
Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte

Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Paris

(Institut historique allemand)

Band 22/2 (1995)

DOI: 10.11588/fr.1995.2.59375

Rechtshinweis

Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat urheberrechtlich geschützt ist. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Eine darüber hinausgehende unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder Bilder können sowohl zivil- als auch strafrechtlich verfolgt werden.

INGEBORG CLEVE

KUNST IN PARIS UM 1800

Der Wandel der Kunstöffentlichkeit und die Popularisierung der Kunst seit der Französischen Revolution¹

1. Einführung

Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit – in den Voraussetzungen, in den Formen und im Begriff Popularisierung der Kunst steckt etwas vom Motto und von den Zielen der Revolutionäre von 1789. Kunst im weitesten Sinn, Darstellende und Bildende Künste und auch die Künstler verloren durch die Revolution ihre traditionellen Funktionen und standen für neue zur Verfügung. Sie wurden Bevölkerungskreisen nahegebracht, welche bislang keinen oder nur einen beschränkten Zugang zur Kunst gehabt hatten. In Paris, schon im 18. Jahrhundert erste Hauptstadt der Kunst² (Rom war die andere), wurden die wichtigsten Voraussetzungen einer Popularisierung von Bildender Kunst geschaffen. Dazu gehörte die Möglichkeit, im Sinn der Allgemeinheit über Kunstwerke zu verfügen, welche sich über Generationen im privaten Besitz von Krone, Adel und Klerus befunden hatten. Über diesen Fundus hinaus wurden zeitweilig Kunstwerke in einem bis dahin unbekanntem Maße angehäuft, öffentlich zugänglich und museal geordnet³. Dort gewann die Popularisierung von Malerei, Skulptur, Angewandter Kunst aber auch wegen des Handels mit Kunstwerken, wegen der Herstellung von Kunstreproduktionen und schließlich wegen der Kunstindustrie eine besondere Dynamik. Paris blieb während des ganzen 19. Jahrhunderts künstlerisches Zentrum und sollte, abgesehen von kurzen Unterbrechungen, diese richtunggebende Rolle immer weiter ausbauen. Wenn Paris als Hauptstadt Europas angesehen werden sollte, dann hing das wesentlich mit der herausragenden Rolle zusammen, die Kunst dort im öffentlichen und gesellschaftlichen Leben und nicht

1 Der vorliegende Text lag, gekürzt, einem Vortrag auf einer Tagung der Fulbright Alumni zum Thema: Die Französische Revolution aus deutscher und amerikanischer Sicht zugrunde. Sie fand statt vom 21.–23. April 1989 in Regensburg. Die Recherchen zum Aufsatz wurden durch großzügige Förderung der Robert Bosch Stiftung GmbH und mit Unterstützung des Deutschen Historischen Instituts Paris möglich. Für die Drucklegung wurde wichtige neuere Literatur eingearbeitet.

2 Vgl. Nikolaus PEVSNER, *Academies of art, past and present*, Cambridge 1940, S. 67–189 passim. Georg Friedrich KOCH, *Die Kunstausstellung, Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1967, S. 124–183.

3 Vgl. Elisabeth Gilmore HOLT, *The triumph of art for the public, The emerging role of exhibitions and critics*, Garden City 1979. Elke HARTEN, *Museen und Museumsprojekte der Französischen Revolution, Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte einer Institution*, Münster 1989, S. 25–195. Karlheinz STIERLE, *Zwei Hauptstädte des Wissens: Paris und Berlin*, in: Otto PÖGGELER u. Annemarie GETHMANN-SIEFERT (Hg), *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*, Bonn 1983 (Hegel-Studien, Beiheft 23), S. 83–111. Zu Paris im 18. Jahrhundert vgl. Daniel ROCHE, *La France des lumières*, Paris 1993, S. 581–610.

zuletzt im wirtschaftlichen Leben der Metropole spielen konnte. Diese Rolle wurde in der Hauptsache während Revolution und Empire definiert und befestigt⁴.

Im Folgenden wird es nicht um Kunst zur Zeit der Französischen Revolution und um Beziehungen zwischen Kunst und Revolution gehen können. François Benoît⁵, Jean Starobinski⁶, Klaus Lankheit⁷, Albert Boime⁸ und andere⁹ haben Spannendes zu beidem geschrieben. Stattdessen soll etwas anderes behandelt werden: Wandlungen in den Beziehungen von Kunst und Öffentlichkeit, betrachtet unter der Perspektive von Beobachtern von außen, die den Prozeß der Popularisierung von Bildender Kunst begrüßen und dabei wissen wollen, welche Umstände und Effekte sich daraus ergeben haben.

Das Material zu dieser Studie wurde im Zusammenhang mit einem Dissertationsvorhaben gesammelt, welches Zusammenhängen zwischen Kunst und Industrie, Geschmacksbildung und Industrialisierung nachging. Ausgangspunkt war die Beobachtung, daß in Konzepten und Projekten zu Gewerbeförderung in mehreren deutschen Ländern der Vermittlung von Kunst eine von heute aus nicht erklärliche Bedeutung zugemessen wurde. In der Geschichtsschreibung mit wirtschaft- und sozialgeschichtlichem Ansatz ist das Phänomen vielleicht aus dieser Ratlosigkeit heraus an den Rand gerückt oder ganz weggelassen worden, während Kunst- und Kulturgeschichte mit ökonomischen Aspekten ihres Gebiets oder gar mit entwicklungspolitischen Problemen nichts im Sinn haben¹⁰.

Bei einschlägigen zeitgenössischen Texten wurde stets auf Frankreich als Vorbild in Fragen der Gewerbeförderung mittels Kunst verwiesen, aber aus diesen Texten selbst war die Logik der behaupteten Zusammenhänge von Kunst und Industrie nicht ablesbar. Sie wiederholten wieder und wieder dasselbe Argument, die Kunstbildung der französischen Gewerbetreibenden, der Fabrikanten und Arbeiter sei Grund der Überlegenheit der französischen Gewerbe. Daraus wurde stets die Schlußfolgerung gezogen, eine Popularisierung von Bildender Kunst oder zumindest von deren Reproduktionen sei wesentlicher Bestandteil von Gewerbeförderung. Daß diese Folgerung ernst genommen wurde, läßt sich an Gewerbeschulcurricula, Kunstgewerbemuseen und Ausstellungen ablesen. Den Erklärungszusammenhang für diese Phänomene galt es aus dem historischen Kontext heraus zu rekonstruieren¹¹,

4 Vgl. Karlheinz STIERLE, *Der Mythos von Paris, Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München/Wien 1993.

5 François BENOÎT, *L'Art Français sous la Revolution et l'Empire, Les doctrines, les idées, les genres*, Paris 1897. [Reprint Genève 1975.].

6 Jean STAROBINSKI, 1789, *Die Embleme der Vernunft*, Paderborn / München / Wien / Zürich 1981. Vgl. insbesondere das Kapitel über den Maler Jacques Louis David (1748–1825) und über die Wirkungsgeschichte seiner Bilder, vor allem vom »Schwur der Horatier«.

7 Klaus LANKHEIT, *Revolution und Restauration. 1785–1855*, Köln 1988. [Orig. Baden-Baden 1965.].

8 Albert BOIME, *Art in an age of revolution 1750–1800*, Chicago 1987, (A Social History of Modern Art. Vol. 1.).

9 Vgl. James A. LEITH, *The idea of art as propaganda in France 1750–1799, A study in the history of ideas*, Toronto 1965. (University of Toronto Romance Series, No. 8.). Régis MICHEL u. Philippe BORDES (Hg.), *Aux arts et aux armes! Les arts et la Révolution 1789–1799*. Paris 1989.

10 Die Dissertation wurde 1992 abgeschlossen und wird 1996 unter dem Titel: *Geschmack, Kunst und Konsum in Frankreich und im Königreich Württemberg (1805–1845)*, in der Göttinger Reihe *Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft* erscheinen.

11 Vgl. Teil II der Dissertation: *Musealisierung und Industrialisierung – das französische Modell*.

wobei zum einen jene Einrichtungen untersucht wurden, welche Kunst und Industrie in praktische Beziehungen zueinander stellten. Zum anderen wurden Theorien über notwendige oder zwangsläufige Zusammenhänge von Kunst und Industrie, Geschmacksbildung und Industrialisierung rekonstruiert, welche die Wirkung jener Institutionen begründen sollten.

