebrun ihm nicht die Fähigkeiten, Kenntnisse und Erfahrungen bot, die er später bei Denon in seltener Fülle vereinigt finden sollte.

Der Erfolg dieser ersten Ausstellung des Kunstraubes aus Italien übertraf auch die kühnsten Erwartungen. „À l’armée d’Italie“, lasen die Eintretenden über der Türe.⁴⁵ „Eine ungeheure Menschenmenge drängt sich immer aufs neue in diesen Saal“, schrieb der *Ami des Lois* am 20. März.⁴⁶ „Zittert Maler von Frankreich, Eure Richter sind da!“ las man am 19. April in der *Décade philosophique*.⁴⁷

Noch war diese Ausstellung nicht geschlossen, da wurde schon mit fiebrhafter Anspannung aller Kräfte das Einzugsfest der neuen Kunstbeute für den 9. Thermidor vorbereitet, und das Jahr sollte nicht zu Ende gehen, ohne daß auch noch ein Teil von diesen Schätzen den Parisern in einer neuen Ausstellung im Salon carré vorgeführt wurde. Welch eine unerschöpfliche Fülle von Eindrücken boten sich einem Kunstfreund in Paris in dem einzigen Jahre 1798 dar! Welche Arbeit hatte die Museumskommission zu leisten, die außerdem noch beschäftigt war, oben in der großen Galerie die Französische und Flämische Schule zu ordnen und unten im Erdgeschoß die Antiken aufzustellen. Welche Verantwortungen, welche Spannung aller Kräfte! Welch ein unaufhörliches Durcheinander und Bewegen der kostbarsten Objekte von oft kaum zu bewältigender Schwere. Die Ausstellung vom 6. Februar, das Einzugsfest vom 27. und 28. Juli, endlich die zweite Ausstellung vom 8. November – das waren Aufgaben, die eigentlich nebenher bewältigt werden mußten, denn die

⁴⁵ (Anonym), „Große Galerie. Saal des Apollo. Schöne Aussicht“, *London und Paris*, 2 (1798), S. 54. – Auch der Ausstellungskatalog von 1798, *Notice des principaux tableaux recueillis dans la Lombardie... exposition 18 pluvoise jusqu’au 30 prairial an VI* (6 févr. – 18 juin 1798), war der „Armée d’Italie“ gewidmet.

⁴⁶ A. Aulard, *Paris pendant la réaction thermidorienne et sous le Directoire*, IV: *Du 21 ventôse an V au 2 thermidor an VI* (11 mars 1797 – 20 juillet 1798), Paris 1900, S. 578.

⁴⁷ „Quelques observations sur les tableaux recueillis en Lombardie et actuellement exposés dans le grand salon du Musée central des Arts“, *Décade philosophique*, 17 (an VI = 1798), 3, S. 154–163.

Herrichtung der Gemäldegalerie und des Antikenmuseums, deren Eröffnung ganz Paris mit Ungeduld erwartete, durfte nicht hinausgeschoben werden.

Am 10. August wurde im Louvre Raffaels 'Verklärung Christi' ausgepackt.⁴⁸ Wir erfahren, daß sich das Gemälde in so vollkommenem Zustande befand, daß die, welche es zuerst erblickten, in laute Rufe des Entzückens und des Beifalls ausbrachen. Allerdings galten diese Freudenbezeugungen weder Raffael, der das Bild gemalt hatte, noch den Mönchen von San Pietro in Montorio, die es jahrelang gehütet hatten, sondern den französischen Kommissaren, die es so tadellos verpacken ließen. Drei Tage später stand auch schon Wilhelm von Humboldt vor dem Bilde, „in ruhiges, anbetendes Anschauen versenkt!“⁴⁹

Der 18. Brumaire ist nicht nur für die politische Geschichte Frankreichs ein Schicksalstag gewesen; er hat auch für die eroberten Kunstschatze im Musée central des arts eine besondere Bedeutung gehabt. Am 18. Brumaire 1798 wurde den Parisern der größte Teil der Gemälde im Salon carré zuerst vorgeführt, die sie im Siegesinzug vom 9. Thermidor nur in Kisten verpackt gesehen hatten. Am 18. Brumaire 1799 setzte Bonaparte die Direktorialregierung ab und machte sich selbst zum ersten Konsul der Französischen Republik. Am 18. Brumaire 1800 endlich wurde das erste Antiken-Museum in Paris feierlich eröffnet.

