

## 8.5 Die fernere Tätigkeit Denons – Die Erwerbung der Antiken der Villa Borghese – Betrachtungen über den Hochzeitszug am 2. April 1810 – Der Saal der Flüsse – Der letzte Raubzug in Italien

Die Tätigkeit, die Vivant Denon in den nächsten Jahren als Generaldirektor des Musée Napoléon im Ruhmesdienste seines vergötterten Meisters entfaltet hat, grenzt ans Wunderbare. Immerhin zählte Denon, der am 4. Januar 1747 geboren war, sechzig Jahre als er von seinem Raubzug durch Deutschland nach Paris zurückkehrte. Aber sein Bedürfnis, sich auf allen Gebieten zu betätigen, schien grenzenlos zu sein. Er war es, der als Direktor der Münze die Kompositionen für die fünfzehn Medaillen entwarf, die unter die aus Deutschland heimkehrenden Truppen verteilt werden sollten.<sup>1</sup> Er war es, der die Ausführung der Denkmäler überwachte, die Desaix, der Sieger von Marengo, oben auf dem St. Bernhard und in Paris auf der Place des Victoires erhalten sollte.<sup>2</sup> Moitte und Dejoux, zwei der besten Bildhauer Frankreichs, hatten sich seinen Wünschen oder vielmehr Befehlen ohne weiteres zu fügen. Ja, mit Dejoux kam es zum offenen Konflikt.<sup>3</sup> In Denons Hirn war der Gedanke geboren, auf der Place Vendôme eine eiserne Säule zu errichten nach der Art der Trajanssäule in Rom. Das Schreiben Denons an den Kaiser vom 10. März 1806 zeigt, wie glänzend er es verstand, die Fantasie Napoleons gefangen zu nehmen. Die Kanonen von Austerlitz sollten das Material liefern. Auf Reliefdarstellungen von 830 Fuß Länge sollten die Siege des Feldzuges gegen Österreich vom Jahre 1805 dargestellt werden, wie auf der Trajanssäule

---

<sup>1</sup> *Abbildung und Erläuterung der fünfzehn Denkmünzen, welche bestimmt waren, an dem Pariser Großen Feste unter die französische, aus Deutschland zurückgekehrte Armee ausgetheilt zu werden*, Gotha [Erscheinungsort ermittelt v. Hrsg.] 1806, S. 1. – Vgl. auch C. A. Böttiger, „Denons neueste Siegesmedaillen“, *Zeitung für die elegante Welt*, 4 (1806), Nr. 142, 27. November.

<sup>2</sup> Landon 1800–1822, I. *Collection, Peinture, Sculpture, Architecture*, Paris 1803, V, S. 61–63, hier auch eine Abbildung des Denkmals. – J. Scott, *A visit to Paris in 1814*, 5. Aufl., London 1816, S. 72.

<sup>3</sup> Benoit 1897, S. 174.

### 8.5. Die fernere Tätigkeit Denons

---

der Krieg gegen die Daker geschildert worden war. „Es würde ein Denkmal sein“, so rief er aus, „wie es unsere Zeit noch nicht gesehen hat; kurz ein Denkmal würdig Ew. Majestät!“

Und so wurde die Vendôme-Säule am 15. August 1810 gleichzeitig mit der Kolossalstatue von Desaix auf der Place des Victoires enthüllt, auf denselben Plätzen, wo man einst die Statuen Ludwigs XIV. bewundert hatte.<sup>4</sup> Kein Denkmal hat in so kurzer Zeit so mannigfache Schicksale erlebt wie dies fantastische Gebilde Denons. Im Jahre 1814 wurde die Statue Napoleons von Chaudet herabgenommen; im Jahre 1833 wurde die Statue des kleinen Korporals von Seurre enthüllt. Dumont fertigte die dritte Statue auf der Vendôme-Säule. Der Kaiser trug wieder wie bei Chaudet die Viktoria in der Hand. Am 16. Mai 1871 wurde die Vendôme-Säule überhaupt zerstört. Im Jahre 1875 wurde sie wieder aufgerichtet mit der Statue von Dumont.<sup>5</sup> So spiegelt die Vendôme-Säule heute in einem einzigen Bilde den Wechsel menschlicher Dinge wieder, der sich in Frankreich noch schneller zu vollziehen scheint als anderswo.

Aber bei allen seinen Beschäftigungen mit Kunst und Künstlern seiner Zeit, die ihm vor allem berufen schienen, dem Ruhme seines Kaisers zu dienen, ging doch Denons innerster Sinn ganz in seiner Tätigkeit für sein Museum auf. Er wollte eigentlich alles, was in der weiten Welt noch an Schönerem erreichbar war, in den Mauern des Louvre vereinigen, und niemals vermochte ein Mißerfolg seine Begehrlichkeiten abzuschwächen. Sie standen proteusartig immer wieder aufs neue von der Erde auf.

Die ehernen Rosse aus Venedig sollten im Louvre aufgestellt werden. Aber sie erhielten ihren Platz erst auf den Torpfeilern der Tuileries, dann auf dem Arc du Carrousel. Die Quadriga vom Brandenburger Tor sollte im Louvre

---

<sup>4</sup> Tardieu 1822: „Monument élevé à la gloire de la grande armée par Napoléon le Grand, commencé le XXV août 1806, terminé le XV août 1810 sous la direction de V. Denon“. Vgl. *Moniteur universel*, (1810), 16 août. – „Die Colonne des Place-Vendôme und die Statue des Generals Desaix zu Paris“, *Paris, Wien und London*, 1 (1811), 1, S. 199–214, Abb. Taf. VIII u. IX.

<sup>5</sup> A. Dayot, *Napoléon raconté par l'image*, Paris 1895, S. 154 ff. – Eine andere Statue (Desaix' von Percier) wurde im Jahre 1875 zerstört, vgl. S. Blondel, *L'art pendant la révolution*, Paris 1887, S. 94; und M. Pellet, *Variétés révolutionnaires (deuxième série)*, Paris 1887, S. 105. – Landon 1800–1822, I. *Collection, Peinture, Sculpture, Architecture*, Paris 1803, V, S. 61.

### 8.5. Die fernere Tätigkeit Denons

---

aufgestellt werden. Aber der Kaiser bestand darauf, sie als Schmuck des großen Siegestempels aufzusparen, der zu spät begonnen und niemals vollendet worden ist.

Man sieht förmlich, wie der *Aquila rapax* die Späheraugen über ganz Europa sandte, um mit schnellem Griff zu fassen, was sich ihm als Beute bot. Am 28. Dezember richtete er an Napoleon die Bitte, aus Florenz noch einige Antiken nach Paris überführen zu dürfen, und gleichzeitig 300 Zeichnungen in der Sammlung der Uffizien auswählen zu können.<sup>6</sup> Napoleon ging aus Rücksicht auf seine Schwester Elisa, die neue Großherzogin von Toskana auf diesen Vorschlag nicht ein; aber Denon hatte wenigstens die Genugtuung gehabt, bereits im Jahre 1806 vom Fürsten Strozzi den Schatz von Handzeichnungen, den Filippo Baldinucci besessen hatte, für sein Museum zu erwerben.<sup>7</sup> Nach der Schlacht bei Jena hatte Denon gehofft, auch die Galerie von Dresden ausräumen zu können wie die Galerien von Berlin, Schwerin, Braunschweig und Kassel. Er hatte es vor allem auf die Gemälde von Holbein und Correggio abgesehen. „Ich muß Ew. Majestät wiederholen,“ schrieb er am 3. Dezember an den Kaiser, „es wird sich keine Gelegenheit mehr bieten wie Sachsen sie heute bietet und wenn Ew. Majestät auch noch ganz Europa erobern würden.“ [v. a. H.: Schon VIII.4 zitiert]. Aber Napoleon wollte in diesem Augenblick den König von Sachsen nicht beleidigen, in dem er einen zukünftigen Bundesgenossen sah.

So kehrten die Blicke Denons von selbst immer wieder aufs neue nach Italien zurück, dessen Schätze ja noch lange nicht erschöpft waren. Canova flehte den Kaiser an, doch wenigstens etwas in seiner Heimat zu lassen, als Napoleon in einem der berühmten Tuileries-Gespräche vom Jahre 1810 unverblümt die Absicht aussprach, seinen Schwager Murat veranlassen zu wollen, den 'Herkules Farnese' nach Paris zu schicken.<sup>8</sup> Es würde sicherlich geschehen sein, wenn nicht durch die politischen Ereignisse der kommenden

---

<sup>6</sup> Lanzac 1913, S. 283, S. 307.

<sup>7</sup> F. Reiset, *Notice des dessins, cartons, pastels, miniatures et émaux exposés dans les salles du 1<sup>er</sup> étage au Musée Impérial du Louvre*, Paris 1866, S. 43.

<sup>8</sup> Quatremère de Quincy 1863, S. 26. Vgl. Lanzac 1913, S. 284. – Vgl. Lanzac 1912, S. 632.

### 8.5. Die fernere Tätigkeit Denons

---

Jahre der Sinn des Kaisers abgelenkt worden wäre, der den 'Herkules Farnese' für seine Sammlung ebenso unentbehrlich hielt wie die 'Venus von Medici'.