Beides, Einrichtungen wie Theorie, läßt sich mit der Französischen Revolution in einen erklärenden Zusammenhang bringen. Drei Phänomene: Vandalismus, Kommerzialisierung und Musealisierung von Bildender Kunst stehen dabei im Vordergrund, sowohl was die Wahrnehmung interessierter Beobachter angeht, als auch was die neue Bestimmung von Kunst betrifft, der insbesondere Museen Rechnung tragen würden, schließlich was die besonderen Beziehungen zwischen Kunst und Industrie im Zeitalter der Industrialisierung ausmachen würde. Vandalismus, Kommerzialisierung, Musealisierung werden so dargestellt werden müssen, daß die Wahrnehmungen, Bestimmungsgründe und schließlich die Bezüge zwischen Kunst und Industrie plausibel werden.

2. Eine Beschreibung von 1801

Um anschaulich zu machen, was unter Popularisierung von Kunst zu verstehen ist, werden wir einen zeitgenössischen Beobachter, den Hamburger Domherr Dr.iur. Friedrich Johann Lorenz Meyer (1760–1844), schildern lassen, wie sich ihm die Popularisierung bildender Kunst darstellte. Im Sommer des Jahres 1801 war er mehrere Wochen durch Frankreich gereist und hatte darüber einen ausführlichen Reisebericht in Form von Briefen »...aus der Hauptstadt und dem Innern Frankreichs« verfaßt. 1802 war dieser in zwei Bänden in Tübingen bei Cotta aufgelegt worden¹². Solche Reiseberichte waren gerade während der Revolutionszeit ein beliebtes Genre und Informationsmittel in unübersichtlich gewordenen Zeiten¹³. Als Mitglied der Hamburgischen Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe, deren Schriften er herausgab, und mehrerer gelehrter Gesellschaften in Deutschland und Frankreich konnte der Domherr als ein Experte sowohl auf dem Gebiet der Gewerbeförderung wie auch als gebildeter Kunstfreund gelten.

Durch Holland und über ein besetztes, verfallendes Brüssel war Meyer als Mitglied einer an den Ersten Konsul gesandten Deputation seiner Heimatstadt nach

12 F.[riedrich] J.[ohann] L.[orenz] MEYER, Briefe aus der Hauptstadt und dem Innern Frankreichs. 2 Bände. Tübingen 1802. Biographische Angaben zu Meyer in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 21, Leipzig 1885, S. 574. Dort ist Meyer als Kunstfreund kenntlich gemacht, welcher sich mit der Antike befaßte, Geschichtslektüre, ästhetische Studien betrieb, schriftstellerte. Neben mehreren Reisebeschreibungen (aus Italien, Frankreich, Deutschland, Rußland) verfaßte er Artikel für gelehrte Zeitschriften. Schon zwischen 1782 und 1784 war er, nach Abschluß seiner juristischen Studien in Göttingen, durch die Schweiz, Italien und Frankreich gereist. »Sein Hauptbestreben war die Kunst und sein Hauptinteresse, dieselbe in Hamburg mehr und mehr einzubürgern. Sein gastfreies Haus stand allen Gelehrten und Künstlern offen.«

13 Vgl. Thomas GROSSER, Reiseziel Frankreich, Deutsche Reiseliteratur vom Barock bis zur Französischen Revolution, Opladen 1989, S. 157–329. Alain RUIZ, Deutsche Reisebeschreibungen über Frankreich im Zeitalter der Französischen Revolution (1789–1799): Ein Überblick, in: Antoni MAÇZAK u. Hans-Jürgen TEUTEBERG (Hg.), Reiseberichte als Quellen europäischer Kulturgeschichte, Aufgaben und Möglichkeiten der historischen Reiseforschung, Wolfenbüttel 1982 (Wolfenbütteler Forschungen. Bd. 21.), S. 229–251.

Paris gelangt. Die Route führte vorbei an geplünderten Schlössern, an aufgelassenen Klöstern, an Kirchen, halb in Ruinen oder genutzt als Lagerhäuser, Kasernen oder als Unterschlupf für Vagabunden. Meyer kannte die seit 1792 umkämpften und 1794 schließlich vom französischen Völksherr besetzten Gegenden, die er durcheilte, aus besseren Tagen und er wußte, daß Bildersturm und Zerstörungen dem gleichen, was sich einige Jahre zuvor in Frankreich abgespielt hatte. So fand er viele Worte, die entwendeten Altäre und Kirchenschätze, die verschwundene Pracht adliger Palais zu beklagen. Kunstsammlungen privater Händler und Liebhaber, nach der Befestigung geordneter Verhältnisse aus dem Versteck hervorgezogen oder bei günstiger Gelegenheit zusammengerafft und jetzt zum Kauf ausgestellt, milderten kaum die Enttäuschung des Reisenden¹⁴. Über die allenthalben neu errichteten Freiheitsbäume mit ihren Emblemen, Zeugnisse künstlerischen Schaffens im Dienst der neuen Herrschaft der Freiheit, mokierte er sich bloß:

Der üppigste steht, von oben herab mit Sinnbildern geziert, auf dem Markt von Herzogenbusch. Die neuholländische Philosophie, Verzierungskunst und Malerei haben sich darin ein Denkmal gestiftet. Eine junge schlanke Eiche wächst hier aus einem wie ein großer Altar geformten Treibkasten hervor, und wird von republikanischen Fasces gehalten. Vier gesudelte Bildnisse des Iunius Brutus, Olden Barnevelt, Hugo Grotius und der de Witt sind daran gehängt, und der Altar ist mit Symbolen der Freiheit, der Gleichheit, des Akerbaues u. dgl. an zwei Seiten dekorirt. An der dritten Seite steht der Freiheitsruf: Eindelyk ouit te Onderdrüking. Auf der vierten Seite liest man in dem aufgeschlagenen Buch, das auf dem mit einem lodernnden Herzen verzierten Altar liegt: Fryheit van Godsdeenst.¹⁵

Anders Paris: im politischen Zentrum Europas wurde gebaut und ausgeschmückt, die Auslagen der Geschäfte boten modischen Putz und Tand feil und die Frauen kauften, die Menschen der Metropole flanierten auf neuen, prächtigen Straßen und Plätzen, Napoleon Bonaparte, der auch vom Domherr Meyer verehrte neue Herrscher Frankreichs, bisweilen mitten unter ihnen, umgeben von seinen Offizieren in prächtigen Uniformen. Besonders bemerkenswert fand der Berichterstatter, wie das hauptstädtische Leben sich im Tuilerienpark, dem ehemaligen Stadtgarten der Könige, als müßiges Treiben zwischen Natur und Kunst entfaltete. Meyer genoß:

... seine schönen Blumengründe, blühenden Citronengänge, den duftenden Lindenwald, und die allenthalben aufgestellten Kunstwerke von Marmor und Bronze. ... Mich nimmt die Menge unter sich auf, die hier besonders in den schönen Abendstunden wandelt, ich seze mich zu den Leuten, in der Seiten-Allee neben den Orangebäumen ...¹⁶

Und weiter schrieb er:

... Einfache Würde, Hoheit, Pracht, ist sein Karackter. ... die Regierung zeigt sich hier wirklich republikanisch, indem sie das Volk ihn mitgenießen läßt, und ihn für das Volk schmückt. ... in zwei mit vielem Geschmack neu angelegten Amphitheatern ... stehen Apollino, der junge Faun und vier Wettläufer, alle von Marmor. – Viele Statuen und Gruppen von Marmor und Bronze sind zu denen, welche immer hier standen, hinzugekommen, noch täglich werden sie vermehrt, und die alten besser gestellt.¹⁷

14 Dazu besonders MEYER (wie Anm. 12) Bd. 1, S. 14f., S. 25–27.

15 Ibid. Bd. 1, S. 9.

16 Ibid. Bd. 1, S. 61.

17 Ibid. Bd. 1, S. 62.

Dem Bericht merkt man an, daß dessen Autor ein Kunstkenner, ein ästhetisch Gebildeter war, welcher für ein ebensolches Publikum schrieb, das Landschaft vor allem ästhetisch betrachtete und den Apollino wie den wilden Faun sich vorstellen konnte. Park, Statuen, Menschen, Plätze ordneten sich für den Berichtenden und dessen Leser zu einem Tableau, dessen Bestandteile sich nach einem erkennbaren, philosophisch inspirierten Muster aufeinander bezogen:

