

8.2 Das Fest der Freiheit – Das Musée central des arts (Fortsetzung) – Die Eröffnung des ersten Antikenmuseums in Paris am 9. November 1800

Wie schnell verändern die Menschen und die Völker Begriffe und Gesinnungen! Noch im Herbst 1794 mußte Grégoire im Nationalkonvent schreckliche Dinge von Attentaten auf antike Denkmäler zu berichten.¹ Nach der berühmten Jupiter-Statue von Versailles hatte man mit Kugeln geschossen, die Kopie einer Kleopatra in Meudon war gänzlich zertrümmert worden, was den antiken Denkmälern in Arles und Nîmes geschehen war, spottete jeder Beschreibung! Und wenige Monate später hatte sich die öffentliche Meinung bereits so stark für die Erhaltung historischer Erinnerungen in Stein und Marmor ausgesprochen, daß Rabaut im Nationalkonvent einen Antrag einbringen konnte, in Paris ein Antiken-Museum zu gründen!² Er wies auf England hin, wo eine neue Industrie entstanden sei, seit Hamilton seine etruskischen Vasen an das Britische Museum verkauft hatte. Er deutete auf Wien, auf Göttingen, auf Leipzig und auf Straßburg, wo die deutschen Gelehrten Eckel, Heyne, Ernesti, Oberlin die Altertumswissenschaften bereits seit Jahren mit größtem Erfolg lehrten. Rabaut unternahm es, seinen Zuhörern die große Bedeutung der archäologischen Wissenschaften für die moderne Kultur, aber auch ihren ungeheuren Umfang darzulegen. Als Konservator des neuen Museums schlug er einen Gelehrten vor von europäischem Ruf: Aubin Louis Millin, den Verfasser der *Antiquités nationales*, den Herausgeber des *Magazin encyclopédique* und zahlloser anderer Publikationen.

Erst am 9. November 1800 sollten die Vorschläge Rabauts ihre Verwirklichung finden. An diesem Tage wurde das erste Antiken-Museum Frankreichs

¹ H. Grégoire, *Rapports de Henri Grégoire, ancien évêque de Blois, sur la bibliographie, la destruction des patois et les excès du vandalisme, faits à la Convention du 22 germinal an II au 24 frimaire an III*. Reédités sous les auspices de É. Egger par un bibliophile Normand [Anm. d. Hrsg.: i.e. Charles Renard], Caen 1867.

² Rabaut 1907, S. 259–262.

8.2. Das Fest der Freiheit – Das Musée central des arts (Fortsetzung)

dem Publikum eröffnet. Es stellte vor allem – wie der Katalog die Besucher wissen ließ – der Welt die unvergleichliche Siegesbeute an antiken Denkmälern aus Italien vor Augen.³

Zwei Tage vorher, am 16. Brumaire, hatte Bonaparte mit Josephine und ihren Kindern, Hortense und Eugène, und einigen anderen Auserwählten das neue Museum besucht. Auch Vivant Denon befand sich unter ihnen. Er verhüllte seinen aufgehenden Stern noch unter dem Namen „einer der Gelehrten von der Expedition nach Aegypten“. Er begegnet uns hier zum erstenmal als Gast in den Räumen, in denen er genau zwei Jahre später als uneingeschränkter Herrscher die Zügel in die Hand nehmen sollte.

Es war eine feierliche Stunde, in der man sich nicht nur des Errungenen freute. Eine Sonnenaufgangsstimmung lag über der kleinen Versammlung. Großes war erreicht! Noch Größeres durfte man von der Zukunft erwarten. „Die Würde, die allen seinen Handlungen den Stempel aufdrückt, die lebenswürdige Anmut, mit der er Männern von Bedeutung stets zu begegnen pflegt, gaben dieser Feierlichkeit eine besondere Weihe,“ schrieb die *Gazette de France* schon damals in vollendetem Hofstil. Der alte Vien überreichte dem jungen Eroberer eine Bronzeplakette mit den Worten: Möge diese Inschrift unsterblich sein wie Euer Name! und Bonaparte schob die Inschrift selbst in den Rahmen ein, der am Sockel der Statue angebracht war.⁴

Wie tief sich die Erinnerung an diese Stunde den Anwesenden eingepägt hatte, beweist der Umstand, daß man sie alljährlich durch eine besondere Feier neu zu beleben versuchte. Am 29. Brumaire des nächsten Jahres versammelten sich die Kunstkommissare Italiens mit den Beamten des Nationalmuseums zu einem feierlichen Bankett, „um den Jahrestag der Einweihung des Pythischen Apoll zu feiern“. Vien führte den Vorsitz, Monge, Bertholet, Moitte, Thouin, Tinet, Berthélemy, Labillardière tauschten italienische Erinnerungen aus. Eine Statue des ‘Apoll von Belvedere’ war als einziger Schmuck im Bankettsaal aufgestellt.⁵

³ *Notice des statues*. In vielen Auflagen erschienen.

⁴ Vgl. Aulard 1903–1909, I, S. 792. – Vgl. auch *Notice des statues* – Lanzac 1912, S. 616.

⁵ *Moniteur universel*, 25 (1801), 14 frimaire, S. 291.

8.2. Das Fest der Freiheit – Das Musée central des arts (Fortsetzung)

Was dem Publikum in der modernen Kunst die ‘Transfiguration’ Raffaels bedeutete, das stellte im Antiken-Museum der ‘Apoll von Belvedere’ dar. Was ist damals alles über den ‘Apoll von Bonaparte’, – so wollte ihn Lebrun genannt wissen – gesprochen, geschrieben und gedichtet worden! Karl Solger schrieb am 9. September 1802 in sein Pariser Tagebuch:⁶ „Der Anblick dieses belebten, göttlichen Steins ist der schönste, dessen ich bisher genossen habe. Ich weiß nichts was die Seele so reinigt und erhebt, sie so ganz mit einer erhabenen Anschauung erfüllt.“ Henry Milton schrieb noch 13 Jahre später in seinen Briefen aus Paris, der Apollo sei die schönste Statue im Louvre, er sei von einer ganz anderen Rangklasse als alle übrigen, man müsse ihn durchaus für sich alleine betrachten.⁷ Ja, wie einst die ‘Knidische Venus’ so erregte der ‘Apoll von Belvedere’ nicht nur Bewunderung, sondern auch Liebe. Bald nach Eröffnung des Antiken-Museums sprach ganz Paris von dem leidenschaftlichen Kultus, den eine junge Provençalin dem Pythischen Gott geweiht hatte: „Das arme Mädchen,“ erzählte einer der Aufseher an Helmina von Hastfer,⁸ „es wäre ihr besser gewesen, nie die Statue zu sehen. Kaum wurden des Morgens die Pforten der Galerie geöffnet, so war sie da und eilte zum Apollo hin, und wenn sie niemand im Saale sah, so sank sie auf ihre Knie und weinte. In der Mitte des Mai brachte sie täglich ein Körbchen voll Blumen und stellte es auf die Mosaikstufen, auf deren Erhöhung die Bildsäule prangt.

„Eines Morgens frühe, wo sie sich – ich kann nicht begreifen wie – eingeschlichen hatte, fanden wir sie innerhalb des Gitters auf den Stufen, erschöpft vom Weinen, halb in Ohnmacht. Der ganze Saal duftete von Tuberosen, Nelken und Reseda, ein weißer Schleier von indischem Musselin mit Goldranken war zierlich um die Statuen gewunden.

„Ihre Verwandten kamen, sie zu suchen. Unter heftigem Sträuben wurde sie fortgebracht. Sie erklärte, der Gott habe sie in dieser Nacht zu seiner Priesterin geweiht; sie müsse ihm dienen. „Seit jenem Morgen haben wir sie nicht

⁶ L. Tieck / F. von Raumer (Hrsg.), *Solger's nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, Leipzig 1826, I, S. 77.

⁷ H. Milton, *Letters on the fine arts written from Paris in the year 1815*, London 1816, S. 109.

⁸ Hastfer 1805–1806, II, S. 386. (Vgl. auch II, S. 389–390, das Gedicht). – Auch Berckheim 1809 schreibt über den *Apollo* und die *Provençalin*. – Ebenso das *Journal des Luxus und der Moden*, 22 (1807), S. 89 ff.

8.2. Das Fest der Freiheit – Das Musée central des arts (Fortsetzung)

wiedergesehen. Wie schön sie war! Wie rührend war ihr Flehn! Sie ist im Wahnsinn gestorben!“

Gleichsam das Schlußwort über diese Statue sprach E. Q. Visconti im Jahre 1809 im *Musée Français*, und noch drei Jahre später hat der *Moniteur* seine Ausführungen wieder abgedruckt.⁹ Mit kühler Sachlichkeit, die auch mit Winckelmanns Begeisterung über diesen Gott scharf ins Gericht ging,¹⁰ suchte Visconti der Bedeutung der Statue gerecht zu werden, indem er zugleich alles Wissenswerte über ihre Schicksale bis zur Aufstellung im Musée Napoléon mitteilte. Diese Aufstellung aber fand er ausgezeichnet. Als er einmal einen französischen Bekannten aus Rom im Louvre herumführte, rief er vor dieser Statue aus: Sie steht hier besser als im Vatikan; sie ist besser beleuchtet, besser gesehen in allen ihren Teilen.¹¹

Wie aber kam Visconti, der Direktor des Kapitolinischen Museums, der römische Konsul vom Jahre 1798 nach Paris?

Ennio Quirino Visconti hat zu jenen merkwürdigen Typen der menschlichen Rasse gehört, denen jede nationale Beschränkung fremd ist, die sich überall dort am wohlsten fühlen, wo ihr Geist die reichlichste Nahrung findet. So trug dieser Mann, der wie sein gleichfalls als Archäologe bekannter Vater bis dahin in all den künstlerischen Fragen, die Pius VI. so viel beschäftigten, der zuverlässigste Ratgeber des Papstes gewesen war – so trug dieser Mann bereits im Mai 1797 nicht das mindeste Bedenken, den Plünderern Italiens seine Dienste anzubieten. Er machte den französischen Kunstkommissaren in Rom den Vorschlag zu den Antiken, die nach dem Friedensvertrag von Tolentino den Franzosen verfallen waren, einen Katalog zu schreiben. In dem Bericht, in dem sie diesen Vorschlag nach Paris übermittelten, sprachen Monge und Moitte schon damals den Wunsch aus, man möge einen so gelehrten und berühmten Mann zugleich mit den schönsten Antiken Roms nach Paris verpflanzen.¹²

⁹ *Le Musée Français*, IV, par E. Q. Visconti et T. B. Eméric-David, Paris 1809, Tafel 71. – *Moniteur universel*, 46 (1812), 13 mars, S. 287–288.

¹⁰ J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst*, Wien 1776, S. 814 ff.

¹¹ Lanzac 1913, S. 246.

¹² *Correspondance des directeurs*, XVII, S. 17; vgl. über Visconti auch Lanzac 1912, S. 615–616.