Aber wenn sich Denon im einzelnen manches versagen mußte, in seinen größten Unternehmungen blieb ihm das Glück auch in den späteren Jahren treu. Mit sieghaftem Willen, mit zielbewußter Energie warf er stets sich selbst in die Wagschale, und stets entschied er damit zu seinen Gunsten. Zwei Erwerbungen von höchster Bedeutung gelangen ihm noch in den Jahren 1807 und 1811 in dem scheinbar völlig ausgeplünderten Italien: der auf äußerst fragwürdige Weise zustande gebrachte Ankauf der Antiken der Villa Borghese und der einfache Raub der Meister des Quattrocento vor allem in den Kirchen von Genua und Ligurien, von Florenz und Toskana. Und auch darin glücklicher als Bonapartes Raubkommissare gelang es ihm im Jahre 1815 fast alle diese Schätze dem Louvre zu erhalten.

„Die erste Sendung der Skulpturen der Villa Borghese ist soeben angelangt. Ich habe die Kisten im früheren Sitzungssaal des Instituts unterbringen lassen,“ schrieb Denon triumphierend am 14. Oktober 1808 an den Kaiser, den er wie seinen direkten Vorgesetzten behandelte, der zuerst und vor allem alles wissen mußte, was Erfreuliches im Museum vor sich ging.<sup>9</sup> Also mit der Zerstörung der Villa Albani sollte es nicht genug sein! Auch die „unsäglichen Kunstschätze“, die noch Goethe im März 1788 in der Galerie Borghese bewundert hatte, die durch unumstößlich scheinende Fideikommißgesetze einer der ältesten Familien Roms für immer mit Rom verbunden schienen, sollten Rom für immer verlassen!

Noch im Jahre 1803 hat Karl Friedrich Benkowitz den großen Salon und die acht Gemächer ausführlich beschrieben, in denen die Antiken der gastlichen Villa Borghese „mit größtem Geschmack“ aufgestellt waren.<sup>10</sup> „Welch ein Glück“, rief er aus, „daß die Villa ungeplündert geblieben ist, dieser kleine Himmel in Kunst und Natur, dieser schönste Edelstein in der Krone Roms!“ Er fand in jedem Zimmer ein Prachtstück ersten Ranges: Im Salon die sogenannte Statue des Achill, die heute im Louvre als 'Mars Borghese' prangt, im ersten Gemach die große 'Borghesische Vase' mit dem Bacchusfest; im

---

<sup>9</sup> Lanzac 1913, S. 282.

<sup>10</sup> K. F. Benkowitz, *Reisen von Neapel in die umliegenden Gegenden*, Berlin 1806, S. 219.

### 8.5. Die fernere Tätigkeit Denons

---

zweiten Zimmer die als Seneca restaurierte Statue aus schwarzem Marmor und die köstliche Replik des Silen mit dem Bacchuskinde im Arm. Er stand vor dem Hermaphroditen und der Fechterstatue, die sich heute gleichfalls noch wie der 'Centaur mit Amor', der 'Marsyas', die 'Diana von Gabiae', der Kopf der 'Knidischen Venus' und 'Apollo Sauroctonos' in Paris befinden.<sup>11</sup>

Am 9. Dezember 1804 besuchte Elisa von der Recke den Palast der Villa Pinciana. Sie meinte nirgends in der Welt eine solche Fülle von Schönheit und Pracht beieinander gefunden zu haben. Sie war geblendet von der Pracht des kostbaren Marmors an den Wänden und auf den Fußböden, sie wandelte beerauscht von Entzücken und Bewunderung von einem Saal zum anderen.<sup>12</sup> Bald darauf ließ Pauline Borghese entgegen allen Familientraditionen den größten Teil der Villa schließen, aber der Unmut des Volkes war so groß, daß sie ihn wieder öffnen mußte.

Am 10. November hörte der Abate Benedetti die Hammerschläge, mit denen man die Kisten zunagelte, die die köstlichsten Antiken der Villa Borghese bargen.<sup>13</sup> Sie klangen ihm wie Totenglocken in den Ohren. Eine besondere Kommission war nach Rom gesandt worden den Transport zu überwachen und weil man einen Aufstand der mit Recht empörten Römer fürchtete, war die Villa von französischen Soldaten besetzt worden.

Die Reisenden, die in den nächsten Jahren das einst so berühmte Kasino besuchten, fanden hier die trübe Stimmung eines halb zerstörten Zustandes, wie er in der Villa Albani herrschte. „Traurig ist der Anblick des nun ausgeleerten Kasino“, schrieb Uexküll in seinen Fragmenten im Jahre 1811.<sup>14</sup> „Nichts von Belang ist mehr da; was man zurückließ sind die Arbeiten des Bernini.“ Und noch beweglicher hatte schon ein Jahr früher Friederike Brun-Münter die Profanierung dieses Heiligtums geschildert.<sup>15</sup> „Das herrliche Kasino ist nicht allein gänzlich ausgeräumt, sondern sogar die Säulen des Peristyls und der Hallen sind fortgeführt. Ja, die eingemauerten Basreliefs sind

<sup>11</sup> Lemaitre 1878, S. 294.

<sup>12</sup> Recke 1815–1817, II, S. 122–127.

<sup>13</sup> Silvagni 1883–1885, II, S. 568.

<sup>14</sup> C. F. E. von Uexküll-Gyllenbrand, *Fragmente über Italien. In Briefen an einen Freund 1811*, s. I. [Anm. d. Hrsg.: wohl Cöln] 1811, S. 35–36.

<sup>15</sup> F. S. Ch. Brun, geb. Münter, *Briefe aus Rom. Geschrieben in den Jahren 1808, 1809, 1810; über die Verfolgung Gefangenschaft und Entführung des Pabstes Pius VII.*, Dresden 1820, S. 108.

### 8.5. Die fernere Tätigkeit Denons

---

aus den Wänden gerissen; sie sollen ein dem hiesigen ganz ähnliches Kasino schmücken, welches die Prinzessin Pauline, Schwester des Kaisers, sich in Paris will erbauen lassen.“

In Briefen, in Tagebüchern, in Reisebeschreibungen, die oft erst lange Jahre nach dem Tode des Verfassers erschienen, mochte man seiner Trauer um die Zerstörung solcher zeitgeweihten Stätten in Rom unumwunden Ausdruck geben. In der Öffentlichkeit war es unmöglich in Italien, Deutschland oder Frankreich damals die Stimme zu erheben gegen Napoleons Gewaltakte. „Sogar mit der Zensur bekam ich Händel“, schrieb nach Napoleons Fall der gelehrteste unter den Gelehrten Deutschlands, Karl August Böttiger, „da ich einen leisen Seufzer über die Verpflanzung der Villa Borghese ausgehaucht hatte. Die Stelle mußte wegbleiben.“<sup>16</sup>

Im Sommer 1808 verließen die Hauptstücke der Sammlung in 78 Kisten in zwei großen Sendungen auf besonders konstruierten Wagen Rom. Noch im Januar 1810 war man beschäftigt, die letzten 29 Kisten abzusenden. Auch einige Arbeiten des Canova gelangten auf diese Weise von Rom nach Paris: die Statue von ‘Madame Mère’, die Statue der ‘Hebe’ und die Gruppe von ‘Amor und Psyche’.<sup>17</sup>

In einem Aufsatz, den Eméric-David am 19. April 1817 im *Moniteur* über die neugeordnete Antiken-Sammlung im Musée Royal veröffentlichte, hat er mit Stolz die Herrlichkeiten aufgezählt, die in Paris aus der Villa Borghese zurückgeblieben waren und behauptet, alle diese Schätze wären aus Staatsmitteln erworben worden.<sup>18</sup> Schon damals hat ihm Luigi Angeloni energisch widersprochen und auf die Unrechtmäßigkeit dieses Verkaufes und den fruchtlosen Protest des Papstes hingewiesen. Nach den Fideikommißgesetzen seines Hauses durfte Camillo Borghese sich der Sammlung überhaupt nicht entäußern und nach dem in Rom einmal gültigen Ausfuhrverbot durften diese Antiken Rom überhaupt nicht verlassen.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> C. A. Böttiger, *Eine biographische Skizze von seinem Sohne*, Leipzig 1837, S. 72.

<sup>17</sup> (Anonym), „Versetzung der Antiken der Villa Borghese von Rom nach Paris“, *London und Paris*, 21 (1808), S. 336–337 [Titel d. Beitrags korr. v. Hrsg.]. Vgl. auch ebenda, S. 321–335. Vgl. auch Cantù 1885, I, S. 300–307.

<sup>18</sup> *Moniteur universel*, 56 (1817), S. 434.

<sup>19</sup> Angeloni 1818, II, S. 264. – Cantù 1885, I, S. 301–302.

### 8.5. Die fernere Tätigkeit Denons

---

Wie aber waren die acht Millionen aufgebracht worden,<sup>20</sup> die Camillo Borghese für die Antiken seines Hauses erhalten sollte? Vier Millionen soll er in bar erhalten haben; die übrige Zahlung aber in Gütern der Abtei von Lucedio, die einst zum Erzbistum von Vercelli gehörte und 400.000 Lire jährlicher Rente brachte.<sup>21</sup> Frankreich hatte diese Güter einfach konfisziert, und war so in der Lage römische Kunstschatze aus piemontesischem Landbesitz zahlen zu können. Nach dem Sturze Napoleons erhob man in Turin Ansprüche auf die Borghesischen Statuen in Paris. Ja, der General von Müffling, damals Gouverneur von Paris, erbot sich, diese Ansprüche zu unterstützen, und als Preis für Lucedio wenigstens einen Teil der Statuen nach Turin zu senden. Aber die Intrigen der französischen und österreichischen Diplomatie und die Schwäche der Regierung in Turin verhinderte, daß diese Absicht ausgeführt wurde. Frankreich behielt die Antiken der Villa Borghese, der Prinz Borghese behielt die Einkünfte von Lucedio, und Piemont sah dem Ausgang dieses Interessenstreites mit leeren und lahmen Händen zu.