Eine der schönsten Parthien dieses köstlichen Gartens, ist die Terrasse an der Seite der Seine, welche vom Schloß ab, längs hin bis zu dem Ausgang nach dem Eintrachtplatz fortläuft und mit Bronz- und Marmornachbildungen von antiken Statuen besetzt ist. Links, die Aufsicht, auf das Quaygewirre zu Wasser und zu Lande, rechts, auf den herrlichen Garten. Am Ende, wo die Terasse sich gegen das große Bassin hinschwenkt, steht Rousseau, ein halb verwitterter Gipsausguß, nach Houdon's Statue in einer buschichten, freundlichen Eke, einsam an diesem lebendigen Ort: ein Gehege von Blumen, blühenden Stauden und Pappeln um ihn her, ein Gemüsegärtchen hinter ihm. – Die Musen und ihr Musaget, stehen auf der Schwingung dieser Höhe gegen das Ausgangsthor nach dem Eintrachtsplatz. Nichts gleicht dieser Aussicht an Größe, Umfang, und Mannigfaltigkeit der Gegenstände. Rechts der große Wasserspiegel, der Wald, die breiten Alleen des Gartens mit ihren Menschenmassen und Gruppen, der / Regierungspallast im Hintergrunde. Gegen über die Terrasse mit den Statuen, Pallästen, Pappeln dazwischen. Vor sich das große Gemälde der Tausende, welche durch das Gitterthor aus- und Einströmen. Links endlich der schöne Platz der Eintracht.¹⁸

Meyers Schilderung des Parks enthielt für belesene Zeitgenossen eine politisch-ästhetische Botschaft. Der auch in Deutschland verehrte Rousseau hatte in der akademischen Preisschrift von 1750 über die Frage, ob *die Wiederherstellung der Wissenschaften und der Künste dazu beigetragen habe, die Sitten zu läutern oder zu verderben*, die ihn berühmt gemacht hatte, nicht bloß gegen mit Bildsäulen geschmückte Gärten gewettert, sondern der Kunst insgesamt vorgeworfen, sie befördere Dekadenz, ihre Blüte sei Ausdruck gesellschaftlichen Niedergangs eines Landes, dessen Herrscher sich dem Luxus und damit dem Laster ergeben hätten. Kunst sei moralischer Aufrichtigkeit, Grundlage des gedeihlichen Zusammenlebens, diametral entgegengesetzt¹⁹. Während Rousseaus Ideen vom natürlichen Gesellschaftszustand, vom Contrat Social und von der Volonté Générale die Wahrnehmung, Empfindung und das Handeln vieler Revolutionäre geformt hatten²⁰, konnte sich dessen rigorose Einstellung zur Kunst nicht durchsetzen, obgleich er in der revolutionären Debatte vertreten (und vielleicht im Bildersturm praktisch geworden) war. Die Tatsache, daß Rousseaus Bildnis²¹ in einem Skulpturenpark aufgestellt

18 Ibid. Bd. 1, S. 64f.

19 Jean-Jacques ROUSSEAU, Schriften, hg. v. Henning RITTER. Band I, Frankfurt / M./Berlin / Wien 1981. S. 54: »Unsere Gärten sind mit Bildsäulen und unsere Galerien sind mit Gemälden geschmückt. Was denkt ihr wohl, daß diese Meisterwerke, welche öffentlich zur Bewunderung ausgestellt sind, darstellen? Etwa die Verteidiger des Vaterlandes oder die noch größeren Männer, die es durch ihre Tugend noch herrlicher gemacht haben? Nein, es sind Bilder aller Verirrungen des Herzens und des Verstandes, welche man sorgfältig aus der alten Mythologie hervorgesucht hat, um sie der Neugierde unserer Jugend beizeiten darzubieten, zweifellos, damit sie, noch ehe sie lesen können, schon ein Beispiel schlechter Handlungen vor Augen haben.« Eine Übersetzung der fraglichen Abhandlung ist im Band I S. 27–60 abgedruckt, mit Erläuterungen am Ende des Bandes.

20 Vgl. dazu STAROBINSKI (wie Anm. 6) S. 48–58, S. 192–197.

21 Jean-Antoine Houdon hatte nach der Totenmaske Rousseaus unterschiedliche Büsten geformt, je nach dem Geschmack von Abnehmern in zeitgenössischer Tracht (mit und ohne Perücke) oder antikisch.

worden war, konnte als deutliches Anzeichen dafür gelten, daß sich im Jahr IX der Republik eine andere Auffassung über die gesellschaftliche Rolle bildender Kunst hatte durchsetzen können. Diese war von Diderot und den Enzyklopädisten formuliert worden und nicht bloß unter den Gebildeten Frankreichs verbreitet. Danach konnte Luxus als bislang durch schlechte Einrichtung verhinderte Möglichkeit zu allgemeinem Wohlstand gelten, während Kunst als pädagogisches Mittel angesehen werden konnte, um moralische Prinzipien anschaulich werden zu lassen. Da Kunst vor allem auf die Sinne wirkte, ließ sich mit ihrer Hilfe ein Gefühl für die Vernunft zu wecken²².

Die vom Domherrn erwähnten Kunstwerke waren nicht vergeblich aufgestellt worden. Meyer nahm wahr, wie die Flanierenden darauf mit genuin ästhetischen Interesse reagierten:

*Auf meinen Nachmittagsgängen im Garten, unterhalten und belustigen mich ... die artistischen Dissertationen, welche in den Volksgruppen über ein Paar neu aufgestellte Statuen gehalten werden. Man debattiert hier die Zeichnung, Stellung, den Ausdruck, und in der That manchmal mit natürlichem und richtigem, Gefühl des Schönen. So / stritten gestern zwei gemeine Handwerker in ihrem Plattfranzösisch, über das Für und Wider, der Lage des Arms eines der Brüder Kastor und Pollux, die erst neulich bei den Blumenbeeten hingestellt sind. Unverkennbar ist dies ein Beweis der Wirkung öffentlicher Aufstellungen guter Kunstwerke auf die Bildung des Kunstsinnnes des Volks.*²³

Allerdings betrachtete er als Förderer von Künsten und Gewerben einige Ergebnisse dieser ästhetischen Volksbildung mit gemischten Gefühlen:

*Dieser Bildungstrieb der Pariser, geht bis ins Bursche. Vor den Schaufenstern der Friseure sieht man ganz gut gerathene Kopien griechischer Büsten, von Pappe, als Perückenstöcke; und die Benennungen: à la Cleopatre, à la Niobé, à l'Ariadne, à la Faustine sind in den Winkeln dieser Künstler und Alterthumsforscher zu Hause*²⁴.

Insgesamt jedoch gewann Meyer einen positiven Eindruck von der Urteilsfähigkeit der hauptstädtischen Öffentlichkeit. Das zeigte sich für ihn an einem Denkmalsprojekt: Auf der Place de la Concorde sollte als Nationaldenkmal eine riesige Säule errichtet werden, auf deren gewaltigen, als Würfel und Trommel geschnittenen Basis Sinnbilder der Départements im Relief gezeigt werden sollten, Personifikationen, gewandt im Stil der alten Gallier. Säule und Sinnbildreigen nun, im maßstabgetreuen Modell zu besichtigen, erregten wegen ihrer Häßlichkeit den Unmut der Pariser, die Journale zogen mit Satiren darüber her. Das Projekt wurde nicht ausgeführt²⁵.

Auch diese Bemerkungen informierten Zeitgenossen über mehr: Monumente zur Verherrlichung der Revolution zu errichten und deren Prinzipien und Ideale auf diese Weise unübersehbar anschaulich zu machen, war vorüber. Zahllose Pläne,

Gipsabgüsse gab es unzählige davon, in ganz Frankreich, der Schweiz und Deutschland verteilt. Louis RÉAU, Houdon, Sa vie et son oeuvre, Bd.2: Catalogue et reproductions. Paris, 1964. S. 41, Tafeln LXXXIX, XC, XCI.

22 Vgl. LEITH (wie Anm. 9) S. 3–69 passim. ROCHE (wie Anm. 3) S. 507–520. .

23 MEYER (wie Anm. 12) Bd. 1, S. 63 f.

24 Ibid. Bd. 1, S. 64.

25 Ibid. Bd. 1, S. 65–67. Die Debatte fand beispielsweise in mehreren Beiträgen in der halbamtlichen »Gazette Nationale« von 1801 ihren Niederschlag.