8.2. Das Fest der Freiheit – Das Musée central des arts (Fortsetzung)

Und so suchte und fand Visconti dort seine Heimat, wohin seine Götter ihm vorangegangen waren. Das Museo Pio-Clementino, das er eingerichtet und beschrieben hatte, verlor für ihn jegliches Interesse, nachdem die vornehmsten Schätze dieses Museums den Weg nach Paris angetreten hatten.¹³

Der Charakter eines solchen Mannes mußte den widersprechendsten Beurteilungen ausgesetzt sein. „Jener aufgeblasene Konsul der Republik“, nannte ihn Antonio Sala,¹⁴ „der den Leuten seines Hauses verboten hat, den Namen Gottes und der Heiligen zu nennen und seine Kinder Mützen tragen läßt mit der Aufschrift: Freiheit oder Tod.“ Der Mann, von dem zweifelhaft ist, „ob jetzt sein antiquarischer Ruhm oder seine konsularische Schande größer sey“, schrieb Fernow.¹⁵ Ein Mann, der in „seiner ungewohnten Würde bescheiden, einfach und gefällig“ war, antwortete ihm Gerning.¹⁶

Jedenfalls wurde Visconti in Paris mit den gleichen Ehrenbezeugungen empfangen, wie die Kunstschatze, die er einst in Rom gehütet hatte. Ja, sein Kollege Millin nannte ihn die kostbarste Eroberung, die Frankreich in Italien gemacht hätte. Bonaparte aber machte „den kleinen, runden, schon etwas bejahrten, aber sehr lebhaften Italiener“ zum Konservator des Antiken-Museums im Louvre!¹⁷

Und so war Visconti die seltsame Aufgabe zugefallen, in den Räumen, die der Architekt Raymond im Erdgeschoß des Louvre unter der Salle d'Apollon hergerichtet hatte, dieselben Antiken aufzustellen, die einmal seiner Fürsorge im Vatikan und auf dem Kapitol anvertraut gewesen waren.

Sechs Säle mit Antiken waren es zunächst, die Bonapartes feierlicher Besuch vom 18. Brumaire der brennenden Neugier des Pariser Publikums eröff-

¹³ Vgl. G. F. Winckler(?), „Paris. Ende Pluviose“, *Der Neue Teutsche Merkur*, [11] (1800), 1, S. 322 [bibliograph. Angaben ergänzt v. Hrsg.]. Visconti mußte Kunst- und Bücherschatze in Rom zurücklassen. Sein Museo Pio-Clementino wurde in Paris verkauft, nicht in Rom [v. a. H.: Weg! siehe Zettel].

¹⁴ Sala 1882, II, S. 111.

¹⁵ C. L. Fernow, „Ueber den gegenwärtigen Zustand der Kunst in Rom“, *Der Neue Teutsche Merkur*, [9] (1798), 3, S. 286–287 [Titel ergänzt u. Zitat korrr. v. Hrsg.].

¹⁶ J. I. von Gerning, „Kunstnachrichten aus Florenz, Neapel und Rom“, *Der Neue Teutsche Merkur*, [9] (1798), 3, S. 372 [Titel ergänzt u. Zitat korrr. v. Hrsg.].

¹⁷ *Magazin encyclopédique*, 5 (an VIII = 1799), 5, S. 112. Vgl. Quatremère de Quincy, *Éloge historique de M. Visconti*, s. l. & a. [Paris 1820; ermittelt v. Hrsg.]. – Reichardt 1805, I, S. 65.

8.2. *Das Fest der Freiheit – Das Musée central des arts (Fortsetzung)*

net hatte. „Endlich kann man die Antiken im Central-Museum bewundern“, rief Landon aus.¹⁸ „Endlich wird Frankreich die eigentliche Heimat der Kunst! Der Genius, der das erhabene Schicksal unseres Volkes lenkt, scheint Rom einmal veranlaßt zu haben, diese unermeßlichen Schätze aus Griechenland zu entführen, um sie für uns zu erhalten“.

„Paris hat ein wundervolles Schauspiel gesehen“, schrieb La Porte-du-Theil.¹⁹ „Die Meisterwerke der Antike sind selbst erstaunt, in unserer Mitte einen neuen Glanz für ihre Schönheit zu finden. Stumme und doch beredte Zeugen werden sie unablässig davon Kunde geben, daß der Tapferkeit der Franzosen nichts unmöglich war.“

Gewiß! Lebrun, Landon, La Porte-du-Theil und manche andere, die sich damals mit Bonaparte als Welteroberer fühlten, haben im Überschwang der Gefühle vergessen, daß die Schicksale der Völker so unerforschlich sind wie die Schicksale der Menschen, daß Sieg und Niederlage sich abwechseln wie Tod und Leben. Aber man stelle sich vor, was es für eine Nation wie die französische bedeuten mußte, nach den Schrecken der Revolution plötzlich allen Glanz der Erde sich über Paris ausbreiten zu sehen. Man stelle sich vor, was es bedeuten mußte in Paris, wo Musen und Grazien noch immer ihr Haupt verhüllt hatten, in Paris, das eben noch der Welt wie eine große Trümmerstätte erschienen war, in eben diesem Paris auf einmal durch Säle zu wandeln, in denen die berühmtesten Antiken Italiens, die ‘Venus vom Kapitol’ und der ‘Apoll von Belvedere’, ‘Ariadne’ und ‘Laokoon’ in ewiger Schönheit prangten. Waren nicht Jahr um Jahr die Völker Europas nach Rom, nach Italien geströmt, um dort die Schönheit zu finden, die sich dort in alten und neuen Gleichnissen allein zu offenbaren schien? Und alle diese Schätze sollten nun für immer in Paris die Heimat finden, Paris sollte von jetzt ab das Sehnsuchtsziel aller Suchenden sein!

Der bescheidene Katalog der neuen Sammlung, mit dem sich Visconti den Franzosen vorstellte, mußte schon deshalb einen provisorischen Charakter tragen, weil die ersten beiden Säle noch unvollendet und geschlossen waren.

¹⁸ *Décade philosophique*, 27 (an IX = 1800), S. 424.

¹⁹ Ebenda, 28 (an IX = 1800/1801), 2, S. 201.

8.2. *Das Fest der Freiheit – Das Musée central des arts (Fortsetzung)*

So beginnt die Zählung erst mit 50 und endet mit 208. Aber auch hier sind noch in jedem Saal Zahlenreihen für neue Ankömmlinge freigelassen.

Es würde uns nicht leicht werden trotz der archäologisch-antiquarischen Belehrungen Viscontis uns im ersten Antikenmuseum in Paris zurechtzufinden, wäre uns nicht in der *Jenaer Allgemeinen Literaturzeitung* vom Jahre 1801 mit genauen Angaben über die Aufstellung im Einzelnen auch ein Plan der Galerie in ihren ersten Anfängen aufbewahrt worden.²⁰ Man suchte damals seinen Weg in das Museum vom Platz des Louvre aus und ging neben der zur Gemäldegalerie hinaufführenden Treppe – heute escalier Daru – in den Hof, der heute den Namen Cour du Sphinx trägt. Hier waren die vier Bronzestatuen vom Sockel des Denkmals Ludwigs XIV. auf der Place des Victoires aufgestellt, hier sah man sogar – noch immer an einem unwürdigen Platz – die köstliche Jupiterherme aus Versailles.

Dann wandte man sich links durch ein zweites Vestibül zum Saal der berühmten Männer, der links den Eingang in den Saal der Jahreszeiten eröffnete und rechts die Flucht der übrigen vier Säle erschloß: den Saal der Römer, den Saal des Laokoon, den Saal des Apollo, den Saal der Musen.

Wir mögen heute über die Gesichtspunkte lächeln, die bei der Auswahl und Anordnung der einzelnen Bildwerke in den verschiedenen Räumen maßgebend waren. In der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* las man am 23. August 1800, im Saal des Laokoon seien die Heroen und Menschen, im Saal des Apollo die Gottheiten aufgestellt worden.²¹ Bei dem damaligen Stande der archäologischen Forschung im allgemeinen und der Museumstechnik im besonderen kann man aber selbst bei einem Manne von der Bedeutung Viscontis keine Lösung der Aufgabe erwarten, die unseren heutigen Begriffen entspricht.

Der Saal der Jahreszeiten, in dem der Besucher seine Wanderung begann, erhielt den Namen, den er auch heute noch trägt, von den Fresken des italienischen Malers Romanelli.²² Und weil die Gemälde an der Decke die Jahreszeiten darstellten, so war man bestrebt gewesen, in diesem Raum die Statuen von

²⁰ a. a. O., 1 (1801), S. 5–16: „Beschreibung der in dem Museum der Antiken zu Paris bis jetzt eröffneten Säle.“

²¹ Dort ist auch ein Verzeichnis der italienischen Kunstwerke, welche nach Paris gebracht worden sind, zu finden, doch ist das Verzeichnis ungenau und unvollständig.

²² Lebrun 1798, S. 7.

8.2. Das Fest der Freiheit – Das Musée central des arts (Fortsetzung)

Göttern und Halbgöttern zu vereinigen, die Kräfte der Natur symbolisierten, oder mit denen der Besucher sonst Vorstellungen aus der Natur verbinden konnte.

Unter diesen „schönen Wesen aus dem Fabellande“ meinte der Schweizer Ulrich Hegener den feierlichsten und ruhigsten Aufenthalt in Paris gefunden zu haben.²³ Dem Komponisten J. F. Reichardt erschien es besonders erfreulich, daß die Blätter von grün lackiertem Blech verschwunden waren, die einst in Rom die Schamteile der Statuen verhüllt hatten.²⁴ Ein anderer Fremdling, der im März und April 1801 seine Eindrücke in Paris in Briefen nach Braunschweig niederlegte, glaubte es den französischen Eroberern als ein besonderes Zeichen von Bescheidenheit anrechnen zu müssen, daß man auf den Postamenten der schönsten Statuen in großen goldenen Buchstaben noch die Inschrift las: „Munificentia summi Pontificis Pii VI.“²⁵ In der Tat, der Schatten des unglücklichen Papstes schien alle diese Statuen noch zu umwittern, die er, seinen großen Vorgängern der Renaissance nacheifernd, in den glücklichsten Jahren seiner Regierung vor Zerstreuung und Untergang bewahrt hatte. War er es nicht gewesen, der den Vatikanischen Museen den ‘Zeus von Otricoli’, den ‘Discobol’, die Kolossalbüste des ‘Antinoos’, die ‘Venus im Bade’, die ‘Isis’, den ‘Adonis’, die beiden sitzenden Statuen der Lustspieldichter einverleibt hatte? War er es nicht gewesen, der im Jahre 1774 für die in Tivoli gefundenen sieben Statuen Apollos und der Musen einen besonderen Saal erbauen ließ? Und alle diese Reliquien prangten nun im Antiken-Museum Bonapartes!

Gleich beim ersten Umschauen im Saal der Jahreszeiten, wo ‘Flora’ und ‘Ceres’ rechts und links vom Eingang sofort eine Verbindung der Statuen an den Wänden mit den Gemälden an der Decke herzustellen versuchten, mußte sich ein Freund der Antike an seine schönsten Stunden in Römischen Museen erinnert fühlen. Ihn grüßten aus dem Kapitolinischen Museum der ‘Ruhende Faun’, der ‘Dornauszieher’, die reizende Gruppe von ‘Amor und Psyche’, er sah die aus dem Bade steigende ‘Venus’ des Museo Pio-Clementino, er sah in

²³ Hegner 1828, S. 12.

²⁴ Reichardt 1805, I, S. 133.

²⁵ Briefe aus Paris (an H. Ziegenbein von Braunschweig) vom März und April 1801, in: *Isis. Eine Monatsschrift von Deutschen und Schweizerischen Gelehrten*, 2 (1805), S. 779.