Auch die Gemälde der Sammlung Borghese erlitten unter der Napoleoni-schen Herrschaft in Italien nicht geringere Einbußen als die übrigen fürstlichen Sammlungen in Rom. Über 300 Gemälde sollen nach Paris gesandt worden sein um dort verkauft zu werden und nur 164 kehrten zurück. So weiß wenigstens Speth in seiner Kunst in Italien zu berichten. Als er im Jahre 1817 in Rom weilte, waren diese Bilder eben angekommen. Wir sind erstaunt zu hören, daß auch Raffaels 'Grablegung' den Weg fast aller Raffaels nach Paris hatte machen müssen. Das Gemälde war noch eingepackt, aber der Konser-vator der Villa, Camuccini, ließ die Kiste öffnen, um dem beglückten Fremd-ling den Anblick der Meisterschöpfung des jugendlichen Raffael zu gönnen.<sup>22</sup>

Unaufhörlich strömten von allen Seiten Gemälde und Statuen ins Musée Napoléon. Selbst Denon fühlte sich bisweilen von der Fülle erdrückt, wenn auch seine Raubtierinstinkte niemals ganz befriedigt werden konnten. So ver-anlasste er den Kaiser zu einem neuen Akt der Großmut. Durch Dekret vom

---

<sup>20</sup> Saunier 1902, S. 42.

<sup>21</sup> R. d'Azeglio, *Studi storici e archeologici sulle arti del disegno*, Florenz 1861, I, S. 89 ff. – Angeloni 1818, II, S. 264.

<sup>22</sup> B. Speth, *Die Kunst in Italien*, München 1823, III, S. 119.

### 8.5. Die fernere Tätigkeit Denons

---

15. Februar 1811 bestimmte Se. Majestät, daß 108 Gemälde unter die Hauptkirchen von Paris verteilt werden sollten<sup>23</sup> und daß aufs neue 209 Bilder der Provinz anvertraut würden. Sie wurden nach Lyon, Dijon, Grenoble, Brüssel, Caen und Toulouse gesandt. Im Ganzen waren nicht weniger als 1058 Gemälde in der Provinz verteilt worden.<sup>24</sup>

Überdies lag Denon mit dem Kaiserlichen Architekten Fontaine in erbittertem Kampf wegen des schwierigen Beleuchtungsproblems in der großen Galerie, das immer erst für ein kleines Stück der Wölbung in Angriff genommen war. Trotz aller Bemühungen kam man nicht zum Ziel. Die Arbeiten am Gewölbe der großen Galerie wurden erst im Jahre 1850 wieder aufgenommen und ein Jahr später vollendet.

Dazu kamen die Wünsche und Befehle aus den Tuileries, die Verantwortung für die massenhaft auszuführenden Bilderrestaurationen, die Ansprüche der keineswegs leicht zu behandelnden Maler, Bildhauer und Architekten, die Störungen, die das scharenweise ins Museum strömende Publikum verursachte. Man brauchte nur im Krönungsjahr 1810 den Salon zu durchschreiten, um zu sehen, was Denon als Protektor der modernen Malerei allein im Dienste seines Herrschers zu leisten hatte. Denn er war der *Spiritus rector* aller dieser Schöpfungen gewesen. Man sah hier anläßlich der Krönungsfeier eine Apotheose Napoleons in Bildern ausgestellt: David: die 'Verteilung der Adler auf dem Champ-de-Mars'; Gérard: die 'Schlacht von Austerlitz'; Vernet: das 'Bombardement von Madrid'; Debret: 'Der Kaiser hält eine Ansprache an die Bayern'; Girodet: der 'Aufstand in Kairo'; Berthon: 'Napoleon empfängt in Tilsit die Königin von Preußen'; Meynier: 'Napoleons Einzug in Berlin'; Gros: 'Der Kaiser empfängt die Deputierten von Madrid'; Gautherot: 'Der Kaiser verwundet bei Regensburg'. Man sieht, die Verherrlichung der Ruhmestaten des Kaisers war das einzige Thema für diese Ausstellung, und es war mehr oder weniger dem Gehirn Denons entsprungen, was immer hier die Künstler in Farben dargestellt hatten.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Lanzac 1913, S. 311.

<sup>24</sup> Lanzac 1913, S. 320. – L. T. Clément de Ris, *Les musées de province*, Paris 1859 [Anm. d. Hrsg.: Erscheinungsjahr korr.; im Typoskript steht 1861], I, S. 9.

<sup>25</sup> *Moniteur universel*, 43 (1810), S. 1273, 1309.



### 8.5. Die fernere Tätigkeit Denons

---

„Was ich vorausgesehen habe, ist eingetroffen“, schrieb Denon verzweifelt im März 1808. „Die eine Hälfte des Museums ist zum Magazin für die andere geworden. Ich muß die große Galerie überhaupt schließen.“<sup>26</sup> Und so geschah es! Achtzehn Monate lang mußten die Pariser ihre glänzende Promenade entbehren. Denon aber ging in dieser Zeit auf neue Raubzüge aus. Im Jahre 1809 mußte die Galerie des Belvedere zu Wien nicht weniger als 401 Gemälde ausliefern. Heinrich Füger, damals Generaldirektor, erstattete über Denons Besuch und Auswahl einen merkwürdigen Bericht.<sup>27</sup> „Sichtbar waren es nicht bloß die Bedürfnisse der Pariser Museen, für welche Herr Denon Sorge trug, sondern die Absicht, durch eine beträchtliche Menge von Stücken die Anzahl seiner Kunsttrophäen in den Augen des Publikums zu vermehren. Denn er nahm nicht nur solche Bilder, welche nach ihrem Kunstwert in einem Privatkabinett zu stehen verdienten, sondern auch viele Stücke, die von der Akademischen Kommission im Jahre 1805 als ganz unbrauchbar für die Galerie erklärt worden waren. Ja, selbst mehrere Kopien bekannter guter Gemälde wurden des Transportes wert gehalten. Auf meine Frage, ob er alle diese Stücke in dem Museo aufzustellen gedächte, konnte Herr Denon doch nicht umhin zu antworten, daß viele der genommenen Bilder allerdings keinen Platz im Museo verdienten und auch nicht darin aufgestellt werden würden. Es dürfte aber nicht das Ansehen haben, daß er die Kaiserliche Galerie habe begünstigen wollen, wenn er sich bloß auf die geringere Zahl einschränkte, die dahin bestimmt wäre.“

Im Frühjahr 1810 war die Krisis im Musée Napoléon überwunden und die Pariser wurden dort durch eine neue, über jede Vorstellung glänzende Schau-stellung überrascht. Am 2. April öffnete sich zum erstenmal die ganze Galerie vom Pavillon der Flora bis zum Louvre für den Hochzeitszug Napoleons und Marie Luisens!

Es ist der festlichste Tag gewesen, den eine Gemäldegalerie jemals gesehen hat. Ein Ereignis, das einen Höhepunkt nicht nur im Leben des Kaisers, son-

---

<sup>26</sup> Lanzac 1912, S. 634.

<sup>27</sup> H. Schlitter, „Die Zurückstellung der von den Franzosen im Jahre 1809 aus Wien entführten Archive, Bibliotheken und Kunstsammlungen“, *Mitteilungen des Instituts für Oesterreichische Geschichtsforschung* 22 (1901), S. 110.

### 8.5. Die fernere Tätigkeit Denons

---

dern auch im Leben Denons und im kurzen glänzenden Dasein dieses einzigartigen Museums bedeutete. Aber es ist auch als ein Ereignis von symbolischer Bedeutung anzusehen. Betrachten wir im Lichte dieses Tages die Säle, die Bilder selbst, überhaupt alles, was in diesen letzten Jahren geschehen war, dann erst erfaßt man den Geist, der sich jedem ernsten und unbefangenen Beschauer immer wieder aufgedrängt hat. Alles war leuchtend, glänzend, frisch und prunkend hergerichtet worden, um dem Genius eines Mannes zu huldigen, der hier zur Rechten mit einem Blick in einem Bilde die ganze Kunst Raffaels umfassen konnte und zur Linken Tizian und Correggio in ihren größten Meisterwerken dargestellt sah. Aber es war alles „theatralische Dekoration“, wie sich ein einfacher Mann ausgedrückt hat,<sup>28</sup> nichts diente der Veredlung des Menschen; das innere Leben dieser Bildwerke schwieg in diesem Gedränge. So mag das Urteil Varnhagen von Enses nicht zu hart erscheinen, der in eben diesem Jahre 1810 die Klagen und Anklagen Marins in seinen Tagebüchern erneuert hat.<sup>29</sup> „Der erste Eindruck ist als stehe man vor einem Siegesdenkmal, als sehe man einen römischen Triumph hier abgelagert, denn mehr wegen des Ruhms als um der Kunst willen scheint alles angeordnet. Wie wenig diese unschätzbaren Werke ihrer selbst wegen beachtet werden, gibt sich in zahllosen Merkmalen kund. Der Regen ist vielfältig eingedrungen und hat manches Gemälde beschädigt, noch mehr aber ist dies durch Kalk und Staub geschehen, da die Bilder weder entfernt noch verhüllt wurden, wenn dicht neben ihnen Maurer und Zimmerleute zu tun hatten. Viele Tafeln haben von dem scharfen Luftzuge, der durch die dünnen Wände und schlechten Fenster überall durchdringt, Risse bekommen und die Farben sind hin und wieder abgesprungen. Ein nicht kleiner Teil ist beim Aufputzen verdorben worden, namentlich die berühmte ‘Madonna della Sedia’, welcher alle Farbenkraft entschwunden ist und die von denen, welche sie früher gesehen, kaum noch erkannt wird. Über tausend Gemälde, darunter die größten und kostbarsten, stehen staubbedeckt zu Dutzenden übereinander in einem Saale, wo rohe Handwerker ihre Arbeit aufsichtslos treiben, wo gesägt, gehobelt,

---

<sup>28</sup> Müller 1818, S. 121.