Die Ausstellung im Salon carré am 18. Brumaire 1798 führte den Parisern die Gemälde aus Venedig, Verona, Mantua, Perugia, Pesaro, Fano, Loreto und Rom vor.⁵⁰ Unter den 82 Gemälden war auch Raffaels Karton der 'Schule von Athen' aus der Ambrosiana in Mailand ausgestellt, der seinerzeit in einem Zustande völliger Auflösung in Paris angelangt war. Ein grünseidener Vorhang schützte ihn vor weiteren Unbilden, nachdem er mit größter Mühe einigermaßen wieder hergerichtet war. Der Berichtstatter der in Weimar erscheinenden Zeitschrift *London und Paris* rühmt mit Recht das Verzeichnis, das auch

⁴⁸ *Décade philosophique*, 18 (an VI = 1798), 4, S. 366–367.

⁴⁹ *Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften*, XIV: *Tagbücher*, hrsg. von A. Leitzmann, Berlin 1916, I, S. 584.

⁵⁰ *Notice des principaux tableaux*.

von dieser Sammlung wie von der Ausstellung am 6. Februar in aller Eile hergestellt worden war.⁵¹

Diese Ausstellungskataloge, die massenhaft verkauft wurden, bildeten eine der Haupteinnahmequellen des Museums, das an chronischem Geldmangel litt und häufig, wie Dufourny mit großer Bitterkeit klagte, nicht einmal seine Beamten rechtzeitig entlohnen konnte. Im Laufe von drei Jahren brachten diese Kataloge nicht weniger als 34.000 Francs!⁵²

„Obschon ich darauf gerechnet hatte etwas Großes, Schönes und Entzückendes der Malerkunst zu sehen“, schrieb Thomas Bugge in seiner Reise nach Paris, „übertraf doch dasjenige, was ich von den großen Meistern Raphael, Tizian, Guido Reni, Paolo Veronese, Andres Sacchi sah, meine lebhaftesten Erwartungen gar sehr.“⁵³ Allerdings gab es auch so wunderliche Käuze wie den Deutschen Heinzmann, der sich nur über die vielen nackten Figuren in den italienischen Meisterwerken entsetzte und beteuerte, Ausstellungen dieser Art müßten die Sittenverderbnis eines ganzen Volkes zur unfehlbaren Folge haben.⁵⁴

Und doch waren es fast ausschließlich große Andachtsbilder aus italienischen Kirchen, die den Altären entrückt, in Paris zuerst einer schaulustigen Menge preisgegeben wurden. Man sah von Raffael die ‘Krönung Mariae’ aus San Francesco in Perugia mit ihren Predellenbildern. Lord Bristol hatte wenig früher vergebens versucht, das Altarwerk für 80.000 Franken zu erwerben. Man sah aus der Schule Raffaels die ‘Himmelfahrt Mariae’ aus dem Nonnenkloster Monteluca. Vor allem aber sah man von Raffael die ‘Verklärung Christi’. Aber die ‘Madonna di Foligno’ konnte noch nicht gezeigt werden. Sie war mit anderen Meisterwerken zurückgestellt worden, weil auf der beschwerlichen Reise die Farben abgeblättert waren.

Tizians Kunst fand sich in einem frühen und in einem späten Bilde dargestellt: der ‘Himmelfahrt Mariae’ aus dem Dom in Verona und dem ‘Martyrium

⁵¹ (Anonym), „Zweyte Ausstellung erobeter Gemälde aus Italien. Reliefs. Verzeichnisse für die Liebhaber. Vorschläge zu besserer Aufstellung der Statuen“, *London und Paris*, 3 (1799), S. 48–52 [Titelangabe ergänzt v. Hrsg.].

⁵² Lanzac 1913, S. 238.

⁵³ Bugge 1801, S. 142.

⁵⁴ Heinzmann 1800, S. 146 ff.

des heiligen Laurentius' aus der Jesuitenkirche in Venedig. Überhaupt waren die Venezianer in ihren Hauptmeistern besonders gut vertreten, wenn auch zwei Glanzstücke venezianischer Malerei, Bellinis Madonnenbild aus San Zaccaria und Tizians 'Petrus Martyr' noch nicht gezeigt werden konnten. So sah Thomas Bugge, der die Bilder dieser Ausstellung gewissenhaft registriert hat, von Giovanni Bellini nur einen 'Christus im Grabe' und von Leandro Bassano nur die 'Auferstehung des Lazarus'.