8.2. *Das Fest der Freiheit – Das Musée central des arts (Fortsetzung)*

der Mitte des Saales in einer Fensternische die schlummernde ‘Ariadne’ ausgestreckt, der eben erst Visconti ihren wahren Namen zurückgegeben hatte. Aber ach, er fand hier den Zauber nicht wieder, der einst die Schlummernde umschwebt hatte, als sie noch in der Loggia magnifica im Pio Clementinischen Museum aufgestellt war. Und mit Wehmut gedachte er der schönen Kopie, die er einst in der Villa Medici im dunklen Schatten der Steineichen am Ende einer langen Allee bewundert hatte. Auch die Kopie hatte Rom verlassen und war nach Florenz gewandert, und nun stand das Original vor ihm zwischen ‘Amor und Psyche’ vom Kapitol und dem ‘Bogenspannenden Cupido’ aus den Vatikan-Trophäen in Bonapartes Sieges-Museum in Paris.²⁶

Trophäen unersättlicher Siegeshabgier waren auch die acht Doppelsäulen aus grauem Granit, die im Saal der berühmten Männer die Arkadenbögen trugen. Sie waren aus dem oberen Säulenumgange des Aachener Münsters von barbarischen Händen herausgebrochen worden. Eben dorthier stammten auch die zwei Säulen, die die Nische des ‘Apoll von Belvedere’ einfaßten. Von den acht Säulen aber aus rotem Porphyr und Verde antico, die den Saal des Laokoon zierten, stammten die ersten aus der Villa Albani, die zweiten vom Grabmal des Connétable Anne de Montmorency. Ein Schauer mochte den Besucher überkommen, wenn er sich klar machte, was alles zerstört werden mußte, um nur für ein halbes Menschenalter den alten Göttern diesen neuen Tempel aufzubauen. Als Bonapartes Stern gefallen war und es galt, das Geraubte zurückzugeben, entspann sich um die Aachener Säulen ein heißer Kampf. Aber den Ränken und Beschwörungen Denons gelang es, die zehn Säulen aus dem Aachener Münster für sein ausgeplündertes Museum zu retten.²⁷

Den Saal der berühmten Männer – heute Salle de la Paix genannt – hätte man mit größerem Recht als Saal der berühmten Namen bezeichnen können. Denn fast alle die großen Namen, die man den Statuen hier gegeben hatte, waren Schöpfungen der Phantasie: Zeno und Sixtus von Chaeronea, die Philosophen, Trajan und Demosthenes, Phocion und Menander, die alle einst in

²⁶ C. A. Böttiger, *Archäologisches Museum*, Weimar 1801, I, S. 36.

²⁷ E. Steinmann, „Geraubte Schätze in Paris. I. Die Aachener Säulen“, *Deutsche Revue*, 41 (1916), 4, S. 154–162.

8.2. *Das Fest der Freiheit – Das Musée central des arts (Fortsetzung)*

Rom das Kapitolinische Museum oder das Museo Pio-Clementino geschmückt hatten. Einzig und allein hat Poseidippos, der Gegenpart des vermeintlichen Menander, des griechischen Lustspieldichters, seinen Namen gerettet, weil er noch heute auf der Plinthe seiner Statue zu lesen ist. Pius VI. hatte einst diese zwei sitzenden Statuen von Thomas Jenkies, dem berühmten englisch-römischen Antiquar erworben und im Vatikan aufstellen lassen, wo sie auch heute wieder ihren Platz gefunden haben.²⁸ Aber seit wir ein authentisches Porträt des Menander besitzen, hat der Genosse des Poseidippos seinen Namen eingebußt. Wer diese Statuen betrachtete, der mußte sich an Voltaires berühmte Statue von Houdon erinnert fühlen, die damals im Odeon stand.

Aus diesem engen Raum, der den berühmten Männern geweiht war, trat man in den großen Saal der Römer, heute Saal des Septimius Severus genannt. Man glaubte Bildnisse von Römern in diesem Saal unterbringen zu müssen, weil Romanelli an der Decke Vorgänge aus der römischen Geschichte gemalt hatte. Aber es macht sich doch auch in dieser Bezeichnung zuerst das Bestreben geltend, aus der großen Masse des antiken Kunstraubes kleine Gruppen nach einheitlichen Gesichtspunkten abzusondern.

Rechts sah der Eintretende neben sich die Statue des Antinoos als 'Hermes vom Kapitol', links den römischen Redner, als 'Germanicus' bekannt, aus Versailles. Gegenüber rechts und links vom Eingange zum Laokoonsaal standen die Gewandstatuen des Augustus und eines römischen Opferpriesters – beide aus dem Vatikan. Welche Wunder antiken Marmors und antiker Bronze waren überall in diesem Saal zu sehen! „Welch eine unversiegbare Quelle der Betrachtung“, schreibt Hegner,²⁹ „immer neu auch für den, der sich schon durch tausend neue Vorstellungen ermüdet glaubt! Hätten mich nicht die gähenden Aufseher eines anderen belehrt, niemals würde ich geglaubt haben, daß man auch hier von der langen Weile ergriffen werden könnte. So saß ich lange – vor mir lag der 'Sterbende Fechter'! Ähnlich hat sich noch 13 Jahre später Friedrich Kortüm ausgedrückt und im allgemeinen und besonderen die Eindrücke, die man in der Skulpturengalerie empfing, an einem merkwürdigen

²⁸ W. Amelung, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, Berlin 1908, II, S. 469 und 577.

²⁹ Hegner 1828, S. 132.

8.2. *Das Fest der Freiheit – Das Musée central des arts (Fortsetzung)*

Beispiel erläutert.³⁰ „Selbst der ungebildete Wehrmann,“ schreibt er, „wandelte damals staunend und wie von einem Zauber befangen in den weitläufigen Räumen des Louvre umher und fühlte die Nähe einer höheren und ihm kaum geahnten Welt: „Sieh“, sprach ein alter ... [unleserlich] Soldat, welcher den verscheidenden Fechter lange stumm betrachtet hatte zu seinem Kameraden, „sieh wie natürlich der Kerl stirbt“ – und eine Träne hing an den Augenwimpern des den richtigen Punkt treffenden Kunstkenner.“

Dies Meisterwerk aus dem Kapitolinischen Museum war rechts in der Mitte des Saales in einer Nische aufgestellt, gegenüber sah man die Doppelbüsten von ‘Cato und Porzia’, diese Bildnisgruppe eines römischen Ehepaars, das stets als eines der glänzendsten Erzeugnisse römischer Porträtkunst angesehen worden ist.³¹ Auch einige andere prächtige Porträtbüsten konnte der Besucher in diesem Saal bewundern. So jene Bronzestatue Hadrians aus der Bibliothek von San Marco in Venedig³² und jene Bronzestatue des Lucius Junius Brutus, des Gründers der ersten Römischen Republik aus dem Konservatorenpalast in Rom, die noch vor kurzem die Republikaner in Paris und Rom in feierlichem Aufzuge durch die Straßen getragen hatten. Die gleiche Ehre war auch einem Kunstwerk viel geringerer Gattung zuteil geworden, jener Marmorbüste des Marcus Junius Brutus, deren Identität mit dem Mörder Caesars heute allerdings angezweifelt wird. Auch diese Büste war im Saal der Römer aufgestellt. „Wie traurig und gemein ist der Charakter dieser Züge“, lesen wir in den Briefen eines Unbekannten aus Paris, der immer wieder diese Züge mit Befremden betrachtete und nichts von jener Seelengröße darin zu entdecken vermochte, die er dem Mörder Caesars zuschreiben zu müssen glaubte.³³

Ein Jahr später wurde hier im Saal der Römer auch der ‘Torso des Belvedere’ aufgestellt,³⁴ der einst das Entzücken Michelangelos gewesen war. Hier fand auch der vielbewunderte ‘Faun mit dem Flecken’ seinen Platz und

³⁰ F. Kortüm, *Geschichtliche Forschungen im Gebiete des Altertums, des Mittelalters und der Neuzeit*, Leipzig, Heidelberg 1863, S. 173–174.

³¹ T. Piroli, *Les monuments antiques du Musée Napoléon*. Avec une explication par L. Petit Radel, Paris 1806, IV, S. 78.

³² *Notice des statues*, S. 25.

³³ *Isis*, 2 (1805), S. 783.

³⁴ *Magazin encyclopédique*, 7 (an IX = 1801), 4, S. 545.

8.2. *Das Fest der Freiheit – Das Musée central des arts (Fortsetzung)*

eine andere Faunbüste aus Bronze. Beide waren aus der Villa Albani geraubt worden. Beide werden noch heute in der Glyptothek zu München aufbewahrt.

Mit immer noch ungestillter Sehnsucht mußte jeder Freund der antiken Kunst die Flucht der drei ersten Säle durchwandert haben, denn solange er den ‘Laokoon’ und den ‘Apoll von Belvedere’ nicht gesehen hatte, war es ihm, als wenn er nichts gesehen hätte. Denn in diesen beiden Namen und in jenem der ‘Mediceischen Venus’ faßten damals die Menschen den höchsten Begriff antiker Kunst zusammen. Aber wie wenige hatten damals schon sehen gelernt! Am Laokoon sah ein deutscher Beobachter die Franzosen einen Augenblick oder länger Halt machen: „Ah que c’est beau!“ war alles, was sie zu sagen wußten, ehe sie vorübergingen. Der ‘Torso des Belvedere’, der sehr bald seinen Platz wechselte und aus dem Saal der Römer in den Apollo-Saal gebracht wurde, fand bei den Franzosen überhaupt kein Verständnis. Aber auch die Deutschen gingen zuerst meist achtlos an ihm vorüber. Dann aber entdeckten sie im Katalog dieses Wunder der alten Kunst und sie kehrten eiligen Schrittes zurück und suchten das Wunder zu begreifen, so gut oder so schlecht sie es vermochten. Aber auch die Männer von reicherer Begabung und höherer Kultur wußten sich angesichts solcher Fülle sie umdrängender Gestalten nicht zu ruhiger Betrachtung zu sammeln. Sierstorpff, der Verfasser einer Reise durch die Niederlande nach Paris, ging „gleichsam blind von Schwindel von einer Statue zur andern, gerade so, als wenn man einen Freund nach dreißig Jahren wieder sieht, dem man alles sagen möchte und nichts zu sagen weiß.“³⁵ Hegner war verzweifelt, daß ihn die Manen Winckelmanns vor ‘Apoll’ und ‘Laokoon’ so heftig bedrängten. Jedes seiner Worte war ihm gegenwärtig, jeden Satz mußte er sich wiederholen, aber die Marmorbilder selbst blieben ihm stumm.³⁶ Kotzebue stand unter diesen Statuen voll Ehrfurcht und Ergriffenheit wie unter dem klarsten Himmel, an dem die Sterne funkeln, aber wie er vor der ‘Ariadne’ stand, konnte er den Gedanken an Paul I. von Rußland nicht los werden. Er erinnerte sich einer Kopie dieser Statue im Michailowschen

³⁵ Sierstorpff 1804, I, S. 290 ff.

³⁶ Hegner 1828, S. 128–129.