<sup>29</sup> C. A. L. Ph. Varnhagen von Ense, „Aufenthalt in Paris im Jahre 1810“, *Historisches Taschenbuch*, [hrsg. von F. von Raumer], Neue Folge, 6 (1845), S. 310–311.

### 8.5. Die fernere Tätigkeit Denons

---

geklopft, Leim, Kalk und Gestein gehandhabt wird, und wo täglich Tausende von Menschen durchgehen. Daß jedermann freien Zutritt in diese Säle hat, ist wohl schön und löblich; allein wenn Mittwochs und Sonnabends ganze Scharen Pöbels, Fischweiber, Soldaten, Bauern in Holzschuhen, Sackträger, mit dem Hut auf dem Kopf und die Tabakspfeife in der Hand unter gemeinen Scherzen und rohem Lachen, unter Stoßen und Drängen zwischen den Geniuserwerken sich herumtreiben, dann überfällt uns doch ein schmerzlicher Jammer und wir erkennen die Wahrheit des Dichterwortes: „Werke des Geistes und der Kunst sind für den Pöbel nicht da.“

Zum Schluß macht Varnhagen von Ense Denon wegen der Unzuverlässigkeit seiner Bilderkataloge vielleicht berechnete, aber bei der ungeheuren Tätigkeit des Mannes gewiß entschuldige Vorwürfe und schließt mit den Worten: „Für ein Schaugepränge angehäufter Kriegsbeute mag dies alles gut genug sein, ein Kunstheligtum darf höhere Sorgfalt und edlere Einrichtung fordern.“

Aber es darf nicht verschwiegen werden, daß auch Denon einen Teil all dieser Gefahren, die seine Bilderschätze bedrohten, erkannte und ihnen zu begegnen suchte. Im Jahre 1808 klagte Denon über die fehlenden Vorhänge an den riesigen Fenstern, die das Sonnenlicht ungehindert eindringen und direkt auf die Gemälde fallen ließen. Im Jahre 1805 schon behandelte er mit Daru das Problem der Heizung. Die Öfen, die mit Holz geheizt werden mußten, genügten nicht. Napoleon selbst beklagte sich, aus Rußland zurückgekehrt, über die eisige Temperatur, die er im Museum gefunden hatte. Um das Ziehen der Öfen zu fördern, brachte man Klappfenster an, aber sie hatten, wie Denon im Januar 1813 schrieb, den doppelten Nachteil, das Publikum in die Flucht zu jagen und die Gemälde zugrunde zu richten.<sup>30</sup>

Schon durch ein Dekret vom 20. März 1805 war das National-Institut aus dem Louvre ans andere Ufer der Seine ins Kolleg der vier Nationen übertragen worden. Im Juni 1806 war der Umzug vollendet und Vivant Denon sah sich im Besitz von einer Reihe von Sälen, die sich im Erdgeschoß des Louvre direkt an das Vestibül des im Jahre 1803 eröffneten Antiken-Museums anschlos-

---

<sup>30</sup> Lanzac 1913, S. 295–296.

### 8.5. Die fernere Tätigkeit Denons

---

sen. Vor allem war jener Prunksaal von 140 Fuß Länge und 41 Fuß Breite freige worden, den man nach Jean Goujons berühmten Skulpturen den Saal der Karyatiden nannte. Welchen Glanz und welche Schrecken hatte dieser Saal nicht schon gesehen. Hier hatte Catharina de' Medici ihre glänzendsten Feste gegeben; hier hatte der Herzog von Mayenne am 4. Dezember 1591 vier Hochverräter aufhängen lassen; hier hatte man Heinrich IV. niedergelegt, als er zu Tode verwundet war, und hier hatte Molière mit seinen Schauspielern den *Nicomedes* von Corneille gespielt.<sup>31</sup> Auch als eine Art von Museum hatte dieser Raum bereits gedient, und Franz I. hatte hier die Gipsabgüsse der Trajanssäule aufstellen lassen.

Percier und Fontaine, die vielbeschäftigten Architekten Napoleons, waren beauftragt worden, den lange verwahrlosten Saal wiederherzustellen, der zuletzt nur noch für die öffentlichen Sitzungen des Instituts benutzt worden war. Sie hatten den guten Gedanken, hier mit den Werken von Jean Goujon die Meisterwerke italienischer Renaissance zu einem Ganzen zu vereinigen. Die 'Nymphe von Fontainebleau' des Benvenuto Cellini, die Alexandre Lenoir ins Musée des Monuments Français gerettet hatte, wurde oben über der Galerie, welche die Karyatiden tragen, angebracht und in der Mitte zwischen den vier Frauengestalten wurden in Form einer Türe die acht Reliefs vom Denkmal Della Torre aus Verona von Andrea Riccio eingelassen.<sup>32</sup> Zum ersten und einzigen Male erhielten hier Meisterwerke der italienischen Renaissanceplastik im Musée Napoléon den ihnen gebührenden Ehrenplatz.

„Dieser Saal eignet sich ausgezeichnet für die Aufstellung der Kolossalstatuen und einiger Meisterwerke der Villa Borghese“, schrieb Denon, immer ungeduldig, immer zu neuen Taten bereit, schon am 17. Januar 1810.<sup>33</sup> So gaben Nil und Tiber diesem neuen Saal Namen und Gepräge. Man nannte ihn den Saal der Flüsse!

In den Annalen des Musée Napoléon hat die Eröffnung dieses Saales Epoche gemacht. Der *Moniteur*, das *Magazin encyclopédique* widmeten ihm ausführli-

---

<sup>31</sup> Lanzac 1913, S. 287–288.

<sup>32</sup> *Moniteur universel*, 46 (1812), 5 mars, S. 257.

<sup>33</sup> Lanzac 1913, S. 289.

### 8.5. Die fernere Tätigkeit Denons

---

che Beschreibungen.<sup>34</sup> Im Journal *London und Paris* – seit der Vermählung der Habsburgerin mit Napoleon *Paris, Wien und London* betitelt – wurde die Eröffnung des Saales der Flüsse ausführlicher behandelt als jemals irgendein anderes der sich drängenden Tagesereignisse in der französischen Hauptstadt.<sup>35</sup> Im *Journal de l'Empire* fand man denn auch die Einschätzung, die dieser Saal bei den Zeitgenossen beanspruchen zu dürfen glaubte: „Der Saal der Flüsse,“ hieß es einfach, „ist schöner als die Säle des Vatikans und des Palastes der Medici! Man betrachte ihn als Ganzes, seine Verhältnisse und die Schätze, die er birgt!“<sup>36</sup>

Man stelle sich vor, wie ein Gedränge auf solche Ankündigung hin in den nächsten Wochen an Tiber und Nil vorbeigeplustert ist. Wie stets, wenn Denon direkt oder indirekt seine Meinung kundtat, wurde auch aus der Eröffnung dieses Prachtsaales eine prunkende Parade gemacht, von der sich die wirklichen Kunstfreunde so lange fernhielten, bis die große Masse ihre Neugierde befriedigt hatte. Es ist bezeichnend, daß ein so feiner Geist wie A. L. Castellan – in Deutschland schon damals bekannt durch die Übersetzung seines Buches über die Griechischen Inseln – Monate vergehen ließ, ehe er zu der neuen Antiken-Sammlung des Louvre das Wort ergriff. „Ich hätte mich vielleicht eher zur Sache äußern sollen“, schrieb er am 4. Juli 1811 im *Moniteur*.<sup>37</sup> „Aber man muß solche Dinge mit Ruhe betrachten und seiner Bewunderung gleichsam erst Herr werden. Denn es kommt weniger darauf an, die eigenen Eindrücke zu schildern als die Beobachtungen darzustellen, die man an dem Publikum gemacht hat, soweit es in der Lage ist, selbst zu denken, selbst zu urteilen und dabei doch unparteiisch zu sein.“

Zum Glück aber hat Castellan in den nun folgenden Betrachtungen durchaus sein Eigenstes gegeben, sein Eigenstes allerdings, das sich aus tausendfacher Berührung mit Fremden gebildet und abgeschliffen haben mochte. Seine Ansicht, man hätte die beiden mächtigen Flußgötter besser quer in den Raum

<sup>34</sup> *Magazin encyclopédique*, (1811), 3 juin, S. 382–388.

<sup>35</sup> (Anonym), „Beschreibung des im Museum Napoleon neueröffneten Fluß-Saales“, *Paris, Wien und London*, 1 (1811), 2, S. 149–161.