Skizzen und Modelle, zu denen Wettbewerbe, Preise, Unterstützungen angespornt hatten, sollten unausgeführt bleiben. Das Pantheon, eine zum Weihetempel für die Revolution und für ihre Heroen umgebaute Kirche, deren Ausschmückung zahlreichen Künstlern ein Auskommen verschafft hatte, blieb das einzige vollendete Monument der Revolution. Neben wenigen Bildern (Davids vor allem) und Skulpturen war die Idee, die Kunst hinfort zum Medium revolutionärer Botschaften zu machen, bloß in ephemeren Werken zum Ausdruck gekommen, in Fest- und Theaterdekorationen, Graphik, in Gebrauchskunst also²⁶.

Die Projekte der Revolutionskunst wie die Skulpturen des Pantheons hatten Formen und Themen antiker Kunst als Reservoir benutzt, um ihre Botschaften allegorisch einzukleiden²⁷. Die Skulpturen im Park, aber nicht nur sie, verwiesen auf die antike Kunst selbst als Verkörperung von allgemeinen Idealen, Formen und Bedeutungen, die aufs Neue gelten sollten. Aber für den Berichtenden war der Park ebensowenig wie für die Bevölkerung der einzige Ort, an welchem Kunst zu sehen war und aufgesucht wurde. Meyer kam noch auf weitere Orte und Anlässe zu sprechen, das Musée Central im Louvre insbesondere; ihre Schilderung bildete einen wesentlichen Teil seines Reiseberichts.

Anhand der zitierten Briefstellen läßt sich anschaulich nachvollziehen, daß im Verlauf der Revolution Kunstwerke in großer Menge aus traditionellen Umgebungen und Funktionen – aus Kirchen, Klöstern und Palais – herausgenommen worden waren, angetrieben vom Willen, die Symbole verhaßter Herrschaft zu zerstören, und damit diese Herrschaft selbst ein weiteres Stück zu vernichten. Zugleich hatte aber auch das Bemühen eingesetzt, Symbole der neuen Zeit zu finden und diese an zentralen Orten aufzustellen: Freiheitsbäume, Säulen und anderes. Beim Gestalten dieser Denkmäler wurde auf einen Fundus traditioneller Formen (im Fall des Freiheitsbaums: Altar, Fasces, lodernes Herz, Buch), freilich auf eine neue Weise zusammengesetzt und kombiniert mit neuen Symbolen (der Freiheit, der Gleichheit, des Ackerbaus), zurückgegriffen, welche die neue Herrschaftsform der Republik symbolisieren sollten.

In beiden Fällen hatte Kunst als Trägerin und Vermittlerin von Symbolen eine politisch wichtige Rolle gespielt. Um wirken zu können, müssen Symbole verständlich sein, also aus bekannten und deutbaren Formen bestehen. Die Einrichtung des

26 Vgl. LEITH (wie Anm. 9) S. 96–156. Klaus HERDING u. Rolf REICHHARDT, *Die Bildpublizistik der Französischen Revolution*, Frankfurt a.M. 1989. Dort ist die zeitgenössische populäre Bildpublizistik dargestellt und analysiert, Flugblätter, Karikaturen etc., auch findet sich weitere wichtige Literatur zum Thema angeführt. Michel VOVELLE, *La Révolution française – images et récit, 1789–1799*, 5 Bde. Paris 1986. DERS. (Hg.), *Les images de la Révolution française, Actes du colloque des 25–26–27 oct. 1985 tenu en Sorbonne*, Paris 1988. Vgl. R.[ené] SCHNEIDER, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788–1830)*, Thèse, Paris 1910, S. 19–120, zum Pantheon insbesondere S. 33–47. SCHNEIDER, S. 39: »Ici l'art de la Révolution a pris conscience ...«. Aus pädagogischen Erwägungen heraus ließ das Comité d'instruction publique, unter dessen Aufsicht der Umbau der Kathedrale stattgefunden hatte, sofort nach Fertigstellung der republikanischen Weihstätte Kupferstiche, Abgüsse von dort angebrachten Kunstwerken, Basreliefs zumeist, anfertigen. Schneider, *Quatremère de Quincy*, S. 47f. .

27 Das ist dargestellt und analysiert bei Lynn HUNT, *Politics, culture, and class in the French Revolution*, Berkeley / Los Angeles / London 1984 (*Studies in the history of society and culture.*), S. 89–120 passim. Besonders der revolutionäre Umgang mit der klassisch-antiken Figur des Herkules und dessen symbolische Indienstnahme sind herausgearbeitet.

Parks selber war voll Symbolik: Er ließ sich als Gegenstück zum ehemals berühmten Garten des Versailler Schlosses verstehen, der mit antiken und modernen Statuen, Büsten, Vasen, Wasserspielen bestückt und, wie Sébastien Mercier berichtet, an einigen Tagen, zu einigen Festen auch Stadtbürgern zugänglich war²⁸. Er war seit dem Wegzug des Hofes im Verfall begriffen, die Statuen durch Vandalen verstümmelt. Der Tuilerienpark als Skulpturenpark war dagegen als Sache aller Stadtbürger angelegt. Schildwachen achteten darauf, daß er nicht ohne Kokarde als Ausweis republikanischer Gesinnung betreten wurde²⁹.

Was der Reisende aus Hamburg aber im Tuileriengarten hatte beobachten können, war weniger eine solche und offensichtliche Indienstnahme von Kunstwerken und Symbolen. Was ihm wichtiger schien, waren die aufgestellten Antikenkopien. Der Garten war quasi ein Museum. Die Bestückung mit Kopien, die Beschränkung auf antike Vorbilder deuten auf didaktische Absichten hin, aber auch auf ein spezifisches Verhältnis von Original und Reproduktion, welches für die Öffentlichkeit von Kunst und für den Umgang mit ihr wesentlich geworden war. Die Übertragung von solchen Vorbildern auf Gebrauchs-Sachen und modischen Tand war ein Aspekt davon.

Diese Übertragung wie auch die »artistischen Dissertationen« der beiden Handwerker oder die Debatte über die ästhetische Qualität des projektierten Nationaldenkmals deutet zugleich darauf hin, daß die im Park aufgestellten Kunstwerke nicht bloß beiläufig wahrgenommen wurden, sondern daß diese Werke Reaktionen bei den Betrachtern hervorriefen. Für sie bildeten die Kunstwerke Bezugspunkte für ein selbstbewußtes ästhetischer Urteil und für einen kunstorientierten Umgang mit Sachen, selbst mit bloßer modischer Zier. In der Schilderung Meyers schienen überdies die Natur (Blumen und Bäume), die Kunstwerke und die Menschen im Park spezifische Konfigurationen einzugehen. Das zeigte sich in der Art, wie sie sich um die Büste Rousseaus gruppierten, eine bloße Kopie von Gips, dessen 1778 geschaffenes Original von Jean Antoine Houdon – Meyer zählt sich zu seinen Freunden³⁰ – seinen Lesern durch zahlreiche Reproduktionsstiche oder Abgüsse bekannt gewesen sein mußte, wie auch zumindest einige der Antiken³¹.

28 Die Bemerkung Rousseaus läßt sich als Anspielung auf diesen Park verstehen.

29 Thomas BUGGE's Justizrathes und Professors Reise nach Paris in den Jahren 1798 und 1799. Aus dem Dänischen übersetzt von Johann Nicolaus TILEMANN. Kopenhagen 1801. S. 424, S. 437f. Vgl. Ernst Moritz ARNDT, Reisen durch einen Theil Teutschlands, Ungarns, Italiens und Frankreichs in den Jahren 1798 und 1799 3. Bd., Leipzig 1804, S. 325–327.