8.2. Das Fest der Freiheit – Das Musée central des arts (Fortsetzung)

Palast in Petersburg. Hier hatte der Zar ihn zum letztenmal angesprochen 12 Stunden vor seinem Tode!³⁷

Nicht allzu viele, aber auserlesene Denkmäler hatten sich um die Laokoongruppe zusammengefunden, die am Ende des Saales in einer Nische dem Eintretenden gerade gegenüber aufgestellt worden war. Ein Fußboden aus kostbaren Marmorplatten bedeckte hier wie im Apollo-Saal den Boden. Wieder hatten die beiden großen römischen Antikensammlungen im Vatikan und auf dem Kapitol die Kosten zur Ausschmückung dieses Raumes fast ausschließlich tragen müssen. Hier sah man die beiden Discobolen aus dem Vatikan – der eine ist noch heute in Paris – hier standen nebeneinander die Büste Alexanders des Großen als Helios und jene Bacchus-Ariadne-Büste, die heute ‘Dionysos’ genannt wird – beide aus dem Kapitolinischen Museum. Hier prangten die Büsten des Menelaus und des ‘Zeus von Otricoli’, die Statuen der Amazone und des Meleager, alle aus dem Vatikan.³⁸

Bekannt ist der gefährliche Sturz, den der ‘Laokoon’ im November 1815 beim Rücktransport nach Rom auf dem Mont-Cenis erlitten hat.³⁹ Aber auch schon die Hinreise nach Paris scheint an der Gruppe nicht ohne Spuren vorübergegangen zu sein. Wenigstens erklärte ein so feiner und leidenschaftsloser Beobachter wie Reichardt, daß die Laokoongruppe merklich gelitten habe.⁴⁰ Er fand sie auch in der Nische höchst unvorteilhaft aufgestellt, aus dem einfachen Grunde, weil es nicht möglich war, sie von hinten zu betrachten. Diese Meinung muß in Deutschland allgemein verbreitet gewesen sein. „Möge das Kunstwerk bald wieder so aufgestellt sein, daß jeder Liebhaber sich daran freuen und darüber nach seiner Art reden könne“, schrieb Goethe in den *Propyläen*.⁴¹

³⁷ A. von Kotzebue, *Erinnerungen aus Paris im Jahre 1804*, 2. Aufl., Berlin 1804, S. 231.

³⁸ *Notice des statues*, S. 42, 48, 52, 53 und 118. – Über ‘Discobol’, ‘Menelaus’ und ‘Amazone’ vgl. auch W. Amelung, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, Berlin 1908, II, S. 33., Nr. 10, S. 506, Nr. 311 und S. 453.

³⁹ D’Este 1864, S. 450–452. – Vgl. auch *Morgenblatt für gebildete Stände: Kunst-Blatt*, 1 (1816), 3, S. 17.

⁴⁰ Reichardt 1805, I, S. 132. – G. Vauthier, „Denon et le gouvernement des arts sous le Consulat“, *Annales révolutionnaires*, 4 (1911), mai – juin, S. 338, Anm. 1 berichtet auch, daß die Laokoongruppe ausbesserungsbedürftig war.

⁴¹ a. a. O., 1 (1798), 1, S. 1.

8.2. *Das Fest der Freiheit – Das Musée central des arts (Fortsetzung)*

Als die Laokoongruppe in Paris anlangte, fehlten dem Vater und seinen beiden Söhnen der rechte Arm. Diese Arme wurden alsbald in Gips nach dem Modell ergänzt, das Girardon vor mehr als hundert Jahren an einem Gipsabguß der Statue ausgeführt hatte. Aber diese Restauration sollte nur provisorisch sein. Am 2. Juli 1801 erließ der Minister des Innern ein Preisausschreiben für neue Wiederherstellungen. Der Sieger im Wettbewerb sollte die Arme in Marmor ausführen und 10.000 Franken erhalten.⁴² Die Gruppe selbst wurde im Jahre 1802 noch einmal in Gips gegossen. Sierstorpf hätte einen solchen Abguß für die bescheidene Summe von 600 Livres erwerben können. Aber trotz aller Vorbereitungen und Verheißungen wurden die Ergänzungen niemals ausgeführt und 'Laokoon' kehrte fünfzehn Jahre später wie er gekommen nach Rom zurück.

Der Saal des Laokoon und der Saal des Apoll von Belvedere haben ihre Namen im Laufe des 19. Jahrhunderts zweimal gewechselt. Der Saal des Laokoon hieß Saal der Centauren während der Restauration; er heißt heute Saal der Antonine. Der Saal des Apollo nahm im Jahre 1815 die 'Diana von Versailles' auf und wurde nach ihr benannt; er heißt heute Saal des Augustus.

Nicht alle waren von der Aufstellung des Vatikanischen Apollo so entzückt wie Visconti selbst. „Ihr würdet weinen, den schönen 'Apoll von Belvedere' fast gelb und ganz niedrig vor einer Ofennische aufgestellt zu sehen,“ klagte Frau von Maltzam der Gräfin von Albany. „Wie strahlte er vor Anmut in seiner Tribuna in Rom!“⁴³ Reichardt dagegen behauptete, der Apoll stände zu hoch! Aber wenigstens in dem Bedauern, daß die Statue nicht von allen Seiten betrachtet werden könne, sind alle Besucher eins gewesen.

„Warum bin ich nicht ein Heide, um eine so schöne Gottheit anbeten zu können!“⁴⁴ Einer solchen Empfindung scheint Visconti bei seiner Aufstellung des 'Apoll' vor allem Rechnung getragen zu haben. Darum baute er dem Gotte eine Art von Tempel. Zwischen den beiden schönsten Säulen aus dem

⁴² *Magazin encyclopédique*, 7 (an IX = 1801), 2, S. 263–265; (vgl. auch 8, 3, S. 89).

⁴³ L. G. Péliissier, *Le Portefeuille de la C. tessa d'Albany (1806–1824)*, Paris 1902, S. 39, S. 61/62. – Lanzac 1912, S. 617.

⁴⁴ N. Cornelissen, „Historisch-critische Nachrichten über einige aus Italien nach Paris verpflanzte antike Statuen“, *Minerva*, [7] (1798), 3, S. 360 [Anm. d. Hrsg.: den Ausspruch legt „Milizia einem guten Catholiken in den Mund“, S. 360].

8.2. Das Fest der Freiheit – Das Musée central des arts (Fortsetzung)

Aachener Münster stellte er die Statue am Ende des Saales vor einer Nische auf einem besonderen Podium auf, das mit köstlichen Mosaiken belegt war. Feierlich ließ er den heiligen Bezirk, der durch ein besonderes Gitter abgesperrt war, von zwei Sphingen aus rotem orientalischen Granit bewachen, die einst das Pio-Clementinische Museum geschmückt hatten. Ja, er gab dem Gott des Altertums gleichsam als Trabanten die Statuen der schönsten Göttin! Rechts an der Schmalwand stand die 'Venus von Arles'; links unter dem Relief des Stieropfers aus der Markusbibliothek war die 'Kapitolinische Venus' aufgestellt.

Goethe, der im Jahre 1801 in den *Propyläen* der 'Kapitolinischen Venus' eine besondere Betrachtung gewidmet hat,⁴⁵ glaubte aus einer Zeitungsnotiz schließen zu dürfen, daß die 'Venus' durch einen Zufall vor dem Abtransport nach Paris bewahrt geblieben sei. Dieser Zustand gab ihm Veranlassung, aus seiner Zurückhaltung herauszutreten und über den Kunstraub selbst seine Meinung kund zu tun. Sie ist so ausgefallen wie es von einem Manne zu erwarten war, der Rom seine geistige Wiedergeburt zu verdanken glaubte. „Der Raub der italienischen Kunstwerke“ – so schreibt er – „hat gewiß jedem Liebhaber der Kunst, jedem Freund des Guten und Schönen schmerzhaftes Gefühl verursacht. Durch ihn, der mit so unsäglich viel Unheil verknüpft war, worüber die Menschheit Tränen vergießt, hat die Kunst, das Studium derselben und insbesondere die Altertumskunde, indem so viele Sachen von sicherer Stelle gerückt, die wichtigsten Sammlungen vereinzelt, zerstreut und manches barbarisch verdorben worden, unsägliches, unersetzliches Schaden gelitten, der freilich jetzt noch bloß gehäht, in Zukunft aber erst recht empfunden und sichtbar werden wird.“ Goethe hat Paris und sein Weltmuseum nie mit Augen gesehen. Ob er beeinflußt von der Umgebung, hingerissen von dem Anblick so unermeßlicher Kunstschatze seine Ansicht über den Kunstraub Bonapartes auch geändert haben würde, wie es so manche seiner Landsleute getan haben? Jedenfalls wußte er sich mit seinem großen Freunde Schiller in der Beurteilung dieser viel umstrittenen Frage eins.

⁴⁵ J. W. von Goethe, „Die Capitolinische Venus“, *Propyläen*, 3 (1800), 1, S. 157.

8.2. Das Fest der Freiheit – Das Musée central des arts (Fortsetzung)

Auch Schiller fand in der Eröffnung des Antikenmuseums in Paris die Veranlassung sich über die Kunstplünderungen in Italien zu äußern. Sein Gedicht: die *Antiken zu Paris* ist das Bruchstück eines großen Festgedichtes, daß er zum Beginn des neuen Jahrhunderts herausgeben wollte, das aber nie vollendet worden ist. So erschienen die *Antiken zu Paris* erst im Jahre 1803 in Beckers *Taschenbuch zum Geselligen Vergnügen*,⁴⁶ aber sie wurden schon in demselben Jahre niedergeschrieben, in dem Goethe seinen Aufsatz über die ‘Kapitolinische Venus’ erscheinen ließ. Man spürt den geistigen Zusammenhang, der Goethes Prosa und Schillers Poesie verbindet:

*Was der Griechen Kunst erschaffen,
Mag der Franke mit den Waffen
Führen nach der Seine Strand,
Und in prangenden Museen
Zeig' er seine Siegestrophäen
Dem erstaunten Vaterland!*

*Ewig werden sie ihm schweigen,
Nie von den Gestellen steigen
In des Lebens frischen Reih'n.
Der allein besitzt die Museen,
Der sie trägt im warmen Busen –
Dem Vandalen sind die Stein.*

Am Flächeninhalt umfaßte der Saal Apolls nicht viel weniger als alle übrigen Säle des ersten Antikenmuseums zusammen. So wurde er in den nächsten Jahren die Zufluchtsstätte für die verschiedensten Kunstwerke, die hier ziemlich wahllos angehäuft wurden. Im Jahre 1803 zählte hier ein Besucher bereits 41 Statuen, Büsten und – es waren anfangs nur 32 gewesen – wenige Jahre später hatten sie sich auf 61 vermehrt.

„Einem eleganten, aber zu sehr angefüllten Magazine,“ verglich der kritisch veranlagte Sierstorpf die erste Antiken-Galerie in Paris, und man möchte annehmen, daß diese Kritik vor allem für den Apollo-Saal zutreffend war, der mit jedem Jahre mehr gefüllt wurde. Sierstorpf hatte die meisten dieser Statuen in Gesellschaft von Mengs, Hamilton und Reiffenstein einst bei Tageslicht wie

⁴⁶ Vgl. K. Goedeke, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung* Dresden 1893, V, S. 211.