<sup>36</sup> *Journal de l'Empire*, (23 février 1811), vgl. Lanzac 1913, S. 289.

<sup>37</sup> A. L. Castellan, „Exposition de monuments antiques au Louvre dans l'ancienne salle des antiques maintenant elle des fleuves“, *Moniteur universel*, 45 (1811), S. 703–704. Vgl. auch 46 (1812), 5 mars, S. 257–258.

### 8.5. Die fernere Tätigkeit Denons

---

gestellt als parallel zu den Langwänden, wirkt durchaus überzeugend. Seiner Meinung, man hätte wertvolle Antiken nicht so weit dem Auge entrückt auf Säulen aufstellen sollen, pflichtete später auch der Kasseler Museumsdirektor Völkel bei. Ja, Völkel beklagte mit Recht, daß auch die Reliefs zu hoch in die Wände eingemauert worden seien und daß überall das Bestreben unverkennbar sei, im Großen und Ganzen einen erfreulichen Eindruck hervorzurufen. „Um den Zeichner, um den Kunst-Forscher und -Liebhaber hat man sich weniger bekümmert als um den großen Haufen der Beschauer.“<sup>38</sup> Also überall bei den Bildern sowohl wie bei den Statuen begegnen wir demselben, der eigensten Natur Denons entsprechenden Bestreben, das ganze Musée Napoléon wie für einen Festtag herzurichten, in dem Napoleon und die Seinen die Triumphe ihrer Siege voll genießen sollten.

Am meisten aber dürfte Castellan die ungeteilte Zustimmung auch des Archäologen von heute finden, wo er zu der Restauration der Antiken Stellung nimmt. Er greift auf den Wettbewerb zurück, der vor einigen Jahren mit so großem Geschrei für die Wiederherstellung des Laokoon ausgeschrieben worden war. Wie wenig hatte das Resultat den Erwartungen entsprochen! Die besten Künstler Frankreichs hatten es einfach abgelehnt, sich an einem so aussichtslosen Unternehmen zu beteiligen! „Wir freuen uns mehr an den verstümmelten Gestalten“, bekannte Castellan freimütig, „als an solchen, die irgendeine oft ungeschickte Hand wiederherzustellen versuchte.“ In Schlössern und Gärten könne man sich solche Wiederherstellungen gefallen lassen, aber in den Museen müßten sie abgelehnt werden. Hier gelte es nicht allein, das Auge zu erfreuen, sondern auch eine Grundlage zu schaffen für wirkliches Studium. „Könnte man nicht wenigstens“, so schließt er diese Betrachtung, „um allen Ansprüchen zu genügen, in den Katalogen die Teile genau angeben, die an jeder Statue restauriert worden sind?“ So hat ein Kritiker des ersten Antiken-Museums in Paris bereits vor mehr als hundert Jahren eine Forderung ausgesprochen, deren Erfüllung heute in jedem Antiken-Katalog als etwas völlig selbstverständliches angesehen wird. So gab es überall und zu allen Zeiten

---

<sup>38</sup> L. Voelkel, Nachgelassene Papiere, IV 3. Über die Antiken-Sammlung überhaupt: Manuskript in der Landesbibliothek zu Kassel.

### 8.5. Die fernere Tätigkeit Denons

---

Männer, die mit prophetischem Blick Dinge sahen und erkannten, die ihren Zeitgenossen noch verborgen blieben!

Der Katalog des Antiken-Museums vom Jahre 1811 enthielt denn auch bereits die Beschreibung des Saales der Diana und des Saales der Flüsse, die so schnell nacheinander im Louvre eröffnet worden waren.<sup>39</sup> Man tut Denon gewiß nicht Unrecht mit der Bemerkung, daß die Kataloge Viscontis über die Skulpturen seine eigenen über die Gemälde an Zuverlässigkeit und Wissenschaftlichkeit in jedem Sinne übertroffen haben. Ja, man kann sagen, diese Antiken-Kataloge des Louvre gehören nicht zu den geringsten Leistungen des berühmten Archäologen, der den ungeheuren Stoff wie keiner seiner Zeitgenossen zu meistern verstand.

Im Saal der Diana waren vor allem die Spolien aus Deutschland, d. h. aus Berlin und Kassel aufgestellt. Der Kasseler Museumsdirektor Ludwig Voelkel wanderte im Jahre 1814 durch diesen Saal und fand hier alles wieder, was ihm einst gehört hatte: den 'Didius Julianus', den 'Gladiator', den sogenannten 'Theseus', den 'Athleten', die 'Hygieia'.<sup>40</sup> Unglaublich, aber wahr! Napoleon mußte erst bei *Belle Alliance* aufs Haupt geschlagen werden, ehe diese Schätze nach Kassel zurückgebracht werden konnten.

Im Saal der Flüsse nebenan aber sah man Antiken, eigentlich aus allen Museen Roms: aus der Villa Borghese die 'Borghesische Vase', den 'Centauren mit Amor', den 'Hermaphroditen', die Statue der Sabina und eine große Anzahl von Köpfen und Hermen der berühmtesten griechischen Helden, Philosophen und Dichter; aus der Villa Albani eine Kolossalstatue Alexanders des Großen, vom Kapitol die 'Kapitolinische Venus', aus dem Apollo-Saal hierher versetzt; aus dem Vatikan die Flußgötter von Tiber und Nil.

Man begreift, daß die Erschließung aller dieser Herrlichkeiten in einem Raum von den schönsten Verhältnissen mit einem Licht, das ungehindert von allen Seiten hereinströmte, allgemeines Entzücken erregte. Denon konnte mit

---

<sup>39</sup> *Notice des statues, bustes et bas-reliefs de la galerie des antiques du Musée Napoléon, ouverte pour la première fois le 18 brumaire an IX* (9 nov. 1800). *Supplément à la notice des antiques du Musée Napoléon, contenant l'indication des monuments exposés dans la salle des fleuves*, Paris 1811.

<sup>40</sup> L. Voelkel, „Die antiken Skulpturen im Museum zu Cassel“, *Zeitschrift für Geschichte und Auslegung der Alten Kunst*, 1 (1818), S. 151 ff. – L. Voelkel, „Eines hessischen Gelehrten Lebenserinnerungen...“, *Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte*, Neue Folge, 9 (1882), S. 321.

### 8.5. Die fernere Tätigkeit Denons

---

dem neuen Erfolge zufrieden sein; er konnte die Vorbereitungen für die folgenden Antikensäle getrost Lavallée, Visconti und den Architekten überlassen; er konnte, *novarum rerum cupidus* wie immer, die neue, längst geplante Reise nach Italien antreten. Es galt einen letzten, allerletzten Raubzug in das schöne Land, dem er alle die Voraussetzungen verdankte, die ihn befähigt hatten, den Kunstbesitz Frankreichs zu verwalten.

Ja, man sieht Denon nur mit schmerzlichen Gefühlen die Reise nach Italien antreten mit dem doppelten Auftrag, die Schlachtfelder zu besuchen, auf denen einst Bonaparte seine ersten Lorbeeren errungen hatte und für das Musée Napoléon die Gemälde auszuwählen, die dort zur Vervollständigung der italienischen Schule noch wünschenswert erschienen. Hatte er nicht selbst vor langen Jahren den Protest unterschrieben gegen die Fortführung der Kunstschätze aus Rom? Hatte er nicht in Neapel und Venedig jahrelang gastliche Aufnahme gefunden und dort seine natürlichen Anlagen und Sammler-Instinkte in ungestörter Muße entwickeln können?

Schon am 28. Dezember 1807, als Toskana mit Frankreich vereinigt worden war, hatte Denon an den Kaiser geschrieben, es sei äußerst wünschenswert, die Gemäldeschätze des Louvre durch die Meister der frühen Florentiner des Quattrocento zu vervollständigen.<sup>41</sup> Der Minister des Innern, Montalivet, unterstützte diese Bestrebungen. Denon schrieb ihm noch am 28. Januar 1811 ehe er die Reise antrat: „Sie können meiner Diskretion sicher sein! Ich werde niemals Bilder von Malern verlangen, die wir bereits besitzen.“<sup>42</sup>

„Denon machte sich Illusionen über seine Mäßigung“, schreibt Lanzac de Laborie, dem wir die wertvollsten, ja eigentlich die einzigen authentischen Nachrichten über Denons letzte italienische Reise verdanken, über deren Zwecke man wohl mit Absicht die Öffentlichkeit im Unklaren ließ. Er machte nicht einmal Halt vor den Fresken, und wenn er auch die Abnahme der ‘Disputà’ und der ‘Schule von Athen’ im Vatikan für den Gipfelpunkt des Vandalismus erklärte, so trat er doch noch im Jahre 1812 bei Montalivet dafür ein, das Refektorium der Benediktinerinnen in Parma seiner Fresken von

---

<sup>41</sup> Lanzac 1913, S. 307.

<sup>42</sup> Lanzac 1913, S. 300–301. – Lanzac 1912, S. 640.



### 8.5. Die fernere Tätigkeit Denons

---

Correggio zu berauben.<sup>43</sup> Man stelle sich vor, daß diese entzückenden Schöpfungen von demselben Schicksal wie die Kreuzlegende des Daniello da Volterra in Rom bedroht waren!