Aber wie glänzend stellte sich Tintoretto dar, im 'Wunder des heiligen Markus' aus der Bruderschaft von San Marco und in der 'Heiligen Agnes' aus Santa Maria dell'Orto! Die große Studie zum 'Paradies' im Dogenpalast hatte Goethe noch im September 1786 im Palazzo Bevilacqua mit Entzücken betrachtet. „Leichtigkeit des Pinsels“, schrieb er, „Geist, Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, dies alles zu bewundern und sich dessen zu erfreuen, müßte man das Stück selbst besitzen und es zeitlebens vor Augen haben.“

Reicher noch entfaltete Paolo Veronese in nicht weniger als zwölf Gemälden den Zauber seiner farbenprächtigen Kunst. Von seinen vier Gastmählern war allerdings nur das 'Gastmahl bei Simon dem Pharisäer' ausgestellt.⁵⁵ Die Gemälde von ungeheuren Dimensionen, die 'Hochzeit von Kanaa' aus San Giorgio Maggiore und das 'Gastmahl bei Levi' aus Santi Giovanni e Paolo, hatten durch den Transport so schwer gelitten, daß sie dem Publikum nicht gezeigt werden konnten. Aber man sah von ihm die prächtigsten Altargemälde aus den Kirchen von Venedig, Verona und Mantua, die 'Entführung der Europa' und zwei Allegorien aus dem Dogenpalast.

Wie tief würde der große Mantegna die Schmach empfunden haben, hätte er seine beiden herrlichsten Kirchen- und Madonnenbilder aus Mantua und Verona hier als Trophäen profanen Blicken neugieriger Menschenscharen preisgegeben gesehen! Ja, sowohl den dreigeteilten Altarschrein vom Hochaltar von San Zeno in Verona mit seinen drei köstlichen Predellenbildern, wie auch die 'Madonna della Vittoria' aus Mantua sah man damals im Salon carré

⁵⁵ Vgl. über die vier Gastmähler F.-E. Toulangeon, *Manuel du Muséum français avec une description analytique et raisonnée de chaque tableau, indiqué au trait par une gravure à l'eau forte, tous classés par écoles, et par oeuvre des grands artistes*, Paris 1806, IX: *École italienne. Œuvre de Paul Véronèse*, S. III [bibliograph. Angaben ergänzt u. korr. v. Hrsg.].

in Paris! Und nur die drei Hauptbilder des Altarwerkes aus San Zeno sind nach Verona zurückgebracht worden; die Predellenstücke befinden sich noch heute im Louvre und im Museum in Tours. Auch die 'Madonna della Vittoria' sollte nicht wieder nach Mantua zurückkehren. Als Weihgeschenk seines Sieges über die Franzosen bei Fornovo am 6. Juli 1495 hatte Francesco Gonzaga dies Gemälde der Gottesmutter dargebracht. Als Kriegsbeute wurde es dreihundert Jahre später von den siegreichen Franzosen in ihre Hauptstadt entführt!⁵⁶

So mochte sich ein nachdenklicher Besucher dieser November-Ausstellung vom Jahre 1798 in unergründlichen Betrachtungen über den Wandel irdischer Dinge ergehen. Knüpften sich nicht an jedes der großen Tafelbilder Peruginos aus den Kirchen und Kapellen von Perugia die heiligsten Gelübde, die zartesten Erinnerungen, die stolzesten Gefühle nationalen Empfindens des umbri-schen Volkes? Dort hing die große 'Himmelfahrt Christi' mit Lünette, Predellen- und Seitenbildern, die einst den Hochaltar von San Pietro in Perugia geschmückt hatte. Hier sah man die 'Heilige Anna Selbdritt' aus Santa Maria degli Angeli. Ja, sogar aus dem Sanctuarium des Domes, der als höchstes Heiligtum den Ring der Jungfrau bewahrte, hatte man die 'Vermählung Mariae' nach Paris geschleppt und aus der Priorenkapelle die 'Thronende Madonna mit den Schutzheiligen Perugias'. Nicht eines dieser Gemälde ist an die Stätte zurückgekehrt, für die es gemalt wurde. Die 'Himmelfahrt Christi' befindet sich heute in Lyon, die 'Heilige Anna Selbdritt' in Marseille, die 'Vermählung Mariae' in Caen, und endlich die 'Thronende Madonna' aus der Priorenkapelle in Perugia im Vatikan.