8.2. Das Fest der Freiheit – Das Musée central des arts (Fortsetzung)

bei Fackelbeleuchtung in den marmorglänzenden Prachtsälen des Vatikan gesehen. Wie hätten sein Auge die armselig als Granit gemalten Wände und die hölzernen Fußgestelle der Statuen nicht verletzen sollen? Wer aber solche Vergleiche nicht anstellen konnte oder wollte, der sah natürlich das neue Antikenmuseum mit ganz anderen Augen an: „Das Große, das überhaupt in der Einrichtung der Galerie herrscht, ist ganz auffallend, und die geschmack- und einsichtsvolle Verteilung dieser unvergleichlichen Sammlung von Antiken macht den Leitern des Central-Museums große Ehre“, schrieb der Verfasser von *Paris wie es war und wie es ist*.⁴⁷ Dieser Engländer war überhaupt entzückt von der Aufnahme, die er im Central-Museum gefunden hatte: Er hatte nur seinen *permis de séjours* gezeigt und sofort hatten sich ihm alle Türen geöffnet. Visconti und andere Herren der Verwaltung, die gerade zugegen waren, erwiesen dem Fremdling die größte Höflichkeit. „Ich gestehe,“ so schließt der Unbekannte seine Betrachtungen, „daß ich als Engländer bei dem Gedanken einigermmaßen beschämt war, welchen elenden Forderungen ein Fremder ausgesetzt sein würde, der zufälligerweise eine öffentliche Sehenswürdigkeit in unserer Hauptstadt in Augenschein nehmen wollte.“

Wie verschieden sich auch in den Augen der zahllosen Menschen, die damals in diesen Sälen aus- und eingingen, die Eindrücke wiedergespiegelt haben mögen – eins steht fest, daß es in allen Dingen leicht ist, über ein vollendetes Werk eine mehr oder weniger zutreffende Meinung zu äußern. Sehr viel schwerer ist das Werk des Schaffenden. Und darum kann Viscontis Tätigkeit im Antiken-Museum nicht hoch genug eingeschätzt werden. Sein immer wieder erweitert und verbessert aufgelegter Katalog – vielleicht der erste eigentliche Führer, der über ein Antiken-Museum geschrieben worden ist – ist das Produkt unerreichten Wissens, Könnens und Verstehens, wie scharf auch ein unbekannter „Liebhaber“ in einer Kritik dieses Kataloges mit dem Verfasser ins Gericht gegangen sein mag.⁴⁸ Die Aufstellung der Bildwerke mußte billig Denkenden als das erscheinen was sie darstellte: den Inbegriff alles dessen,

⁴⁷ *Paris wie es war und wie es ist. In einer Reihe von Briefen eines reisenden Engländers.* Aus dem Englischen von H. W. E. Henke, Leipzig 1805, I, S. 58.

⁴⁸ C.-E.-S. Gaultier de Claubry, *Observation sur la notice de la galerie des antiques au Musée Napoléon, par un amateur*, s. I. [1803; ermittelt v. Hrsg.].

8.2. Das Fest der Freiheit – Das Musée central des arts (Fortsetzung)

was in so kurzer Zeit, unter so ungünstigen Verhältnissen überhaupt erreicht werden konnte. Und wenn Visconti auch später – wie einige allzu Kühne erwarteten – kein neues Antiken- Museum gebaut hat, so sehen wir ihn doch unablässig bemüht, als ein Weltbürger erster Ordnung das ihm anvertraute Museum zu bereichern, seine Benutzung zu erleichtern und die Aufstellung der Antiken zu verbessern. So wanderte der ‘Dornauszieher’ später in den Saal des Laokoon. So sah man das ‘Relief der Panatheneen’ vom Parthenonfries – den größten Schatz der Sammlung Choiseul-Gouffier – bereits im Jahre 1806 im Saal der Jahreszeiten.⁴⁹ Es erregte wenige Jahre später das höchste Entzücken eines einfachen deutschen Lehrers, Wilhelm Christian Müller, der die kühne, dem Zeitgeschmack weit voraus eilende Meinung aussprach, daß der ‘Apoll von Belvedere’ und die ‘Venus von Florenz’ nur Nachahmungen dieses großen Meisters seien.⁵⁰ So wurde die ‘Kapitolinische Venus’, über deren Aufstellung im Apollo-Saal berechtigte Klage geführt worden war, sehr bald nebenan in den Saal der Musen versetzt. „Sie ist jetzt die einzige ganz sichtbare Statue“, schrieb Pinkerton, eine Bemerkung, die zugleich Bedauern ausdrücken sollte, daß ‘Apoll’ und ‘Laokoon’ noch immer in Nischen standen.⁵¹

Irgendeine methodisch-chronologische Anordnung der Objekte würde man allerdings auch im Saal des Apollo vergebens gesucht haben. Nicht einmal die Angabe einer deutschen Zeitung, es seien hier nur Götter aufgestellt, entsprach den Tatsachen. Büsten und Statuen von Menschen und Göttern waren hier, man darf wohl sagen, wie Kraut und Rüben durcheinander aufgestellt. Die dekorative Wirkung, der Wunsch aus dem ungeheuren Vorrat so viel wie möglich einigermaßen gefällig unterzubringen, scheint der maßgebende Gesichtspunkt für die Aufstellung gewesen zu sein. Was sollte sich in diesem Raum in den nächsten Jahren nicht alles zusammenfinden! Da sah man die Götter des Olymp und die Kaiser und Kaiserinnen des römischen Weltreiches. Da sah man jenen göttlichen ‘Mercur’ aus dem Hof des Belvedere, den einst

⁴⁹ *Notices des statues* 1811, S. 37.

⁵⁰ Müller 1818, II, S. 174.

⁵¹ J. Pinkerton, L.-S. Mercier und C. F. Cramer, *Ansichten der Hauptstadt des französischen Kaiserreichs vom Jahre 1806 an*, Amsterdam 1807, I, S. 134–135.

8.2. Das Fest der Freiheit – Das Musée central des arts (Fortsetzung)

Poussin⁵² ebenso bewundert hatte wie Michelangelo den ‘Torso’. Da sah man gleichfalls aus dem Belvedere den mächtigen ‘Herakles’ mit dem kleinen Telephos auf dem Arm, da wurde später die durch Winckelmanns Beschreibung berühmt gewordene ‘Leukothea’ aufgestellt, die einst in der Villa Albani prangte und heute als ‘Eirene mit dem Plutosknaben’ in der Glyptothek in München steht. Da sah man ‘Juno’, ‘Venus’ und ‘Minerva’, ‘Mars Victor’ und ‘Bacchus Sardanapal’; da fanden schließlich auch die besten Kaiserbüsten aus der Villa Albani eine Zufluchtsstätte. Aber wieviel Zeit und Kraft und guter Wille, welche Voraussetzungen von Wissen und Können mußten vorhanden sein, um durch ein solches Labyrinth von Marmorbildern aus den verschiedensten Zeiten einen einigermaßen sicheren Weg zu finden!

So mochte der Besucher aufatmen als er aus dem Gedränge der Menschen und der Marmorbilder im Apollo-Saal in den stillen engen Saal der Musen trat. Hier sah er rechts und links an der Schmalwand Apoll als Kitharöden stehen mit Lorbeerkranz und Leier, ganz in faltenreiche, festliche Gewänder gehüllt. Um ihn hatten sich die Musen geschart, Clio, Thalia, Terpsichore, Erato, Polymnia, Caliope. Sie waren im Jahre 1774 mit der Apollostatue unweit von Tivoli ausgegraben worden. Pius VI. hatte den köstlichen Fund erworben und, weil in der Neunzahl der Musen Euterpe und Urania fehlten, hatte Fürst Lancelotti dem Papst zwei weibliche Gewandstatuen verehrt, die mit Flöte, Stab und Weltkugel ohne weiteres als Musen hergerichtet werden konnten.⁵³

Außer diesem grandiosen Denkmal hellenistischer Kunst sah man im Saal der Musen nur noch einige Büsten, die die stolzesten Namen trugen: Homer, Virgil, Sokrates, Euripides.⁵⁴ Die Homerbüste aus dem Kapitolinischen Museum erregte beim Publikum so allgemeine Bewunderung, daß man sie sofort in Gips gießen ließ.⁵⁵ Virgil und Euripides waren einst mit dem gleichfalls entführten Kopf des Tiberius der Stolz der Akademie von Mantua gewesen. Der Glaube an die Wirklichkeit der Virgil-Büste war durch Jahrhunderte geheiligt.

⁵² W. Amelung, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, Berlin 1908, II, S. 132.

⁵³ N. Cornelissen, „Historisch-critische Nachrichten über einige aus Italien nach Paris verpflanzte antike Statuen“, *Minerva*, [7] (1798), 3, S. 349.

⁵⁴ Landon 1800–1822, I, S. 111, Pl. 54.

⁵⁵ *Décade philosophique*, 26 (an VIII = 1800), S. 504. – Vgl. H. Stuart Jones, *A catalogue of the ancient sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford 1912, S. 235, Nr. 44.

8.2. Das Fest der Freiheit – Das Musée central des arts (Fortsetzung)

Niemand dachte daran an der Richtigkeit dieses Namens zu zweifeln. Für den Namen Euripides aber und Sokrates bürgte Viscontis Autorität.

Die Hoffnungen, die alle Enthusiasten des Kunstraubes an die erzieherische Wirkung des neuen Antiken-Museums knüpften, waren überschwenglich. Man meinte, der Anblick so herrlicher Gestalten in Stein müßte eine Wiedergeburt der französischen Kunst herbeiführen, ja man hoffte sogar, daß sich die Rasse selbst an diesen Bildern läutern und veredeln würde. Vereinzelte Stimmen, wie die von David, verhalten so ungehört wie die Warnungen Quatremères verhallt waren. „Diese Meisterwerke aus Italien“, sagte er zu Décluze,⁵⁶ „werden bald nur noch wie kostbare Kuriositäten betrachtet werden. Der Platz, den ein Kunstwerk einnimmt, bedeutet für seine Schätzung viel mehr als man denkt. Der Anblick dieser Bildwerke hier wird vielleicht Gelehrte bilden, aber niemals Künstler.“

Und David hat Recht behalten. Winckelmann hat mehr für die Auferstehung der Antike getan, indem er ihre Schöpfungen mit Liebe sammelte und mit Begeisterung beschrieb, als Bonaparte, indem er sie zerstreute und der römischen Sonne entriß.

„Alles ist hier in steter Veränderung und auch die Kunstwerke teilen die allgemeine Beweglichkeit“, schrieb Friedrich Schlegel im Sommer 1802 aus Paris.⁵⁷ Und in der Tat, eine größere Abwechslung im Schauen und Genießen klassischer Kunstwerke ist den Bewohnern einer Hauptstadt vorher und nachher wohl niemals geboten worden. War im Spätherbst 1800 das Antiken-Museum eröffnet worden, so hatte man schon im Frühjahr im Salon carré den Bilderraub aus Turin und Florenz ausgestellt.⁵⁸ Gleichzeitig gab Landon den ersten Band seiner Museums-Annalen heraus und widmete ihn Madame Bonaparte, als der vornehmsten und eifrigsten Beschützerin der schönen Künste in Frankreich. Noch am ersten September desselben Jahres erschien das Dekret Bonapartes, nach dem aus den ungeheuren Beständen des Musée central fünfzehn besondere Sammlungen zusammengestellt werden sollten, für

⁵⁶ Schneider 1910, S. 174.

⁵⁷ *Europa. Eine Zeitschrift*, [hrsg. von F. Schlegel], 1 (1803), 1, S. 109.

⁵⁸ *Notices des principaux tableaux recueillis en Italie ... 3e partie, comprenant ceux de Florence et de Turin, dont l'exposition provisoire aura lieu ... le 28 ventôse an VIII* (19 mars 1800). Vgl. De Ricci 1913, S. 16. – Lemaitre 1878, S. 290, berichtet auch von dieser neuen Ausstellung.