Da die Berichte, die Denon an Montalivet verfaßte, heute noch nicht herausgegeben sind, so ist es uns noch nicht möglich, den Spuren Denons in Italien im Jahre 1811 im einzelnen zu folgen. Wir wissen nur, daß er am 18. Oktober an einer Abendgesellschaft der Großherzogin Elisa im Palazzo Pitti teilnahm.<sup>44</sup> Er besuchte die Kirchen und aufgehobenen Klöster in Ligurien, in Toskana, in Umbrien und stellte dort eine Liste zusammen von Gemälden, die nach Frankreich geschafft werden sollten. Er weilte lange in Rom und schrieb am 26. März 1811 diese prophetischen Worte an den Kaiser:<sup>45</sup> „Ich nehme mir die Freiheit, Euch vorzuschlagen, das Kapitol, das Forum und die Farnesischen Gärten in eine Gruppe zusammenzufassen. Man würde so mitten in Rom den größten und herrlichsten Garten der Welt anlegen können. Dieser unvergleichliche Ort mit Bäumen bepflanzt und den nie versiegenden Wassern des Palatins bewässert, würde dem Wanderer die erhabensten Erinnerungen wecken.“ So sprach Denon schon damals einen Gedanken aus, der erst hundert Jahre später wenigstens zum Teil von Giacomo Boni verwirklicht worden ist.

Am Ende des Jahres 1811 war Denons Mission in Italien vollendet. Er schrieb am 6. Januar 1812 an Montalivet wie folgt:<sup>46</sup> „Wenn das Musée Napoléon durch Ew. Excellenz Vermittlung die Gemälde erhalten wird, deren Liste ich beilege, dann wird nichts mehr zu wünschen übrig bleiben. Das Museum wird dann den Teil seines Bestandes vervollständigt haben, der ihm noch fehlte. Es wird Eurer Leitung eine ungewöhnlich merkwürdige Sammlung der Renaissance in Italien verdanken – beginnend mit Cimabue und endigend mit Raffael. Läßt man diese Gelegenheit unbenutzt vorübergehen, so wird man keine zweite finden. Denn die auf Holz gemalten Bilder der frühen Meister

---

<sup>43</sup> Lanzac 1913, S. 302, und Lanzac 1912, S. 641.

<sup>44</sup> P. Marmottan, *Les arts en Toscane sous Napoléon. La Princesse Elisa*, Paris 1901, S. 155–156.

<sup>45</sup> Lanzac 1913, S. 374.

<sup>46</sup> Lanzac 1913, S. 303, und Lanzac 1912, S. 640–641.

### 8.5. Die fernere Tätigkeit Denons

---

sind ungeheuer selten geworden. Ich habe von jedem Meister nur ein Gemälde gewählt, oder höchstens zwei.“

Niemand konnte geneigter sein als Montalivet, die Wünsche Denons zu unterstützen. Mit größter Beschleunigung wurden Verpackung und Transport in Angriff genommen. Bereits im August 1812 langten die ersten Kisten aus Florenz in Paris an. Die ‘Krönung Mariae’ von Raffaellino del Garbo und ‘Maria in Wolken’, damals dem Cosimo Roselli, heute dem Verrocchio oder dem Botticini zugeschrieben, hatten so gelitten, daß man anfangs fürchtete, sie nicht wiederherstellen zu können.<sup>47</sup> Bis in den Dezember 1813 hinein setzten sich die Sendungen der Gemälde fort, die Denon in Mailand und Genua, in Florenz und Umbrien mit merkwürdig sicherem Blick für das Musée Napoléon ausgewählt hatte. Damals langten noch fünf Kisten mit frühen Meistern aus Florenz in Paris an. Neunzehn Kisten mit Gemälden aus Perugia, Foligno, Città di Castello und Todi waren gleichfalls noch am Ende des Jahres 1813 abgesandt worden. Aber sie haben Italien nicht mehr verlassen.

Am 15. Juli 1814 öffnete der Grand Salon nicht mehr im Musée Napoléon, sondern im Musée Royal noch einmal seine Pforten zu einer letzten – allerletzten – Ausstellung geraubter Kunstschatze aus Italien.<sup>48</sup> Wenn Denon damals den Reichtum betrachtete, der rings von diesen Wänden ihm entgegenleuchtete, dann durfte er sich sagen, daß noch niemals ein Sterblicher eine so ertragreiche Pilgerfahrt nach Italien gemacht hatte, wie er selbst im Jahre 1811. Wissen wir heute auch noch wenig von den äußeren Umständen, die diese merkwürdige Reise begleiteten – der letzte Katalog der letzten italienischen Ausstellung im Salon carré gibt über die Absichten und Ziele Denons die glänzendste Auskunft.

Er wollte die große Galerie im Musée Napoléon zum größten Museum der italienischen Malerei der Renaissance ausgestalten, das die Welt jemals gesehen hatte, und man kann sagen mit diesen letzten Erwerbungen hatte er sein Ziel erreicht. Es fehlte jetzt kein Name mehr, der vorhanden sein mußte.

---

<sup>47</sup> Lanzac 1913, S. 303, und Lanzac 1912, S. 642. – De Ricci 1913, S. 64, Nr. 1313, und S. 119, Nr. 1482. *Notice des tableaux des écoles primitives*, Paris 1814, S. 49, Nr. 58, und S. 84, Nr. 101. Hier ‘Maria in Wolken’ falsch beschrieben.

<sup>48</sup> *Notice des tableaux des écoles primitives*, Paris, juillet 1814; dass., Paris, avril 1815.

### 8.5. Die fernere Tätigkeit Denons

---

So hatte Denon in Mailand Meister entdeckt, die im Musée Napoléon noch gar nicht oder nur ungenügend vertreten waren. Vor allem reizten in der Brera eine 'Heilige Familie' des Marco da Oggiono, die 'Madonna' aus dem Hause Casio und zwei Heiligenbilder des Moretto da Brescia seine Begehrlichkeit. Auch ein Bild von Carpaccio, die 'Predigt des heiligen Stephanus in Jerusalem', zog seine Blicke auf sich. Da er aber dem Prinzen Eugen, dem Vizekönig von Italien, diese Bilder nicht einfach fortnehmen konnte oder wollte, so schlug er einen Tausch vor: gegen fünf Bilder der Brera würde er aus dem Musée Napoléon einen Rubens, einen van Dyck und einen Jordaens zur Verfügung stellen. Als man zögerte, sein Anerbieten anzunehmen, erklärte er hochmütig: „Aber worum handelt es sich denn? Der Kaiser nimmt eben aus seinem Museum der Brera fünf Bilder für sein Museum in Paris. Er wünscht in seinem Museum, das er fast ganz seinen Siegen verdankt, die glänzendste Sammlung zu vervollständigen, die jemals angelegt worden ist. Se. Majestät hätte die Bilder nehmen können auch ohne als Ersatz die drei schönen Gemälde der flämischen Schule zur Verfügung zu stellen.“ Natürlich war gegen eine solche Argumentation nichts einzuwenden und die Gemälde wanderten in den Louvre, wo sie sich noch heute befinden.<sup>49</sup>

Als eine Gegend mit noch fast vollständig unerschöpflichen Schätzen mußte Ligurien den Spürsinn Denons besonders reizen. Als Millin im Jahre 1816 hier den Spuren seines Landsmannes folgte, fand er überall die Kirchen ihrer schönsten Gemälde beraubt: „Sie haben die Ausstellung vom Jahre 1814 in Paris bereichern müssen,“ schreibt er.<sup>50</sup>

Genua allerdings hatte auch schon in den Revolutionsstürmen Einbuße und Verluste erlitten. Niemand anders als Bonaparte hatte der Stadt in einem Schreiben vom 19. Juni 1797 bittere Vorwürfe gemacht, weil die Statue des Andrea Doria vom Pöbel zertrümmert worden war.<sup>51</sup> Das Hauptbild von

---

<sup>49</sup> Saunier 1902, S. 75. – Lanzac 1913, S. 302–303. – De Ricci 1913, S. 90, S. 20, Nr. 1169; S. 22, Nr. 1175; S. 36, Nr. 1211. – *Notice des tableaux des écoles primitives*, Paris 1814 und 1815, S. 88, S. 14, Nr. 17–18; S. 21, Nr. 29.

<sup>50</sup> A. L. Millin, *Reise durch Savoyen und Piemont nach Nizza und Genua*. Aus dem Französischen von C. L. Ring, Karlsruhe 1817, II, S. 146.

<sup>51</sup> *Correspondance de Napoleon*, III, S. 179, Nr. 1938. – Über die Zerstörung der Statue vgl. A. Neri, „La statua ed una medaglia di Andrea Doria“, *Giornale ligustico di archeologia, storia e letteratura*, 14 (1887), S. 122–131.