30 MEYER (Wie Anm. 12) Bd. 2, S. 158.

31 Schon zu jener Zeit gab es übrigens auch schon den heute wohl unvermeidlichen Museumscafeterien Vergleichbares, wie unser Reisender zu berichten wußte, inklusive ihres typischen Publikums: Der Domherr schwärmte von dem Etablissement im Tuileriengarten: ... *Very, jezigem[] Matador der Pariser Restaurateure, in seinem reizenden Pavillon ... Mit Marmor, Spiegeln, Mahagonyholz, Silber, köstlichen Geräthen aller Art, sind die mit Geschmack dekorirten Speisesäle besetzt, und ... Very hat eine auserlesene Küche! ... Man findet hier immer Bekannte, interessante Freunde aller Nationen, Landesleute. Selbst die Gesandten und Deputirten verschmähen dieses öffentliche Spielhaus nicht, das alle Sinne befriedigt, ... Ibid Bd. 1, S. 63.*

3. Formen der Popularisierung

Im folgenden soll in drei Abschnitten das Phänomen Kunstpopularisierung genauer beschrieben und die Prämissen deutlich gemacht werden, welche für die Zeitgenossen Popularisierung von Bildender Kunst zu einem wichtigen pädagogischen Ziel werden ließen.

a) *Revolutionärer Vandalismus*

In den ersten fünf Jahren der Revolution wurde, teils geplant, teils durch Mob, der Zerstörung preisgegeben, was künstlerisch das Ancien Régime symbolisierte. Gebäude, Bilder, Statuen und kostbare Gegenstände aller Art aus dem Besitz der ehemals Herrschenden wurden öffentlich und oft auf theatralische Art auf ihre hergebrachten Funktionen befragt, auf welche sich der Zorn ihrer Ankläger richtete, während zugleich nach neuen Möglichkeiten gesucht wurde, sie der Herrschaft der Allgemeinheit dienstbar zu machen, der sie rigoros untergeordnet werden sollten. Nützlichkeit war dabei im Sinne eines elementaren Gebrauchs gefordert, während Schönheit und Zier als überflüssig galt oder gar als Zeichen von Luxus und damit als Zeichen der gestürzten Herrschaft verdächtig war. Domherr Meyer hatte von Klöstern berichtet, deren gotische Bauten jetzt als Steinbruch dienten, Material für den Chausseebau abgaben. Gleiches geschah mit Klöstern, Kirchen, Burgen, Schlössern und Palais überall in Frankreich und in den im Krieg eroberten Gebieten, von letzteren die meisten von ihren Besitzern verlassen, als Emigrantengut beschlagnahmt³². Einige Gebäude wurden dem Erdboden gleichgemacht, andere verstümmelt, als Ställe, Scheunen, Kasernen, Fabriken benutzt. In jedem Fall wurde geplündert³³. Altarbilder wurden verbrannt, Statuen Köpfe und Glieder abgeschlagen wie an der Kirche Notre-Dame in Paris, wie der Kathedrale von Saint-Denis.

Per Dekret wurde 1793 die Zerstörung sämtlicher königlicher Grabmäler in den Kirchen Frankreichs für den 10. August des Jahres anberaumt. Schon Tage vorher

32 Dazu als kurzer Überblick mit vielen Beispielen Henri BAUDRILLART, *Le luxe public et la révolution*. I, *Le vandalisme*, in: *Revue des Deux Mondes*, 99 (1872) S. 797–820. Der Umfang der Zerstörung blieb ebenso Streitpunkt wie deren Rechtfertigung oder Verdammung. Vgl. Daniel HERNANT, *Destructions et vandalisme pendant la Révolution Française*, in: *Annales ESC*, 33 (1978) S. 703–719. Gabriele SPRIGATH, *Sur le vandalisme révolutionnaire (1792–1794)*, in: *Annales historiques de la Révolution Française*, 52 (1980) S. 510–535. Édouard POMMIER, *L'art de la liberté, Doctrines et débats de la Révolution Française*, Paris 1991, S. 17–58, S. 93–166. Vgl. ferner Bd. 8 des Handbuchs politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680–1820, hg. v. Rolf REICHARDT u. a., München 1988.

33 Die Schloßanlagen von Chantilly oder die Stadtpalais von Thorigny sind neben vielen anderen Beispielen erwähnt bei P.E.[tienne] HERBIN, *Statistique générale et particulière de la France et de ses colonies, avec une nouvelle description topographique, physique, agricole, politique, industrielle et commerciale de cet état; ...; par une société de gens de lettres et de savans; ...* Paris, an XII (1803), Bd. 3, S. 176–180. Bugge berichtete genaueres über das Schloß Chantilly. Es hatte dem Prinzen von Condé gehört und war wegen der Schönheit des Baus, des Parks, der Lage berühmt. *Die Jakobiner haben große Stücke der Mauer um den Park niedergerissen, viele der besten und schönsten Alleen umgehauen. Man plünderte alle inwendigen Zierrathen des Schlosses, als Gemälde, Spiegel, Tapeten, das Naturalienkabinett und die Bibliothek, so daß man jetzt statt der vorigen Pracht nur die leeren Wände sieht. Der Statue des großen und berühmten Condé wurden der Kopf und die Hände abgehauen.* BUGGE (wie Anm. 29) S. 48. Thorigny und weitere Orte erwähnt bei BAUDRILLART (wie Anm. 32) S. 812f.

hatte man in Saint-Denis, der ersten gotischen Kathedrale Frankreichs, Grabkirche der französischen Könige, mit dieser Arbeit begonnen. Dem Nationalkonvent war es vor allem um die Zerstörung eines zentralen Herrschaftssymbols zu tun, des durch die Kirche geheiligten Zeichens legitimer Herrschaft der Könige durch die Zeiten. Die Zerstörer suchten nach Beute, nach verborgenen Schätzen. Was unter den Augen offizieller Beobachter gefunden wurde: Herrschaftsinsignien, Schmuck, wurde in der Münze eingeschmolzen, um als Geld in Umlauf gebracht zu werden³⁴. Für die Münze bestimmt waren auch Silber- und Bronzearbeiten, größere Bronzeplastiken wurden zum Arsenal geschafft, um Kanonen zur Verteidigung der Republik daraus zu gießen³⁵.

Das meiste wurde allerdings nicht in einer systematischen, zentral gelenkten, nichts auslassenden Kampagne zerstört, sondern wann immer am je einzelnen Ort es denjenigen opportun erschien, welche dort den Ton angaben: jakobinische Klubs, Offiziere, republikanische Priester, selten eine aufgebrachten Menge. Aus der Kathedrale von Verdun wurden Bilder, Teppiche, Bücher und Gegenstände des Gottesdienstes nach Anweisung von Offizieren des Ortskommandos, Distriktsräten, Beamten des Département, alle kokardengeschmückt, auf den Marktplatz geschleppt, zur allgemeinen Mobilmachung geblasen. Die Bürger der Stadt traten bewaffnet an, der Haufen wurde angezündet. Alle betranken sich, der Bischof wurde gezwungen, um den Scheiterhaufen zu tanzen. Solche Szenen wiederholten sich in ähnlicher Form an vielen anderen Orten³⁶. Bizarre Umzüge mit geplünderten Soutanen und Mitren, Perücken und Hofkleidern wurden veranstaltet. Der zitierte Reisebericht hat gezeigt, daß auch im eroberten Belgien die Zerstörungen nicht bloß von den Besatzern befohlen worden waren, sondern vor Ort Protagonisten gefunden hatten.

Es gab zwar schon seit 1790 vom Konvent eingesetzte Kommissionen³⁷, die beauftragt waren, die Zerstörungen zu begrenzen, stattdessen diejenigen Kunstwerke, welche in Nationalbesitz übergegangen waren, in Depots zu sammeln und zu inventarisieren. Es hing aber vielfach von Willkür ab, ob ein Objekt als Kunstwerk oder als Herrschaftssymbol behandelt werden würde. Auch was sich in den Depots ansammelte, wurde nach willkürlichem Ermessen verkauft³⁸, verschwand in den Privatsammlungen von »inventarisierenden« Kunstfreunden und Bibliophilen³⁹, oder auf dem Weg in die Provinzmuseen, verschimmelte, wurde von Insekten aufgefressen.

34 Ibid. insbes. S. 809–811. Zum Einschmelzen der Kleinodien außerdem Alexandre LENOIR, *Musée des monumens français ou description historique et chronologique des statues et tombeaux des hommes et des femmes célèbres pour servir à l'histoire de France et à celle de l'art, ornée de gravures et augmentée d'une dissertation sur le costume de chaque siècle*, 6 Bde. Paris 1800–1806, S. 6.

35 Marie-Alexandre LENOIR, in: *Nouvelle Biographie Générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours ...* Tome 30e. Paris 1859. Sp. 671–675. Insbes. Sp. 671 f. Durch das Eingreifen des Gründers des »Musée des Monumens Français« wurden unter anderem Hauptwerke Germain Pilon (1535–1590) gerettet, eines der bedeutendsten Bildhauer des 16. Jahrhunderts in Frankreich: Seine Statuen für das Grab Henri II. in St. Denis.

36 BAUDRILLART (wie Anm. 32) S. 813.

37 Edouard POMMIER, *Idéologie et musée à l'époque révolutionnaire*, in: VOVELLE (wie Anm. 26) S. 57–78. DERS. (wie Anm. 32) S. 17–59, S. 93–166 und passim. BAUDRILLART (wie Anm. 32) S. 806–809.