8.2. *Das Fest der Freiheit – Das Musée central des arts (Fortsetzung)*

Museen in den Städten Lyon, Bordeaux, Straßburg, Brüssel, Marseille, Rouen, Nantes, Dijon, Toulouse, Genf, Caen, Lille, Mainz, Rennes, Nancy.⁵⁹

Einige Monate später faßte der Minister des Innern, Chaptal, in einem Bericht an die Konsuln den Kunstbesitz Frankreichs mit folgenden Worten zusammen: „Das Museum der Künste“, so schrieb er,⁶⁰ „stellt in diesem Augenblick die reichste Sammlung an Gemälden und antiken Statuen dar, die Europa besitzt. Alle Reichtümer, die vor der Revolution zerstreut waren, sind hier vereinigt worden. Man zählt augenblicklich 1390 Gemälde fremder Schulen, 270 Gemälde der alten Französischen Schule und mehr als tausend Gemälde der modernen Französischen Schule. Das Museum besitzt außerdem 20.000 Zeichnungen aus allen verschiedenen Schulen, 4000 Kupferplatten und 30.000 Stiche. Es besitzt außerdem 150 antike Statuen und alles was es kostbares an etruskischen Vasen, Porphyrtafeln usw. gibt. Die große Galerie, die dem Publikum eröffnet ist, kann nicht die Hälfte der Meisterwerke fassen, die die Nation besitzt. Mehr als 1000 Gemälde sind in Versailles deponiert und 600–700 befinden sich noch in den Magazinen des Louvre. Teils warten sie darauf, ihren Platz zu erhalten, teils müssen sie noch vorher wiederhergestellt werden.“

Man begreift also das Bedürfnis, von diesen unermeßlichen Kunstschatzen das weniger Wertvolle in die Provinz abzuschieben. 846 Gemälde haben damals Paris verlassen; 230 von ihnen waren italienische Meister.

Zehn Jahre später hatten sich die Magazine des Louvre wieder so gefüllt, daß es wünschenswert erschien, einen neuen Aderlaß vorzunehmen. 108 Gemälde wurden in die großen Kirchen von Paris verteilt, 209 wurden nach Lyon, Dijon, Grenoble, Brüssel, Caen und Toulouse gesandt. Im ganzen waren also nicht weniger als 1058 Gemälde aus dem Louvre entfernt und in Paris und Frankreich verstreut worden.⁶¹ Als die Verbündeten im Jahre 1815 das gestohlene Gut zurückverlangten war es in den meisten Fällen unmöglich, diese Bilder im einzelnen zu identifizieren und die französischen Behörden

⁵⁹ Lanzac 1913, S. 319. – Saunier 1902, S. 43–44, Anm. 1.

⁶⁰ *Magazin encyclopédique*, 7 (1801), 3, S. 120. – C. Piot, *Rapport à M. le ministre de l'intérieur sur les tableaux enlevés à la Belgique en 1794, et restitués en 1815*, Brüssel 1883, S. 263–265.

⁶¹ Saunier 1902, S. 43–44. – Lanzac 1913, S. 320.

8.2. Das Fest der Freiheit – Das Musée central des arts (Fortsetzung)

scheuten vor keinem Mittel zurück, um alle Nachforschungen zu vereiteln.⁶² So befinden sich die kostbarsten Gemälde von Perugino noch heute in Brüssel,⁶³ Bordeaux, Caen, Lyon, Marseille, Nancy, Rouen und Toulouse. Zwei Altargemälde von Paolo Veronese aus Mantua sind noch heute nicht aus Caen und Tours zurückgekehrt. Auch die 'Verklärung Christi' von Rubens, heute in Nancy, wurde aus Mantua entführt. Mantegnas Predellenbilder vom Altarwerk von San Zeno muß man in Tours suchen⁶⁴ und die 'Schutzheiligen von Modena' von Guercino haben sich nach Toulouse verirrt.

Am 14. Juli 1801, am Jahrestages der Einnahme der Bastille, wurde in der großen Galerie dem Publikum ein weiterer Abschnitt eröffnet, mit Gemälden italienischer Meister vorwiegend aus der Lombardei und aus Bologna.⁶⁵ Vorher waren schon – seit dem 30. Mai – im Salon carré 28 Gemälde meist italienischer Meister ausgestellt worden: zwei große Altargemälde des Lodovico Carracci aus der Kathedrale von Piacenza, die 'Heilige Petronilla' von Guercino aus dem Quirinal, Paolo Veroneses 'Gastmahl des Levi' und die 'Hochzeit zu Kanaa', Raffaels Karton der 'Schule von Athen' und viele andere Meister.⁶⁶ Alle diese Bilder aber wurden bereits am 19. August wieder entfernt. Die Jahresausstellung der modernen Künstler machte ihre Rechte geltend. Mit Recht bemerkte der *Guide de l'étranger*, daß sich die Fremden bitter beklagten, daß die Ausstellungen der Meisterwerke so kurz seien und daß sie die Schöpfungen der neueren Meister in keiner Weise für diesen Verlust entschädigen könnten. Aber auch noch in den nächsten Jahren lösten sich die Ausstellungen alter und neuer Meister im Salon carré beständig ab. Natürlich waren die Reisenden froh, die gerade die alten Meister vorfanden und der An-

⁶² H. de Chennevières, „Le Louvre en 1815“, *Revue Bleue*, 3^e sér., 17 (1889), S. 116–117.

⁶³ A.-J. Wauters, *Catalogue historique et descriptif des tableaux anciens du Musée de Bruxelles*, Brüssel 1906, S. 23–24. Von 271 Gemälden wurden 1815 nur 92 zurückgegeben.

⁶⁴ P. Vitry, *Le Musée de Tours*, Paris 1911, Nr. 259, 260. Das Mittelstück befindet sich im Louvre.

⁶⁵ *Notices des tableaux des écoles Française et Flamande exposés dans la grande galerie dont l'ouverture a eu lieu le 18 germinal an VII (1799) et des tableaux des écoles de Lombardie et de Bologne dont l'exposition a eu lieu le 25 messidor an IX (1801)*, s. l. & a. – Lemaitre 1878, S. 290.

⁶⁶ (Anonym), „Gemälde-Ausstellungen. Liste von 28 großen Gemälden aus Italien, die vom 30sten Mai an ausgestellt wurde. Sallon vom Jahr 9 ...“, *London und Paris*, 8 (1801), S. 276. – Vgl. De Ricci 1913, S. 16. – *Notices des grands tableaux de Paul Veronèse, Rubens, Le Brun, Louis Carrache et autres dont l'exposition provisoire aura lieu dans le grand salon du Musée, à dater le 10 prairial an IX (30 mai 1801) jusqu'au 1er fructidor même année (19 août 1801)*.

8.2. Das Fest der Freiheit – Das Musée central des arts (Fortsetzung)

drang war ungeheuer. Der Engländer Sir John Carr weiß zu berichten, daß die Pariser diese Ausstellungen italienischen Kunstraubes im Salon carré das Bouquet Bonapartes nannten.⁶⁷

Überhaupt strömten jetzt die Engländer nach dem Frieden von Amiens am 3. Oktober 1801 in Scharen nach Paris. Sie wurden mit derselben klugen und wohlberechneten Liebenswürdigkeit empfangen wie alle anderen Gäste auch. Sir John Dean Paul, der im August 1802 in Paris erschien, war entzückt von der Freigiebigkeit, mit der im Museum die Schätze der alten und der neuen Kunst den Besuchern zur Verfügung gestellt wurden.⁶⁸ Er hatte das Glück, im Salon carré die alten Meister und unter ihnen auch Paolo Veroneses 'Hochzeit zu Kanaa' zu sehen. Er sah auch schon in der großen Galerie neben den Flamen und Franzosen die Italiener. Er fand die Bilder im Salon carré besser beleuchtet als in der großen Galerie und die Statuen schienen ihm besser angeordnet als die Gemälde. Aber er fand in der Gemäldegalerie die gleiche Liberalität waltend wie in den Skulpturen-Sälen; er meinte 50–60 Personen wenigstens seien beschäftigt gewesen auf großen Staffeleien die Meisterwerke zu kopieren. Kurz, Sir John verließ den Louvre in Sonntagsstimmung.

Zum Glück kamen aber aus England nicht nur Leute herüber, die in wenigen Tagen oder Wochen in Paris ein schweres Kunst-Pensum mehr oder weniger oberflächlich absolvieren wollten. Eine Frau, Maria Cosway, hat sich damals um die italienischen Meister in der großen Galerie ein dauerndes Verdienst erworben. Sie gab zusammen mit J. Griffith den ersten Folio-Band eines großen Werkes über die Galerie des Louvre heraus. Maria Cosway stach die Tafeln in Kupfer, J. Griffith verfaßte den Text.⁶⁹ Aber schon im Jahre 1803 wurden die Feindseligkeiten zwischen England und Frankreich wieder aufgenommen, weil die Engländer sich weigerten, Malta zu räumen. Auf einen 18 monatigen Frieden folgte ein 11 jähriger Krieg. Die Publikation wurde unterbrochen und ist niemals fortgesetzt worden. Wer auch nur einigen der Be-

⁶⁷ J. Carr, *Les Anglais en France après la paix d'Amiens. Impressions de voyage. Etude, traduction et notes par Albert Babeau*, Paris 1898, S. 158. – Vgl. auch A. Babeau, *Les voyageurs en France*, Paris 1885, S. 198: „Les Anglais en France au milieu du dix-huitième siècle.“

⁶⁸ J. D. Paul, *Journal d'un voyage à Paris au mois d'août 1802*. Traduit par P. Lacombe, Paris 1913, S. 44–48.

⁶⁹ M. Hadfield Cosway / J. Griffiths, *Galerie du Louvre. Représentée par des gravures à l'eau-forte*, Paris 1802 [bibliograph. Angaben korr. v. Hrsg.].

8.2. Das Fest der Freiheit – Das Musée central des arts (Fortsetzung)

sucher von Paris in jenen Jahren auf ihrer Wanderung durch die große Galerie folgen will, muß sich mit Geduld wappnen. Törichtes und sinnreiches, ernstes und oberflächliches, richtiges und falsches wird ihm in buntem Wechsel in allen Sprachen vorgetragen. Aber so entgegengesetzt auch sonst die Beurteilungen gewesen sein mögen, so verschieden die Voraussetzungen waren – in einem Punkt fanden sich eigentlich alle Meinungen zusammen. Kein einigermaßen einsichtsvoller Besucher hat sich auf die Dauer mit der großen Galerie als einem geeigneten Raum für die Unterbringung so verschiedener Schulen und Gemälde abzufinden vermocht. Das Licht, das von beiden Seiten auf die Bilder fiel, war so ungünstig wie nur möglich, die Wände waren zu hoch, die Galerie mit ihren fast 450 Metern Länge, deren Wände an beiden Seiten mit Gemälden gepflastert waren, ließ weiter keine Stimmung aufkommen, als die einer geradezu überwältigenden Masse von Kunst, die im einzelnen zu würdigen und zu verstehen fast hoffnungslos erschien.