### 8.5. Die fernere Tätigkeit Denons

Genua, das ‘Martyrium des heiligen Stephanus’, war längst im Musée Napoléon neben der ‘Verklärung Christi’ aufgehängt.<sup>52</sup>

Ja, selbst das ‘Sacro Catino’, jene angebliche Smaragdschüssel, welche die Königin von Saba nach Jerusalem gebracht haben sollte, jene Reliquie, die in San Lorenzo in Genua Jahrhunderte lang wie ein unermesslicher Schatz und ein wundertätiges Heiligtum gehütet worden war – sie war am 20. November 1806 im Antikenkabinett in Paris aufgestellt worden.<sup>53</sup> Am 14. Juni 1816 kehrte die Reliquie, zerbrochen und entwertet – der Smaragd war als grüner Glasfluß erkannt worden – in den Besitz des Domkapitels von San Lorenzo zurück.<sup>54</sup>

Bei den Streifzügen durch Genua und Savona entlang an der Küste des Golfes beschränkte Denon seine Auswahl weder auf die Meister Liguriens noch auf das Quattrocento. Man kann sagen, er nahm aus allen Zeiten alles, was ihm neu und wertvoll erschien. So nahm er aus Santa Maria di Castello ein Triptychon, das damals dem Giusto de Alemania zugeschrieben wurde<sup>55</sup> und aus Sant’ Ugo die vier Kirchenväter von Pier-Francesco Sacchi.<sup>56</sup> Beide Bilder

<sup>52</sup> R. d’Azeglio, *Studi storici e archeologici sulle arti del disegno*, Florenz 1861, I, S. 54. Anm. Brief von Costa. – H. H. Füssli, *Über das Leben und die Werke Raphael Sanzio’s. Eine Vorlesung* Zürich 1815, schreibt: „Unter die Bilderverpflanzungen aus Welschland nach Paris durch die unermüdete Hand des Generaldirektors in solchem Geschäfte, H. Denons, gehört auch diejenige des ‘Martyrertodes des heiligen Stephanus’, jenes berühmte Bild des G. Romano, das einst den Hauptaltar von St. Stefano zu Genua schmückte.“ – Vgl. über den Raub des Bildes auch: *Giornale ligustico di archeologia, storia e letteratura*, 17 (1890), S. 307. – *Notice des tableaux des écoles primitives*, Paris 1815, S. 62–63, Nr. 70.

<sup>53</sup> Dumersan 1840, S. 178–179. – A. L. Millin, „Note sur le vase que l’on conservoit à Gênes sous le nom de Sacro Catino...“, *Magazin encyclopédique*, 13 (1807), 1, S. 137. – A. L. Millin, *Reise durch Savoyen und Piemont nach Nizza und Genua*. Aus dem Französischen von C. L. Ring, Karlsruhe 1817, II, S. 160–168, *London und Paris*, 19 (1807), S. 37–39. – Über die Geschichte des *Sacro Catino* berichtet ausführlich: Fra Gaetano da S. Teresa, *Il catino di smeraldo orientale, gemma consecrata da N. S. Gesù Cristo nell’ultima cena etc.*, Genova 1726. – Abgebildet bei C. G. Ratti, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova*, Genua 1780, S. 50.

<sup>54</sup> „Atto di consegna del Sacro Catino (14 giugno 1816)“, in: *Giornale ligustico di archeologia, storia e letteratura*, 17 (1890), S. 306–311. – Daß die Reliquie zerbrochen zurückkehrte, berichtet Dumersan 1840, S. 178–179. – Vgl. auch: „Il sacro catino“, *Magazin pittoresque*, 4 (1836), S. 134. – Eine Biographie über das *Sacro Catino* in: *Bibliografia storica degli stati della monarchia di Savoia*, compilato da A. Manno e V. Promis, Turin 1898, VI, S. 24.

<sup>55</sup> A. L. Millin, *Voyage en Savoie, en Piémont, à Nice et à Gênes*, Paris 1816, II, S. 91. – De Ricci 1913, S. 194, Nr. 1676. – *Notice des tableaux des écoles primitives*, Paris 1815, S. 2, Nr. 2. – Landon 1800–1822, seconde collection, Paris 1821, IV, S. 27–28, Pl. 11.

<sup>56</sup> *Notice des tableaux des écoles primitives*, Paris 1815, S. 85, Nr. 103. – De Ricci 1913, S. 121, Nr. 1488. – Landon 1800–1822, seconde collection, Paris 1821, IV, S. 9–10, Pl. 2.

### 8.5. Die fernere Tätigkeit Denons

---

sind noch heute in Paris. Aus dem Stadthaus in Genua entführte er 'Maria in Wolken' von Bernardo Strozzi, aus der Kirche Gesù e Maria Gemälde von Domenico Beccafumi und Luca Cambiaso.<sup>57</sup> Überallhin am Golf entlang lenkte er die Schritte und es ist erstaunlich zu sehen, wie er in den abgelegenen Kirchen und Klöstern die Schätze zu finden wußte.

Was bedeutete ihm, daß einst die großen Rovere-Päpste Sixtus IV. und Julius II. ihre Vaterstadt mit den köstlichsten Kunstwerken geziert hatten und daß diese historischen Erinnerungen der Stadt als unantastbares Vermächtnis teuer waren? Denon soll damals das Gemälde aus der Grabkapelle der Rovere im Dom zu Savona für 3000 Lire erworben haben. Sixtus IV. und Giuliano della Rovere beteten hier das Christkind an, von ihren Schutzheiligen geführt. Giovanni Massone hat in seiner Kunst hier das beste geleistet. Das Gemälde ist noch heute in Paris.<sup>58</sup>

Aus dem Dom von Savona verschwand damals auch das große Altarwerk des Ludovico Brea vom Jahre 1495. Es stellt die 'Himmelfahrt Mariae' dar und war aus neun Gemälden zusammengesetzt, von denen nur sechs nach Genua zurückgekehrt sind.<sup>59</sup>

Noch schlimmer erging es einem Gemälde des Lorenzo von Pavia aus San Giacomo, die Ahnengalerie Christi darstellend; es ertrank in der Seine.<sup>60</sup> Aus San Giacomo sah man auch die 'Vermählung des Christuskindes mit der heiligen Katharina von Tuccio di Andria' im Salon carré, wo alle diese Namen von den Kunstverständigen bis dahin noch niemals genannt worden waren.<sup>61</sup>

In Parma und Modena brauchte Denon nur noch eine Nachlese zu halten. Er nahm hier noch aus der Akademie von Parma die 'Madonna del latte' von Correggio, aus der Kirche der *Eremitani* die 'Erscheinung der Madonna' von Rondani,<sup>62</sup> eins der schönsten Gemälde Parmas, aus San Rocco die 'Thro-

---

<sup>57</sup> *Notice des tableaux des écoles primitives*, Paris 1815, S. 85, Nr. 106; S. 10, Nr. 12; S. 20–21, Nr. 28.

<sup>58</sup> De Ricci 1913, S. 91, Nr. 1384.

<sup>59</sup> V. Poggi, „La suppelletile sacra nelle chiese minori“, *Giornale ligustico di archeologia, storia e letteratura*, 18 (1891), S. 361. – *Notice des tableaux des écoles primitives*, Paris 1815, S. 16–17, Nr. 22 sind nur 6 Gemälde aufgeführt.

<sup>60</sup> V. Poggi, „La suppelletile sacra nelle chiese minori“, *Giornale ligustico di archeologia, storia e letteratura*, 18 (1891), S. 361.

<sup>61</sup> *Notice des tableaux des écoles primitives*, Paris 1815, S. 8, Nr. 9.

<sup>62</sup> *Notice des tableaux des écoles primitives*, Paris 1815, S. 4, Nr. 4; S. 84, Nr. 100.

### 8.5. Die fernere Tätigkeit Denons

---

nende Madonna' von Crespi<sup>63</sup> und aus San Quintino das Hauptwerk des Bianchi Ferrari, eine 'Thronende Madonna', die sich noch heute im Louvre befindet.<sup>64</sup>

Am folgenschwersten war der Besuch Denons für Pisa und Florenz. Schon den Franziskanern in La Spezia bei Genua hatte Denon ein großes Terracotta-relief des Luca della Robbia entführt, die 'Krönung Mariae' darstellend. Auch in Pisa beschränkte er seine Auswahl nicht auf Gemälde allein, sondern ließ auch ein Relief 'Maria das Kind anbetend', angeblich von Nicola Pisano, mit nach Paris gehen. Hier endlich fand er zwei große Namen, die er schon lange suchte: Giotto und Cimabue. In der Kapelle des Camposanto fand er Giottos Gemälde: der 'Heilige Franziskus', der die Nägelmale empfängt,<sup>65</sup> in San Francesco die 'Thronende Madonna von Engeln umringt', eine typische Komposition von Cimabue.<sup>66</sup> Welch eine köstliche Entdeckung! Welch eine stolze Bereicherung im Louvre! Und zu diesen Hauptstücken gesellten sich Gemälde von Taddeo di Bartolo, Turino Vanni, der 'Triumph des Thomas von Aquino' von Benozzo Gozzoli und das 'Opfer Abrahams' von Sodoma.<sup>67</sup> Nur dieses letzte Bild hat ein Wunder nach Pisa zurückgeführt: alle übrigen sollten Paris nicht mehr verlassen.<sup>68</sup>

Und das gleiche gilt von all den herrlichen Altarwerken der Frührenaissance, die Denon im Herbst 1811 in der Akademie und vor allem in den Kirchen von Florenz zusammenlas. Nicht weniger als dreizehn Gemälde – fast alles Altarbilder aus den bekannten Kirchen – lassen sich noch heute im Louvre nachweisen, die durch Denon nach Paris gelangten.<sup>69</sup>

---

<sup>63</sup> *Notice des tableaux des écoles primitives*, Paris 1815, S. 33, Nr. 42.

<sup>64</sup> De Ricci 1913, S. 20, Nr. 1176. – Landon 1800–1822, seconde collection, Paris 1821, IV, S. 65–66, Pl. 30. – *Notice des tableaux des écoles primitives*, Paris 1815, S. 12, Nr. 14.