38 SCHNEIDER (wie Anm. 26) S. 181.

39 BAUDRILLART (wie Anm. 32) S. 815 f.

Allerdings fanden sich auch schöpferische Weisen der Aneignung herrschaftlicher Kunst und höfischen Lebensstiles: So war das ehemals königliche Lustschloß St. Cloud unweit von Paris zu einer Art Volksschloß, einem Ausflugsziel und Vergnügungsetablisement der Städter geworden. Schloß und Park mit Wasserspielen wurden von der Regierung in Betrieb gehalten, Jahrmärkte, Tombolen, Tanz und Feuerwerk fanden statt, abends war das Anwesen festlich beleuchtet, die Einrichtung, unversehrt, konnte besichtigt und besessen werden:

Wenn man jetzt die Fischweiber von Paris und die Bäuerinnen in den Lehnstühlen sitzen und sich dehnen sah, auf denen vormals Könige, Königinnen und Prinzen saßen; so wird einem eine nachdrückliche Erinnerung an die Veränderlichkeit und Vergänglichkeit aller irdischen Dinge.⁴⁰

Im Urteil der Zeitgenossen und der Historiker differieren Schätzungen von Umfang, Nutzen oder Schaden der Zerstörungen. Ob schließlich erhalten geblieben oder nicht, ob noch an Ort und Stelle oder durch viele Hände gegangen, schließlich auch ob alt oder neu: In der Hauptsache geht es darum, daß jedes Kunstwerk seinen Platz in Zeremonie und Prunk, seinen symbolischen Ort in der Revolution verlor. Sein neuer Status als allgemeines Objekt der Begierde – als Beutestück, Denkmal, Handelsware, Sammelgegenstand, Bildungsgut, Ausweis von Macht und Reichtum – war demgegenüber ambivalent.

b) Kommerzialisierung

Zerstörung war das negative Extrem der Popularisierung von Kunst: Viele Gebäude, Gemälde, Plastiken, zum ersten Mal besetzt, begafft, berührt, überstanden den harten Zusammenprall mit freigesetzten, lange aufgestauten Emotionen, mit den jetzt herrschenden Ansichten von Zweck und Maß der Dinge nicht. Sehr viele Kunstwerke aber fielen aus ihrem symbolischen Ort in die Sphäre des Kommerzes, wurden verhökert, versteigert, exportiert. Schon vor dem Ende des Ancien Régime war Paris das Zentrum des Kunsthandels in Europa, Aristokraten und reiche Bürger die Käufer von Gemälden, Statuen, Münzen und Medaillen, Kunsthandwerk. Reiseführer gaben schon damals die Adressen der Händler an⁴¹. Während der Revolution nahm dieser Handel bis dahin nicht gekannte Ausmaße an. Er umfaßte und umfaßt seitdem alte und neue Werke, sakrale und profane, Originale und Reproduktionen, Kunst und Kunstgewerbe.

Die adligen Emigranten hielten die Spekulation mit Kunst nicht zum wenigsten in Schwung, weil sie Kunstwerke als Wertsachen auf ihrer Flucht mitgenommen hatten, die sie dann verkauften, oder weil sie den Verkauf von zurückgelassenen, versteckten Kunstsachen Verwaltern überlassen hatten. Vor allem die englischen Sammler, schon vor der Revolution auf obligatorischer Bildungsreise mit den Kunstschatzen in Frankreich bekannt gemacht, stockten ihren Bestand kräftig auf, so daß die zeitgenössischen englischen Künstler, Leute wie Barry, Haydon, der Bildhauer Flaxman Probleme hatten, gegen die Konkurrenz einer wahren Flut von »Old Masters« zu

40 So BUGGE (wie Anm. 32) S. 431–435; S. 434. Zwei Jahre später besuchte Meyer das Schloß, inzwischen Wohnsitz des Ersten Konsuls, der Öffentlichkeit wiederum entzogen.

41 Paris Guide. Par les principaux écrivains et artistes de la France. Deuxième partie: La vie. Paris, 1867. S. 949f. Dazu auch KOCH (wie Anm. 2) S. 169f.

bestehen⁴². Das englische Auktionshaus Christie's, wo bis dahin alles bloß Denkbare verhökert und versteigert worden war, nutzte die Gunst der schlechten Zeiten und zog den Handel mit Kunstschatzen aus Frankreich an sich. Bald war es die fashionable Kunsthandlung Londons überhaupt⁴³. Der Zeichenlehrer, Drucker und Buchhändler Rudolph Ackermann in London profitierte auf andere Weise von der Revolution: Er beschäftigte emigrierte französische Adlige, Priester und Gesellschaftsdamen in seinem florierenden Buch-, Kunst- und Nippesladen mit dem Kolorieren von Stichen, der Herstellung von Wandschirmen und Blumenständern und stellte sie nebenher als eine Art lebende Exponate⁴⁴.

Das von den Emigranten, von Priestern und Mönchen in Frankreich Zurückgelassene wurde von Hehlern, den berüchtigten *Bandes Noires* systematisch durchkämmt, um billigen Preis aufgekauft, ausgeräumt und abgeschlagen, was sich Kunstliebhabern verkaufen ließ. Diese Banden operierten landesweit, ihr Handel war gut organisiert; auch dadurch geriet vieles ins Ausland⁴⁵. Auch Geplündertes geriet auf Umwegen schließlich zu Kunsthändlern und Kunstliebhabern. Einige große Kunstsammlungen verdanken einen wesentlichen Teil ihrer Bestände schließlich dieser Spekulation, diesem oft mehrfachen Besitzerwechsel in großem Stil während Revolution und Empire⁴⁶.

Die Revolutionsregierung beteiligte sich an diesem Ausverkauf. Ein Jahr lang dauerte es, die Möbel aus den königlichen Schlössern, den Tuilerien, dem Trianon, von Versailles, Louveciennes und aus weiteren königlichen Wohnsitzen, eingeschlossen das Magazin des Garde-Meuble, in welchem bei Hofe nicht gebrauchtes Mobiliar verwahrt wurde, zu Geld zu machen. Die kostbaren Stücke im Stil Ludwigs XV und Louis Seize gingen zumeist zu Schleuderpreisen vorwiegend an englische Händler und von da auf die britischen Inseln und weiter nach Nordamerika⁴⁷. Was an Kunstbesitz, an Büchern und an Kunstgewerbe aus Emigrantenbesitz konfisziert, der unmittelbaren Zerstörung und der Spekulation privater Händler entzogen war und, in den Besitz des Staates übergegangen, in Depots gelagert worden war, wurde zu großen Teilen ebenfalls verkauft, vielfach auf Anraten von Fachleuten, die, an der Antike orientiert, Werken aus dem Mittelalter wenig künstlerischen Wert zusprachen und das Rokoko als dekadent verdammt.

42 Vgl. Francis HASKELL, *Rediscoveries in Art, Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, London 1976 (Wrightsman Lecture Vol. 7), S. 24–31. Vgl. Bernhard DENVIR, *The Early Nineteenth Century, Art, design and society, 1789–1852 (A documentary history of taste in Britain. [Vol. 3])*, London / New York 1984.

43 Ben WEINREB u. Christopher HIBBERT, *The London Encyclopaedia*. London, 1983. S. 157.

44 Artikel: *ibid.* S. 2f. Zeitgenössischen Angaben zufolge sollen dort zeitweilig mehr als fünfzig Emigranten beschäftigt worden sein. Artikel: »Ackermann, Rud.«, in: *Brockhaus' Konversations Lexikon*. Bd. 1. Leipzig 1901. S. 116. Vgl. W. J. BURKE, *Rudolph Ackermann, promoter of the arts and sciences*, in: *Bulletin of the New York Public Library* 38, 1934, S. 807–826, S. 939–953.

45 BENOÎT (wie Anm. 5) S. 145 ff. BAUDRILLART (wie Anm. 32).

46 Vgl. HASKELL (wie Anm. 42) S. 24–43. Die Bestände des Alten Museums auf der Museumsinsel in Ost-Berlin und der Berliner Gemäldegalerie in Berlin-Dahlem beispielsweise stammen zum großen Teil aus der ehemaligen Sammlung des englischen Kaufmanns Edward Solly, der, während der napoleonischen Kriege in Berlin ansässig, durch Spekulationen ein Vermögen verdient und es in Gemälden investiert hatte, welche er 1821 an den preußischen Staat verkaufte.

47 *Paris Guide*, Bd. 2, S. 950f. Joseph ALSOP, *The rare art traditions, The history of art collecting and its linked phenomena wherever these have appeared*, Princeton / New York 1982, S. 160f.