Wir verdanken es den Stichen der Maria Cosway, daß wir uns heute noch vorzustellen vermögen, wie es ungefähr in dieser größten Gemäldegalerie ausgesehen hat, die Menschenhände jemals zusammengebracht haben. In zwei, in drei, ja in vier Reihen sah man hier die Gemälde übereinander aufgehängt. Zwar liest man im Katalog, es sei eine chronologische Anordnung befolgt worden, man sei überdies bestrebt gewesen, die Werke eines Meisters so weit als irgend möglich nebeneinander zu hängen. Aber der beste Wille mußte einfach scheitern an der Ungunst der Verhältnisse. Eine solche Galerie hätte einem Fresko-Maler die herrlichste Gelegenheit gegeben, seine Kunst zu zeigen, sie hätte allenfalls für große Kirchenbilder – in einer Reihe ruhig nebeneinander aufgehängt – die richtige Ausstellungsgelegenheit gewähren können – aber von oben bis unten mit Gemälden gepflastert, muß sie für feinsinnige Besucher vor allem im Anfang etwas schreckenerregendes gehabt haben.

Man braucht nur einige der Tafeln von Maria Cosway zu betrachten, um sich von der ersten Ausstellung der italienischen Meister in der großen Galerie eine Vorstellung zu machen.

Da war zunächst eine Gruppe gebildet um Guido Renis großes Gemälde, die 'Pietà mit den Protektoren von Bologna' aus der Kirche der Mendicanti. Oben – man möchte sagen im dritten Stock – sah man links den 'Schutzengel'

8.2. *Das Fest der Freiheit – Das Musée central des arts (Fortsetzung)*

von Domenico Feti aus dem Besitz der Könige von Frankreich, rechts die 'Heiligen Benedikt und Franz von Assisi' aus der Kirche San Pietro in Cento, die noch heute in Paris sind. Darunter sah man links Raffaels 'St. Michael', den Teufel niederwerfend – alter französischer Besitz – rechts die 'Dornenkrönung' Tizians aus Santa Maria delle Grazie in Mailand, die sich gleichfalls noch heute in Paris befindet. Gerade unter dem Altargemälde Guido Renis waren vier männliche Porträts nebeneinander aufgehängt, die dem Paolo Veronese, dem Tizian und dem Giulio Romano zugeschrieben wurden.

Sogar in der untersten Reihe waren die Gemälde kleineren Umfangs noch einmal übereinander aufgehängt. Hier sah man über Raffaels 'Vision des heiligen Ezechiel' noch eine Madonna, die dem Peruzzi zugeschrieben wurde, über Raffaels kleiner 'Heiliger Familie' hing ein anderes Madonnenbild, das den stolzen Namen des Leonardo da Vinci trug. Dann hingen hier unten noch kleinere Gemälde des Paolo Veronese, des Giulio Romano, Schulbilder Raffaels, das 'Inghirami-Porträt' aus dem Palazzo Pitti und andere bunt durcheinander.

Man sieht schon aus dieser Beschreibung wie wenig der Vorsatz, die Bildermasse chronologisch zu ordnen oder gar die einzelnen Schulen oder Meister zusammenhängend darzustellen, in Wirklichkeit umgesetzt worden war. Nur bei Correggio, bei Raffael und bei Guido Reni ist es gelungen, einige Hauptwerke dieser Meister zu vereinigen. Von Barocci wurden wenigstens die 'Verkündigung' aus Pesaro, die der Künstler viermal hatte malen müssen und die 'Heilige Michelina' – ebenfalls aus Pesaro – als Gegenstück einander gegenüber aufgehängt, und das gleiche geschah mit den 'Vier Elementen' von Francesco Albani.

Über Guido Renis 'Bethlehemitischem Kindermord' aus San Domenico in Bologna sah man die 'Entführung der Helena', links den 'Kampf des Herkules mit Achelous', rechts die 'Dejanira und den Centauren Nessus', so daß die vier Hauptbilder dieser Gruppe von der Hand des Meisters waren.

Auch Correggios Meisterwerke sah man größtenteils beieinander. Welche Galerie hätte jemals solch einen Schatz ihren Besuchern zu zeigen vermocht? Die 'Kreuzabnahme', die 'Madonna della scodella', die 'Antiopé', die

8.2. *Das Fest der Freiheit – Das Musée central des arts (Fortsetzung)*

‘Madonna des heiligen Hieronymus’, das ‘Martyrium der Heiligen Placidus und Flavia’, die ‘Verlobung der heiligen Katherina’ – alle diese Perlen konnte man fast mit einem Blick umfassen. Aber oben, unten und daneben hingen bunt durcheinander Werke anderer Meister und anderer Schulen, so daß es auch hier fast unmöglich erschien, sich zu ruhiger Betrachtung zu sammeln. Denn jede höhere Einsicht, jeder Wille durch die Anordnung der Bilder das Auge des Betrachters zu leiten und seinen Geist anzuregen, scheiterte an dem Bestreben, alle Bilder miteinander zu einer großen, rein dekorativen Wirkung in einem ungeheuren Raume zu vereinigen. Dazu kam als unerbittliche Notwendigkeit, daß immer wieder versucht werden mußte, eine möglichst große Anzahl von Bildern auf einem möglichst engen Raum unterzubringen. So konnte an diesen hochragenden Wänden eigentlich nur eine einzige, eine barbarische Methode durchgeführt werden: die größten Bilder wurden am höchsten aufgehängt, die Bilder mittlerer Größe kamen in die zweite Reihe, die kleineren Bilder brachte man unten an.

Dazwischen wurde dann versucht, Meister wie Correggio und Raffael zu einem geschlossenen Bilde in ihrer ganzen überwältigenden Größe zu zeigen, oder es wurden dekorative Gruppen gebildet mit einem besonders großen und schönen Gemälde in der Mitte, um das sich kleinere Bilder und kleinere Meister als Trabanten scharten.

Solcher Behandlung durfte sich Guido Reni erfreuen, in demselben Sinne war Mantegnas ‘Madonna della Vittoria’ behandelt. Ja, man hatte sogar die allgemein bewunderte ‘Kreuzigung Christi’ – eins der Predellenbilder aus San Zeno in Verona – unter der Madonna aufgehängt. Aber wenn ein Kundiger fragte, wo denn die anderen Predellenbilder seien, die ‘Auferstehung’ und ‘Gethsemane’, so erhielt er die niederschmetternde Antwort, sie seien ins Provinzialmuseum nach Tours gesandt worden.

Raffael und Michelangelo, das waren auch schon damals die beiden großen Namen in der Kunst der italienischen Renaissance. Der Name Raffaels war damals in aller Munde in Paris, der Name Michelangelos war wie eine halbverklungene Sage, die durch den Anblick der beiden Sklaven aus dem Schloß von

8.2. Das Fest der Freiheit – Das Musée central des arts (Fortsetzung)

Ecouen im Musée des monuments français neu belebt worden war.⁷⁰ Sogar Bonaparte scheint von der Kunst Michelangelos einen hohen Begriff gehabt zu haben. Der Name des großen Florentiners begegnet uns zweimal in seinen Berichten aus Italien nach Paris, beide Male allerdings in falscher Beziehung. Einmal behauptete er kühn, daß sich Werke Michelangelos auch unter den Trophäen aus Mailand befänden, ein andermal rühmte er, daß die 'Heilige Caecilie' Michelangelos aus Bologna nach Frankreich abgesandt worden sei.⁷¹

Tatsächlich ist Michelangelo im Musée Napoléon nur mit einem einzigen Werk, der 'Madonna von Brügge', vertreten gewesen, die aber in Katalogen und Beschreibungen nirgends erwähnt wird und wahrscheinlich nicht einmal ausgestellt worden war.⁷² Zwar wurden den Fremden auch die 'Drei Parzen' aus dem Palazzo Pitti als Originalwerk Michelangelos vorgeführt⁷³ und in der Sammlung des Lucien Bonaparte zeigte man als Originalwerk Buonarroto's eine 'Kreuzigung Christi'.⁷⁴ Aber die 'Parzen' des Pontormo und eine der vielen Kopien einer verschollenen 'Kreuzigung' konnten natürlich für den großen Florentiner in Paris keine große Begeisterung wecken. Raffael dagegen erlebte damals in Paris eine der glorreichsten Episoden seiner Zeiten und Völker überdauernden Kunst.

Italien ausgenommen besaß schon vor der Revolution kein Land eine so glänzende Sammlung von Werken Raffaels wie Frankreich. Schon Franz I. war der Ankauf einiger Hauptwerke geglückt: der 'Schönen Gärtnerin', der großen 'Heiligen Familie', der 'Heiligen Margarethe', des großen 'Heiligen Michael', des 'Bildnisses der Johanna von Aragon' und jenes vielfach angezweifelten Doppelbildnisses, das man 'Raffael und seinen Fechtmeister' nannte. Ludwig

⁷⁰ Courajod 1878–1887, I, S. 8, Nr. 73. Vgl. auch II, S. 247. – M. Tourneux, „Mission de Dufourmy et de Visconti au château de Richelieu en 1800“, *Archives de l'art français*, nouv. pér., 4 (1910), 2, S. 354. – F. Reiset, *Notice des dessins, cartons, pastels, miniatures et émaux exposés dans les salles du 1^{er} étage au Musée Impérial du Louvre*, Paris 1866, S. 42, erwähnt die beiden Sklaven in der Grand Galerie d'Apollon.

⁷¹ Sorel 1903, V, S. 84–85. – Trolard 1893, I, S. 271.

⁷² In dem Bericht von Lebrun, „Inventaire et état des tableaux arrivant de la Belgique, 11–14 frimaire l'an 3“, in Tuetey 1912, S. 686, heißt es am Schluß der zusammenfassenden Aufzählung: „Et la belle statue de Michel-Ange“.

⁷³ Reichardt 1805, I, S. 131. – Vgl. auch A. M. Filhol (Hrsg.), *Galerie du Musée de France* Rédigée par J. Lavallée, Paris 1814, III, Nr. 194, S. 7.

⁷⁴ Hastfer 1805–1806, I, S. 186.

8.2. Das Fest der Freiheit – Das Musée central des arts (Fortsetzung)

XIV. vervollständigte die einzigartige Sammlung. Er erwarb die kleine ‘Heilige Familie’, den ‘Johannes in der Wüste’ und das ‘Jünglingsporträt’ und brachte außerdem die Perlen der Mazarin-Sammlung an sich: das Porträt Castigliones, den kleinen ‘Heiligen Michael’ und sein Gegenstück, den ‘Heiligen Georg’. Unter Ludwig XV. endlich gelangte die ‘Madonna mit dem Schleier’ in den Besitz der Könige von Frankreich.⁷⁵

Diese Raffael-Sammlung zu ergänzen und sie zur herrlichsten Raffael-Sammlung der Welt auszugestalten, war von Anfang an eines der Hauptziele des französischen Kunstraubes in Italien. Und so ist es den Franzosen wirklich gelungen, sich fast alles anzueignen, was Italien in seinen Kirchen und Palästen an beweglichen Bildern des Urbinate besaß. Wenn Raffaels Fresken damals im Vatikan zurückblieben, so lag es nicht am Willen der Franzosen, sondern an der Unmöglichkeit, sie ohne weiteres in Kisten verpackt über die Alpen zu schleppen.

Als die Franzosen am 27. Juli 1798 die Herrlichkeiten Italiens im Triumphgepränge durch Paris führten, hatten sie ihren alten Raffael-Schatz schon um das Kostlichste vermehrt was Italien noch an großen Altargemälden des Urbinate besessen hatte: die ‘Heilige Caecilie’ aus Bologna, die ‘Verklärung Christi’ aus Rom, die ‘Madonna di Foligno’, die ‘Krönung Mariae’ aus San Francesco in Perugia mit Predella, die ‘Krönung Mariae’ aus Monteluce, die ‘Fünf Heiligen’ aus Parma. Dazu kamen noch der Karton der ‘Schule von Athen’ aus Mailand,⁷⁶ ‘Maria mit Joseph und dem Kinde’ aus Loreto, die ‘Theologischen Tugenden’ aus San Francesco zu Perugia und die Predella der ‘Grablegung’ zu Rom.