Die glänzenden Leistungen der Barockmaler Italiens mußten in dieser Ausstellung wie eine Offenbarung wirken. Nicht Federico Barocci allein war in der 'Kreuzabnahme Christi' aus dem Dom von Perugia mit einem Hauptwerk vertreten – alle die Prunkstücke aus den römischen Kirchen, die durch den Friedensvertrag von Tolentino an Frankreich ausgeliefert werden mußten, wurden jetzt in Paris gezeigt: von Caravaggio die 'Grablegung Christi' aus der Chiesa Nuova, von Guercino die 'Heilige Petronilla' aus Monte-Cavallo; von

⁵⁶ R. de la Sizeranne, „Devant la Vierge de la victoire (in) Les masques et les visages du Louvre“, *Revue des deux mondes*, 6^e pér., 7 (1912), S. 125–152.

Andrea Sacchi die 'Messe des heiligen Gregor' aus dem Vatikan und die 'Predigt des heiligen Romualdus'; von Annibale Carracci 'Maria mit dem toten Christus' aus San Francesco a Ripa. Die 'Kommunion des heiligen Hieronymus' von Domenichino aus San Girolamo della Carità war so gehängt, daß man sie mühelos mit der gleichen Komposition von Agostino Carracci aus der Karthäuserkirche zu Bologna vergleichen konnte.

Man darf wohl sagen, so erlauchte Gäste hatten sich noch niemals in einem Ausstellungssaal versammelt. Und mitten unter all diesen Gemälden sah Thomas Bugge noch einige Statuen und Bronzen, die einst alle, wie es scheint, berühmte Gräber und Denkmäler in Italien geschmückt hatten. Er sah die acht Bronzereliefs mit der Geschichte des Mausolos vom Denkmal della Torre in San Fermo Maggiore in Verona, Meisterwerke des Andrea Riccio. Er sah die Marmorbüsten von Raffael und Annibale Carracci, eine Tonbüste des Andrea Sacchi und die Bronzebüste des Andrea Mantegna, jene Bronzebüste von Cavalli, die man heute wieder auf Mantegnas Grabe in Sant'Andrea in Mantua sieht. Alle diese heimatlos gewordenen Schätze eines unterworfenen Volkes sollten nach Bonapartes Machtgebot für immer in Paris eine Stätte finden und Frankreichs Waffenruhm und Glück der staunenden Welt verkünden.

Die Meister der Französischen Schule, die Flamen und Holländer sollten die ersten sein, die im Musée central des arts in Paris ihren dauernden Platz erhielten. Der erste Teil der großen Galerie an der Seine, die Louvre und Tuilleries verband, wurde am 7. April 1799 eröffnet.⁵⁷ Nicht weniger als 750 Gemälde wurden hier dem Publikum gezeigt. Die Kunstbeute aus Belgien und Holland hatte hier nach gefahrvollen Abenteuern wenigstens vorläufig Ruhe gefunden. Von der Pracht dieser neuen Galerie erhalten wir eine Vorstellung, wenn wir erfahren, daß Rubens, Van Dyck und Rembrandt hier vertreten waren wie noch niemals in irgendeiner Gemäldesammlung der Welt. Das Kostlichste, was Rubens für die Kirchen seiner Heimat gemalt hatte, war hier zu sehen: 60 große Gemälde! Die Kunst Van Dycks offenbarte sich in 21 Bildern; Rembrandt und Poussin hatten jeder nicht weniger als 19 ihrer Schöpfungen aufzuweisen.

⁵⁷ Lemaître 1878, S. 285.