<sup>65</sup> De Ricci 1913, S. 66, Nr. 1312. – Landon 1800–1822, seconde collection, Paris 1821, IV, S. 101, Pl. 53/54.

<sup>66</sup> De Ricci 1913, S. 46, Nr. 1260. – Landon 1800–1822, seconde collection, Paris 1821, IV, S. 97, Pl. 52.

<sup>67</sup> *Notice des tableaux des écoles primitives*, Paris 1815, S. 9, Nr. 11; S. 89, Nr. 110; S. 56–60, Nr. 67, das Gemälde von Benozzo Gozzoli ausführlich beschrieben; S. 82, Nr. 99. – Über das Gemälde von Turino Vanni und Benozzo Gozzoli vgl. auch De Ricci 1913, S. 151 und S. 69.

<sup>68</sup> Zobi 1850–1852, III, S. 716, Anm. 52; vgl. auch IV, S. 124, Anm. 123.

<sup>69</sup> A.-F. Gruyer, *Voyage autour du Salon Carré au Musée du Louvre*, Paris 1891, S. 10–11. Am 22. September 1815 wurden 22 Gemälde Florentiner Meister des Quattrocento auf Drängen

### 8.5. Die fernere Tätigkeit Denons

---

1. Taddeo Gaddi, Predella, die 'Kreuzigung', und zwei Szenen aus dem Leben des Jacobus d. Älteren darstellend aus Santa Maria degli Angeli.
2. Simone Martini, 'Krönung Mariae' aus Santissima Annunziata.
3. Fra Angelico, 'Krönung Mariae' aus San Domenico in Fiesole.
4. Gentile da Fabriano, 'Darstellung im Tempel' aus der Akademie.
5. Pesellino, Predella aus Santa Croce.
6. Fra Filippo Lippi, 'Madonna zwischen zwei knienden Äbten' aus Santo Spirito.
7. Botticelli, 'Magnificat', alte Kopie aus der Akademie zu Florenz.
8. Lorenzo di Credi, 'Madonna zwischen zwei Heiligen' aus Santa Maria Maddalena de' Pazzi.
9. Ghirlandajo, 'Die Heimsuchung' aus derselben Kirche.
10. Ridolfo Ghirlandajo, 'Krönung Mariae' aus San Jacopo di Ripoli.
11. Benedetto Ghirlandajo, 'Kreuztragung Christi' aus Santo Spirito.
12. Mariotto Albertinelli, 'Maria zwischen zwei Heiligen' aus Santa Trinità.
13. Pontorno, 'Maria Selbdritt mit Heiligen' vom Hochaltar der Kirche Sant' Anna sul Prato.

Man sieht, Denon hatte seine Zeit in Florenz nicht verloren. Man folgt ihm zögernden Schrittes in alle diese stillen, ehrwürdigen Kirchen von denen jeder Name tausend Erinnerungen weckt: Santa Croce, Santissima Annunziata, San Domenico di Fiesole, Santo Spirito, Santa Trinità, Santa Maria Maddalena de' Pazzi. Tausende und Abertausende sind zu diesen Stätten der Andacht gezogen, um dort die Seele zu Gott zu erheben, um dort die Meisterwerke zu suchen, die Florentiner Künstler geschaffen hatten. Auch Denon erschien hier vielleicht völlig unbemerkt einer unter vielen, aber seine Augen suchten hier nur Beute seiner Raubgelüste, wie der Forstmann, der im Wald die Stämme zeichnet, die er fällen lassen will.

Und nicht immer begnügte er sich damit von einem Meister nur ein einziges Werk zu nehmen. So scheint ihm die Kunst des Fra Filippo Lippi besonders gefallen zu haben. Nicht nur das Altargemälde aus Santo Spirito in

---

von Lavallée an Frankreich abgetreten; 14 Gemälde im Louvre. – Saunier 1902, S. 167–169 bringt eine Liste von 26 Gemälden, die im Musée Royal zurückblieben.

### 8.5. Die fernere Tätigkeit Denons

---

Florenz wurde nach Paris gebracht, sondern auch eine Geburt Christi aus Prato, deren Predella allein in Prato zurückgeblieben ist.

Perugia war bereits im Jahre 1797 durch Tinet, den Kunstkommissar Bonapartes, gründlich ausgeplündert worden. Das Museum zu Paris besaß die Schöpfungen Peruginos bereits in nie geschauter Fülle. So sind wir erstaunt, Denon seine Schritte auch nach Perugia, nach Todi und Foligno lenken zu sehen. Eine Madonna, die man im Jahre 1814 im Salon carré dem Pinturicchio zuschrieb, hat Denon in Todi einpacken lassen. Sie wird noch heute als Giovanni Spagna im Louvre verwahrt.<sup>70</sup> Das Meisterwerk des Niccolo Alunno aus San Niccolo in Foligno wurde gleichfalls im Jahre 1814 im Louvre gezeigt.<sup>71</sup> Es befindet sich heute wieder in der Kirche, für die es von Alunno gemalt worden war.

Bei der Auswahl, die Denon vor allem in Perugia traf, merkt man sofort, daß es ihm auf Ergänzung des Bestandes ankam. Er wählte in San Francesco zwei Gemälde mit Darstellungen aus dem Leben des heiligen Bernardin von Siena, die dem Pisanello zugeschrieben wurden,<sup>72</sup> und ebendort eine 'Kreuzigung Christi', die er Pinturicchio nannte, die aber in Wirklichkeit ein Werk des Alfani war.<sup>73</sup> Ebendort fand er auch die 'Vermählung des Christuskindes mit der heiligen Katherina' von demselben Meister, die im Jahre 1815 ebenfalls in Paris zurückblieb.<sup>74</sup>

Man sieht die späten Meister des Cinquecento zogen Denons Augen ebenso auf sich wie die Primitiven des Quattrocento. Auch eine 'Heilige Familie' des Giannicola Manni verließ Perugia damals für immer. Eine 'Himmelfahrt Mariae' von Sassoferrato, gleichfalls aus Perugia und eine 'Verkündigung' von Vasari aus Arezzo waren im Jahre 1814 auch noch als Reisesegen Denons im Louvre zu sehen.<sup>75</sup>

---

<sup>70</sup> *Notice des tableaux des écoles primitives*, Paris 1815, S 80, Nr. 94. – De Ricci 1913, S. 146, Nr. 1540.

<sup>71</sup> *Notice des tableaux des écoles primitives*, Paris 1815, S. 5–7, Nr. 6.

<sup>72</sup> *Notice des tableaux des écoles primitives*, Paris 1815, S. 80, Nr. 95.

<sup>73</sup> *Notice des tableaux des écoles primitives*, Paris 1815, S. 79, Nr. 93.

<sup>74</sup> *Notice des tableaux des écoles primitives*, Paris 1815, S. 3, Nr. 3 (F. Villot, *Notice des tableaux exposés dans le galeries du Musée Impérial du Louvre*, Paris 1865, I, 15. Aufl., S. 11, Nr. 26).

<sup>75</sup> *Notice des tableaux des écoles primitives*, Paris 1815, S. 8–9, Nr. 10 (unter Andrea di Assisi); S. 89, Nr. 111. – Über das erstere Gemälde vgl. auch De Ricci 1913, S. 85, Nr. 1372.



### 8.5. Die fernere Tätigkeit Denons

---

Und hiermit nicht genug! Neunzehn Kisten mit Bildern aus Perugia, Foligno, Città di Castello und Todi traten noch im Herbst 1813 die Reise nach Paris an. Aber sie konnten noch in letzter Stunde in Italien zurückgehalten werden.<sup>76</sup> Rechnet man alles zusammen, was Denon damals in Italien fürs Musée Napoléon ausgesucht hat, so wächst dieser Kunstraub ins Unendliche. Die Katastrophe von Tolentino schien sich zu erneuern. Noch einmal sollten unermessliche Kunstschatze ohne jede Vergütung, ohne jede rechtliche Grundlage Italien verlassen!

So schloß Denon seine Pilgerfahrten in dem Lande ab, dem er in erster Linie sein Wissen und sein Können verdankte. Ihm selbst mag dieser Abschluß besonders erfreulich, besonders glänzend erschienen sein. Er selbst mag sich als ein besonderer Wohltäter seines Vaterlandes vorgekommen sein, wenn er im Salon carré seine reiche Beute betrachtete. Sah er dort an den Wänden nicht nur die unzähligen Gemälde, die er aus den Kirchen Italiens fortgeschleppt hatte, sondern auch den letzten Kunstraub seines bewegten Daseins, die ersten Gemälde, die aus Spanien angekommen waren.<sup>77</sup> Namen wie Morales und Murillo, Mudo und Zurbaran waren nun endlich auch im Louvre vertreten!

Aber all diese Herrlichkeiten wurden für die erstaunten Pariser in den Jahren 1814 und 1815 nicht mehr im Musée Napoléon, sondern im Musée Royal zur Schau gestellt.

Der Stern Bonapartes war untergegangen. In den Tuileries wusste niemand mehr dem rastlosen Generaldirektor des Museums Dank. Die Türen, die einmal immer für ihn offen standen, hatten sich für immer geschlossen. Und schon nahm das Verhängnis unerbittlich seinen Lauf, das auch der gigantischen Schöpfung Denons den Untergang bereiten sollte.

---

<sup>76</sup> Lanzac 1913, S. 304.

<sup>77</sup> Benoit 1897, S. 115.

URL: <http://edoc.biblhertz.it/editionen/steinmann/kunstraub/>