Zur selben Zeit dieses Booms in überlieferter und jetzt freigesetzter Kunst und in Konkurrenz dazu mußte der Verkauf moderner Kunst in Paris neue Wege finden. Die alte Käuferklientel hatte aufgehört zu existieren und damit konnten die Künstler ihre neuen Werke nicht mehr in der bisherigen Weise verkaufen. Gleichzeitig waren sie stärker als bisher auf den Verkauf fertiger Werke angewiesen: bezahlte Aufträge kamen von privater Seite weit weniger als vorher⁴⁸. Dazu kam, daß sich nach der Aufhebung von Standes- und Berufsprivilegien jeder Künstler nennen konnte, der die Gebühr für ein Patent aufbrachte, und etliche versuchten damit, ihren Status als Zeichenlehrer, Kupferstecher, Dekorateur etwas zu verbessern⁴⁹. Auch die neue Kunst war zu Ware geworden, auf einem unübersichtlichen Markt, der Geschmack der Käufer, viele von ihnen erst neuerdings zu Geld gekommen, war unsicher⁵⁰.

Selbst wenn Künstler ihre Werke vermarkten mußten, wurde ein Kunstwerk doch nicht als Ware wie jede andere betrachtet, insofern es Anspruch machte, moralisch-politische Werte zu symbolisieren oder formalästhetisch neue Probleme bearbeitete und Lösungen anbot. Die Kunstkritik, wichtiger Teil der Publizistik, diskutierte und verglich die künstlerische Produktion daraufhin und lieferte Betrachtern ebenso wie Kaufinteressierten die Stichworte zur Beurteilung und Bewertung von Kunst⁵¹. Die Versuche der Revolutionsregierung dagegen, durch Themenausschreibungen, Prämierungen und Ankaufsversprechen Künstler und Kunstwerke zur Vermittlung revolutionärer Botschaften einzuspannen, Thema unzähliger Aufrufe, Artikel, auch Selbstverpflichtung von Künstlerclubs, blieben praktisch alle im Ansatz stecken⁵².

Der wichtigste, bekannteste und politischste Künstler der Französischen Revolution, Jacques-Louis David (1748–1825), zog aus dem Dilemma der Werke Bildender Kunst, zugleich Ware und Verkörperung von Ideen sein zu sollen, eine kreative und profitable Konsequenz. 1799 veranstaltete er in seinem Atelier eine Verkaufsausstellung seiner Werke, die ihm 72000 Francs eingebracht haben soll⁵³. Weitere 40000 Francs⁵⁴ verdiente er, indem er für die Besichtigung seines in einem Saal des Louvre ausgestellten monumentalen Gemäldes der »Sabinerinnen« (1799), eines Appells an Versöhnung und Frieden, 36 Sous Eintritt von jedem Besucher verlangte⁵⁵. Domherr Meyer besichtigte es nichtsdestotrotz mehrere Male. Andere Künstler, welche in der

48 T. C. BRUUN-NEERGARD, *Sur la situation des beaux-arts en France, ou lettres d'un Danois à son ami*, Paris An IX (1801), S. 14f.

49 Außerdem boten Nebenflügel und Untergeschosse des Louvre einen Unterschlupf für Künstler und Gelehrte aller Art, welche dort ohne Kosten hausen durften, was bis 1801 dazu geführt hatte, daß *der größte (!) Theil des Hauptstoks (!), ... in seinem Innern, und gerade da, wo Zimmer eingerichtet sind, mehr dem Aufenthalt einer wilden Horde, als der / Wohnung von Künstlern [gleich]*, so MEYER (wie Anm. 12) Bd. 1, S. 94f.

50 BRUUN-NEERGARD (wie Anm. 49) S. 12, S. 15. BENOÎT (wie Anm. 5) S. 130–135. Er nennt S. 243–249 Zahlen für die wachsende Menge der Künstler, darunter etliche Frauen und Ausländer.

51 Ibid. S. 96–104. Bibliographie S. 443–445.

52 Dazu LEITH (wie Anm. 9) S. 129–156.

53 Germain BAZIN in *Kindlers Malerei Lexikon*, Taschenbuchausgabe. München 1982, Bd. 3, S. 173.

54 1799 wurde per Dekret die neue Währungseinheit »franc« dem alten »livre« an Wert gleich gesetzt. André NEURISSE, *Histoire du Franc*, 3e éd. Paris 1974, S. 38. .

55 MEYER (wie Anm. 12) Bd. 1, S. 97f. und BRUUN-NEERGARD (wie Anm. 49) S. 16. Das Bild befindet sich heute im Louvre.

Öffentlichkeit einen Namen besaßen, taten es David nach und ließen ihr Atelier gegen Bezahlung besichtigen⁵⁶.

Wer als Künstler seinen Namen machen wollte, konnte im Salon ausstellen. Bis 1789 war so die seit über hundertzwanzig Jahren zuerst jährlich, dann alle zwei Jahre stattfindende Ausstellung der Künstler der Académie Royale de Peinture et Sculpture genannt worden, ein Saal im Stadtpalast des Königs, dem Louvre, hatte den Namen geliehen. Einem schon damals buntgemischtem, hauptstädtischen Publikum war dort das von den Mitgliedern der Akademie, den Hofkünstlern geschaffene Œuvre, arrangiert zu einem Gesamtableau, zu Besichtigung, Bewunderung und Kritik präsentiert worden, das jeweils Beste der zeitgenössischen französischen Kunst, erläutert in Katalogen und besprochen in Journalen⁵⁷. Kommerzielle Interessen standen allenfalls im Hintergrund: Die akademischen Künstler lebten von Aufträgen und reichlichen Zuwendungen und waren nicht darauf angewiesen, durch den Salon Käufer für ihre Werke zu finden⁵⁸.

Die Revolution bemächtigte sich des Palastes, stellte den Salon unter die Aufsicht der Regierung und schaffte das Ausstellungsprivileg der Akademisten ab (sowie bald danach, 1793, auch die Akademie)⁵⁹. In den ersten Jahren konnte jeder Bilder, Skulpturen und Stiche zeigen. Die überbordende Menge an Kunstproduktionen und deren vielfach zweifelhafte Qualität führte nach einigen Jahren dazu, daß eine von der Regierung ernannte Jury etablierter Künstler die Werke derjenigen einer Prüfung unterzog, welche bislang noch keine offizielle Anerkennung errungen, das heißt noch keinen Kunstpreis gewonnen hatten. Die Zahl der ausgestellten Werke, zwischen 1791 und 1793 von 767 auf über Tausend hochgeschwollen, dann bis 1798, noch vor Einsetzung der Jury, auf die Hälfte gesunken, blieb dann bis 1802 etwas darunter, wegen der Jury oder wegen der unsicheren Zeiten, um danach dann stark zu wachsen: 1812, also zwanzig Jahre nach der Öffnung, würden knapp 1300 Werke von einem halben Hundert Künstlern, darunter vierundsiebzig Malerinnen und zwei Kupferstecherinnen, zu besichtigen sein, ziemlich genau von doppelt so vielen wie ganz am Beginn der neuen Ära 1791 (228 Künstler und 19 Künstlerinnen, Malerinnen allesamt)⁶⁰. Die wachsende Zahl der Künstlerinnen läßt besonders deutlich werden, daß die Öffnung des Salons auch eine reale Chance für künstlerisch produktive Menschen bedeuten konnte, die bis dahin nach den strikten Ausschließungsregeln der Akademie keine offizielle Beachtung gefunden hatten⁶¹.

56 BRUUN-NEERGARD (wie Anm. 49) S. 15f. nennt außerdem noch Ducq, Duvivier, Guérin, Isabey, Prud'hon, Regnault, Thibault als »Große Meister«. Mit Ausnahme von Prud'hon (1758–1823), dessen Allegorien, antike Themen, Porträts einen Platz in der Kunstgeschichte gefunden haben, sind sie heute in Vergessenheit geraten. In Kindlers Malerei Lexikon (Taschenbuchausgabe in 14 Bänden München 1982, mit vielen Abbildungen), welches sich als Wissens-Reservoir des gebildeten Museumsbesuchers heute auffassen läßt, fehlen ihre Namen.

57 KOCH (wie Anm. 2) S. 137–166. Andrée SFEIR-SEMLER, *Die Maler am Pariser Salon 1791–1880*, Frankfurt / New York 1992, S. 30–34 und passim.