Man begreift, daß ganz Paris sich in Ungeduld verzehrte, diese Herrlichkeiten zu sehen, man begreift, daß dieser Raffael-Schatz in der Hauptstadt Frankreichs auch in Deutschland die größte Aufmerksamkeit erregte. Goethe

⁷⁵ De Ricci 1913, S. 122 ff.

⁷⁶ Das Gemälde, das in sehr schlechtem Zustande in Paris ankam, wurde dort wiederhergestellt. Lemaître, S. 291, erwähnt die „merveilleuse restauration“. Auch in *Notice des dessins originaux du Musée Napoléon*, II, Paris 1804, S. 58–60, wird die Sorgfalt gerühmt, mit der das Bild wiederhergestellt wurde. – Es wurde 1802 in der *Galerie d’Apollon* ausgestellt, vgl. Lanzac 1913, S. 255, und F. Reiset, *Notice des dessins, cartons, pastels, miniatures et enaux exposes dans les salles du 1^{er} étage au Musée Imperial du Louvre*, Paris 1866, I, S. 41.

8.2. Das Fest der Freiheit – Das Musée central des arts (Fortsetzung)

schrieb damals seine berühmten Raffael-Aufsätze in den *Propyläen*,⁷⁷ Raffael war der Zaubername, der zahllose Deutsche nach Paris lockte.

Denn ein Jahr später hatte ja auch Florenz fast seinen ganzen Raffael-Besitz den Siegern ausliefern müssen. Die ‘Madonna della sedia’, die ‘Madonna dell’Impennata’, die ‘Madonna del Baldacchino’, die ‘Vision Ezechiels’, die Bildnisse Julius’ II., Leos X., Bibbianas und Inghiramis waren nach Paris gewandert.

Diese Gemälde haben in Paris mancherlei Wandlungen und Schicksale erlebt. Sie wurden nur teilweise in den Staatssammlungen, teilweise aber auch in den Gemächern des ersten Konsuls und seiner Gemahlin in den früheren Königsschlössern aufgehängt. Bonaparte erhob sowohl für sich wie für seine Gemahlin den Anspruch, alles was sein Schwert erobert hatte ohne weiteres für den Schmuck von St. Cloud, Malmaison, Fontainebleau und vor allem der Tuilleries zu benutzen. „Wir leben in beständigem Kampf mit unseren Nachbarn – den Bewohnern der Tuilleries – “ schrieb Foubert an Dufourny, als er auf seiner Mission in Italien war; „alle Tage verlangt man von uns die wertvollsten Gemälde; es blieb uns nichts übrig als teilweise nachzugeben. Die ‘Heilige Familie’ von Raffael hat man fortgeholt.“⁷⁸ Aber auch die ‘Madonna della Sedia’, die ‘Madonna dell’Impennata’, die ‘Madonna del Baldacchino’ und das Porträt Julius’ II. wurden nur vorübergehend im Museum ausgestellt.

Deutsche Reisende, Friedrich Schlegel und Helmina von Hastfer, bewunderten die ‘Madonna della sedia’ in einem Gemach der Kaiserin in Saint Cloud; in einem der Gemächer des Kaisers war das Porträt Julius’ II. aufgehängt.⁷⁹ Die ‘Madonna del Baldacchino’ wurde für das Provinzialmuseum in Brüssel bestimmt,⁸⁰ die ‘Madonna dell’Impennata’, ein besonderer Liebling der

⁷⁷ „Raffaels Werke, besonders im Vatikan“, *Propyläen*, 1 (1798), S. 101 ff.; 2 (1799), S. 82 ff.; 3 (1800), S. 75 ff.

⁷⁸ Lanzac 1913, S. 314. – G. Vauthier, „Denon et le gouvernement des arts sous le Consulat“, *Annales révolutionnaires*, 4 (1911), mai – juin, S. 341.

⁷⁹ F v. Schlegel, *Sämtliche Werke*, Wien 1823, VI, S. 135–136, und in: *Europa*, 2 (1803), S. 23. – Hastfer 1805–1806, I, S. 34 und 37. Auch die ‘Cinque Santi’ von Raffael waren in St. Cloud, vgl. *Revue Napoléonienne*, 6 (1904/1905), S. 53.

⁸⁰ Landon 1800–1822, II, Paris 1803, *Raphael*, Pl. 110; IV, Paris 1803, S. 74. – F.-E. Toulougeon, *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 1803, II (ohne Seitenzählung).

8.2. *Das Fest der Freiheit – Das Musée central des arts (Fortsetzung)*

Künstler, wurde der Galerie des Luxembourg überwiesen. „Ich bringe meine Tage damit zu, mich mit allem dem vertraut zu machen, was Ihr mir anvertraut habt“, schrieb Vivant Denon bald nach seiner Ernennung zum Generaldirektor der Museen an Bonaparte. „Ich möchte die Meinung rechtfertigen, die Ihr von mir hegt, und jedes Mal, wenn ich eine Verbesserung sehe, die zu machen ist, gebe ich Euch die Ehre und danke Euch dafür, daß Ihr es wart, der mir Gelegenheit gab, sie auszuführen.“⁸¹

Denon war es auch, der mit offenen Augen das furchtbare Durcheinander erkannte, in dem die Gemälde an den Wänden aufgestapelt waren. Wenigstens was Raffael anlangte, führte er mit Energie den Gedanken durch, das Lebenswerk des Meisters in einem einzigen, geschlossenen Gemälde zur Anschauung zu bringen. „Es ist eine Art von Lebensabriß des ersten aller Maler geworden,“ schrieb er seinem Gönner, als die Anordnung endlich vollendet war;⁸² „ich hoffe, daß Ihr schon die Ordnung und den inneren Zusammenhang erkennen werdet, wenn Ihr zum erstenmal die Bilder in der Galerie betrachten werdet. Was ich an Raffael vollendet habe, das will ich an allen übrigen Schulen fortsetzen, und in wenigen Monaten wird man in der großen Galerie einen Kursus der Geschichte der Malerei durchmachen können, ohne daß man es selbst bemerkt.“

Man sieht, wie klar sich Denon seine Ziele zu stecken wußte, und wie modern seine Begriffe waren von dem erzieherischen Wert einer Galerie alter Meister.

Zwar wurden auch die Gemälde Raffaels fortwährend umgehängt und ausgetauscht, aber wir sehen doch bereits in den Stichen der Maria Cosway, daß man schon vor Denon versucht hatte, die Kunst Raffaels in ihrer Entwicklung klar und übersichtlich darzustellen. In der Raffael-Gruppe hing natürlich die ‘Transfiguration’ in der Mitte. Links oben sah man Peruginos ‘Thronende Madonna’ aus Cremona, gegenüber eine ‘Santa Conversazione’ desselben Meisters, die sich heute im Vatikan befindet. Diese zwei Gemälde sollten den

⁸¹ Lanzac 1912, S. 624.

⁸² G. Vauthier, „Denon et le gouvernement des arts sous le Consulat“, *Annales révolutionnaires*, 4 (1911), mai – juin, S. 349. – Lanzac 1913, S. 289–290, und in Lanzac 1912, S. 633.

8.2. *Das Fest der Freiheit – Das Musée central des arts (Fortsetzung)*

Beschauer über Raffaels Herkunft aufklären. Unter Peruginos Schöpfungen hingen links Raffaels Frühwerk, die 'Krönung Mariae' von San Francesco, rechts die 'Schöne Gärtnerin' aus königlichem Besitz. Die beiden Bilder wurden später durch die 'Heilige Caecilie' aus Bologna und die 'Madonna Franz I.' ersetzt. Unten sah man endlich die beiden Predellen aus San Francesco in Perugia, heute im Vatikan, und das Porträt des Baldassare Castiglione, heute wie einst im Louvre.

In der Raffael-Gruppe nebenan hatten die Raumbedürfnisse schon wieder alle guten Absichten zerstört. Um die 'Madonna di Foligno' hatten sich bunt zusammengewürfelte Bilder des Tiarini, des Guido Reni, des Spada, des Domenichino geschart. Nur in der ersten Reihe sah man rechts und links von Raffaels Meisterwerk das Porträt Leos X. aus dem Palazzo Pitti und eine Kopie des Giulio Romano von Raffaels 'Madonna unter der Eiche' in Madrid.

Wie Denon in den nächsten Jahren seine Absicht ausgeführt hat, die 26 Gemälde Raffaels, die das Museum in Paris besaß, zu einem unvergleichlichen Ganzen vereinigt der erstaunten Welt zu zeigen, wissen wir nicht. Nichts ist mehr zu bedauern, als daß das Werk der Maria Cosway jäh unterbrochen worden ist. Sie würde sich vielleicht die Mühe nicht haben verdrießen lassen, die Raffael-Tafeln noch einmal zu stechen und die Gemälde in jener Anordnung zu zeigen, wie Denon sie ersonnen hatte. Sie würde aber jedenfalls die Arbeiten des neuen Mannes Schritt für Schritt mit ihrem Stichel begleitet haben. Ja, ihr Werk hätte erst mit einem solchen Führer den höchsten Wert erhalten. So reich die Quellen fließen, so zahllos die Schilderungen sind, die sich von dieser Galerie erhalten haben, in Wirklichkeit haben wir heute keine Vorstellung mehr davon, was Denon aus den ungeheuren Bildermengen, aus diesem Chaos köstlicher Kunstwerke zu machen verstanden hat. Wir kennen eben nur den ersten, wenig glücklichen Versuch, mit den Werken der gleichsam in die Knechtschaft abgeführten Meister der italienischen Kunst die Wände einer hohen, auf beiden Seiten mit Fenstern durchbrochenen Galerie bis unter die Decke mit Bildern zu bedecken.

Allerdings, der Raum selbst konnte nicht geändert werden, und wie unabänderlich an dem Gedanken festgehalten wurde, diese Kunstschatze der Welt als Trophäen darzustellen, beweist noch Napoleons Hochzeitszug durch diese

8.2. *Das Fest der Freiheit – Das Musée central des arts (Fortsetzung)*

Galerie im Jahre 1810. Aber Denons scharfer Blick erkannte doch sofort, was er zu leisten hatte, wollte er seiner Aufgabe in einem höheren Sinne gerecht werden. Ihm waren diese Statuen und Gemälde nicht nur Trophäen Bonapartes; er ahnte in ihnen noch höhere Werte. Was einem Volke so schnöde geraubt worden war, das glaubte er der Kunst, der Wissenschaft, dem Leben aller Völker erschließen zu müssen. Diesem Grundsatz ist er niemals untreu geworden. Stets hat er die Aufgabe verstanden und zu würdigen gewußt, die Gunst und Glück und Schicksal ihm bestimmt hatten, als Bonaparte am 19. November 1802 die Museums-Verwaltung neu organisierte und ihn selbst zum Generaldirektor ernannte.⁸³

⁸³ *Moniteur universel*, 28 (1803), 16 janv., S. 466. – Lanzac 1913, S. 260. – Benoit 1897, S. 174. – Saunier 1902, S. 59 ff.