Schon im Heft vom 29. Mai 1799 brachte die *Décade philosophique* das erste Stimmungsbild aus der ersten öffentlichen Gemäldegalerie Frankreichs. Es zeigt nur das erste Stadium der Entwicklung des später so berühmt gewordenen Museums, das nun keine Siegesbewirtungen mehr erlebte, wohl aber 11 Jahre später als Schauplatz diente für den Hochzeitszug Napoleons. „Während der ersten sechs Tage der Decade,“ so heißt es in dieser merkwürdigen Beschreibung,⁵⁸ „bietet die große Galerie des Museums der Künste einen äußerst eigenartigen Anblick dar. Junge Maler beiderlei Geschlechts sitzen auf hohen Stühlen oder auf seltsamen Gerüsten und studieren oder kopieren mit Stift oder Pinsel die Meisterwerke, die hier aufgehäuft sind. Nur Künstler, Fremde und Soldaten sind an solchen Tagen zugelassen. Neulich sah ich einen Soldaten, der Vater, Mutter und Schwester mitgebracht hatte, einfache Landleute, die ihr Dörfchen zum erstenmal verlassen hatten und die niemals andere Bilder gesehen hatten als das Schild über ihrer Herberge und die verräucherte Klecksarbeit über dem Hochaltar ihrer Kirche. Natürlich wußten diese guten Leute nichts von Poussin und Watteau, aber sie waren glücklich, hier zu erscheinen. Und der Sohn, noch stolzer als die Eltern, schien ihnen zu sagen: Ja, ich habe selbst einen Teil dieser Bilder erobert.“

„An den drei letzten Tagen der Decade verändert sich das Bild. Die Galerie ist dem großen Publikum geöffnet und dieses Publikum erscheint nicht weniger merkwürdig wie die Bilder selbst. Dort sieht man einen Schafskopf, der nur das bewundert, was andere tadeln. Dort mühen sich kluge Köpfe ab, anderen zu erklären, was sie selbst nicht verstehen. Vor allem aber sieht man elegante Frauen, die den Wettstreit mit den Schönheiten von Rubens, van der Werff und Lebrun ohne weiteres aufnehmen würden. Ja, sie würden auch die Grazien der Albani und des Guido herausfordern, wenn die zweite Hälfte der Galerie mit den italienischen Meistern schon geöffnet wäre.“

Gleichzeitig wurde die Ungeduld des Publikums beschwichtigt, das die Eröffnung des Antiken-Museums im Erdgeschoß nicht erwarten konnte.⁵⁹ Tat-

⁵⁸ *Décade philosophique*, 21 (an VII = 1798/1799), S. 434–436.

⁵⁹ G. F. Winckler(?), „Auszüge aus Briefen. Paris. Teutsche Literatur in Frankreich. Verdienste des Exministers François Neufchateau. Florians Don Quixot“, *Der Neue Teutsche Merkur*, [10] (1799), 2, S. 277 schreibt: „Die längst erwartete Oeffnung des Museum des Arts

sächlich beklagte sich Dufourny noch im November 1799 bitter darüber, daß er aus Mangel an Mitteln die Kisten mit den Antiken noch nicht habe öffnen lassen können. Mehr als 15 Monate seit ihrer Ankunft in Paris sollten vergehen bis 'Apoll von Belvedere' und die 'Venus vom Kapitol' das Licht der Sonne wieder erblickten. Dufourny nannte diese Zwangslage, in die er versetzt worden war, nicht mit Unrecht ein Verbrechen gegen die siegreichen Eroberer wie gegen seine Mitbürger.⁶⁰ Am 21. November wurden beide Statuen endlich ausgepackt und natürlich unversehrt befunden. Denn was dem Publikum von offizieller Seite über Verpackung, Transport und Wiederherstellung der Gemälde und Statuen aus Italien mitgeteilt wurde, war immer äußerst beruhigend und höchst erfreulich. Nur die Eingeweihten wußten von Diebstählen, den Nachlässigkeiten und den mehr oder minder schweren Beschädigungen zu erzählen, die zahllose Kunstwerke erlitten hatten. Und nicht immer gelang es, der Öffentlichkeit solche Geheimnisse zu verbergen. So behaupten die Italiener, man habe den 'Apoll von Belvedere' nur deswegen in einer Nische aufgestellt, um die Ausbesserung eines Armes zu verbergen, der auf der Reise gebrochen war.

aber unterbleibt nun sicher noch in diesem Jahre.“ [Autorenname ermittelt, Titel ergänzt u. Zitat korr. v. Hrsg.].

⁶⁰ Lanzac 1913, S. 239.