58 BENOÎT (wie Anm. 5) S. 234.

59 SFEIR-SEMLER (wie Anm. 57) S. 34–39 und passim.

60 BENOÎT (wie Anm. 5) S. 228–232. SFEIR-SEMLER (wie Anm. 57) S. 40. Die Statistiken weichen leicht voneinander ab.

61 Der Reisende Meyer beobachtete verwundert, daß das Studium der Malerei von vielen Frauen betrieben wurde, welche im Louvre die Alten Meister kopierten. MEYER (wie Anm. 2) Bd. 1, S. 92.

Schon vor der Revolution war der Salon nicht nur Treffpunkt für relativ beschränkten Zirkel Adliger, Wohlhabender und Gebildeter gewesen, sondern zugleich auch Vergnügungsort, an dem ein neugieriges Publikum auch aus den unteren Schichten der Hauptstadt sich drängte⁶². Nach der Revolution wurde dieses Vergnügen eher noch attraktiver. Der Reisende aus Hamburg ging während seines Aufenthaltes in Paris täglich in den Salon des Louvre, nicht allein der Kunst wegen, sondern auch *wegen der Ebbe und Fluth der Menschen, darunter man alle seine Bekannten findet*⁶³. Die Besichtigung kostete keinen Eintritt. Weniger begeisterte Besucher berichteten pikiert von Geschubse und Gedränge, von Lastträgern und Fischverkäuferinnen, deren nicht zu übersehende Anwesenheit subtileren Kunstgenuß unmöglich mache⁶⁴. Die Künstler wiederum versuchten auf sich aufmerksam zu machen, indem sie Spannung erzeugten. Viele, deren Werke im Katalog beschrieben waren, der schon seit der Eröffnung vorlag, ließen die Besucher warten, wiederkommen, präsentierten ihre Kunst so spät wie möglich⁶⁵. Die anerkannten Künstler blieben zum Teil ganz weg und ließen die Besucher zu sich ins Atelier kommen, wie oben beschrieben. Dafür wurden die Namen dieser Meister zu Markenzeichen. Indem sie sich als Schüler von David, Regnault, Isabey etc. bezeichneten, versuchten die Ausstellenden vom Ruhm der Etablierten zu profitieren.

Auch die überbordende Reproduktionspublizistik nahm sich des Salon an: In der »Gazette Nationale«, einer halbamtlichen Pariser Zeitung, wurde 1802 geworben für die »Annales du musée et de d'école moderne des beaux-arts, recueil de gravures au trait, d'après les principaux ouvrages de peinture, architecture, ou projets d'architecture exposés chaque année au sallon[!] du Louvre; tableaux de la galerie du musée; sculptures antiques; édifices publics, etc. ...« Herausgegeben von Charles Paul Landon (1760–1826), erschienen diese Annalen von 1800 bis ca. 1832 in mehreren Serien zu je drei Lieferungen à drei Stichtafeln, welche sich im Laufe eines Jahres zu zwei Bänden zusammenfügen sollten, gegen eine Subskription von 24 fr.⁶⁶. Zentrales Anliegen dieser Veröffentlichung war es, Informationen über die im jährlich im Salon ausgestellten Gemälde zu liefern, daneben Informationen über das Museum im Louvre und allgemein über Kunstwerke und Antiken⁶⁷.

62 SFEIR-SEMLER (wie Anm. 57) S. 47f.

63 MEYER (wie Anm. 2) Bd. 2, S. 140. Man muß hinzufügen, daß diese Bekannten, das läßt sich en passant aus seinem Bericht entnehmen, nicht der Sphäre der Salons der Etablierten und der gesellschaftlichen Zirkel von Einfluß entstammen. Meyer wird dort zwar eingeführt, aber nicht akzeptiert. Man läßt ihn sich langweilen. (Dazu Bd. 1, S. 210–214.). Seine Bekannten sind Zugereiste wie er selbst: Gelehrte, Geschäftsleute. Darunter gibt es einige Engländerinnen, die nach Pariser Vorbild begonnen haben, einen Salon zu führen, und wohl vor allem solche Dazugekommenen, Durchreisenden, um sich versammeln.

64 BENOÎT (wie Anm. 5) S. 233.

65 MEYER (wie Anm. 2) Bd. 2, S. 140f. BRUUN-NEERGARD (wie Anm. 49) S. 11f.

66 Gazette Nationale ou Moniteur Universel an 10, S. 1194.

67 1806 wurde das Projekt auf der Industriausstellung gewürdigt. Gazette Nationale ou Moniteur Universel 1806, S. 1500. Damit war auch die Salonkunst in die Sphäre von Handel und Industrie eingebunden.

Seit 1789 schlossen sich nach der Idee eines prominenten Architekten⁶⁸ Kunstfreunde zu einer Aktiengesellschaft zusammen, um gemeinschaftlich Kunstwerke kaufen zu können, welche ihnen je für sich zu teuer gekommen wären. Das Angekaufte wurde von Zeit zu Zeit verlost, außerdem wurden Stiche unter die Aktionäre – 1801 waren es etwa 200 – verteilt. Bis dahin hatte diese Société des Amis d'Art, Vorbild für die Art Unions in Großbritannien, die Kunstvereine in Deutschland, rund 180 000 frs. für Kunst ausgegeben, dafür 360 Werke und 40 000 Stiche erworben, die den Grundstock kleiner privater Sammlungen bildeten. Sie veranstaltete Ausstellungen ihrer Ankäufe und hatte ihr Sekretariat im weiträumigen Louvre installieren können⁶⁹. Sie bemühte sich um eine Ausweitung ihrer Arbeit in die Öffentlichkeit hinein: Die Regierung sollte veranlaßt werden, die 98 Départements qua Aktienkauf am Fonds und an der Ausschüttung zu beteiligen: So seien weit höhere Preisgelder und damit der Ankauf größerer und besserer Werke möglich. Per Los könne diese Kunst an die Provinzverwaltungen gehen, dort ästhetisch Nutzen stiften⁷⁰.

Kunstwerke standen nicht bloß als Einzelobjekte kommerziell zur Disposition. Herstellung von und Handel mit Reproduktionen wuchsen, dafür gibt es viele Hinweise⁷¹, verglichen mit den Jahren vor der Revolution, stark an. Kunst- oder Kulturzeitschriften (zum Beispiel das »Magasin Encyclopédique«) kündigten Reproduktionen an und rezensierten sie; durch sie konnte auch das Publikum im Ausland die französische Kunstproduktion beobachten, begutachten und erwerben.

Gerade in den Unvollkommenheiten, den neuartigen, mal begrüßten, mal beklagten Begleiterscheinungen zeichnen sich, das hatte sich gezeigt, neue Umgangsmuster mit Kunst ab, geschaffen durch ein bisher nicht zugelassenes Publikum einerseits, durch das Spiel von Angebot und Nachfrage andererseits, dessen Dynamik man durch verschiedene Methoden künstlerisch fruchtbar und kommerziell nutzbar und zu machen versuchte. Von außen betrachtet war die Bilanz für die Zeitgenossen positiv: Nur der Krieg hinderte noch die Künstler daran, ihren riesigen Fortschritt bis hin zur Perfektion zu steigern. Endlich würden sie diejenigen großen Werke vollenden können, die der Kunst würdig waren, für die es aber momentan noch keine Käufer gab⁷².

68 Charles de Wailly (1729–1798). Nach Akademiestudien und Rompreis war er 1771 zum Mitglied der Academie royale de peinture et de sculpture, 1772 zum Schloßarchitekten von Fontainebleau ernannt worden. 1785 entwarf er im Auftrag des Landgrafen von Hessen-Kassel Verschönerungen und Erweiterungen der Kasseler Gemäldegalerie. Sie blieben Entwurf ebenso wie weitere Bau- und Verschönerungspläne für die Residenzstadt. W. wurde auch als Ornamentstecher bekannt. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, [THIEME-BECKER], 35. Band, Leipzig 1942, S. 62. Dort sind Werke und Literatur im einzelnen aufgeführt. Die Initiative zur Kunstförderung qua Verein wird nicht erwähnt. Bei Robert DE LASTEYRIE, *Bibliographie générale des travaux historiques et archéologiques, publiés par les sociétés savantes de la France*, t. 3 ist unter dem Eintrag der Société des Amis d'art als weiterer Initiator ein Comte Béthune-Charost genannt.

69 BRUUN-NEERGARD (wie Anm. 49) S. 105f. Bei BENOÎT (wie Anm. 5) S. 135 weitere Literatur angegeben. LASTEYRIE, *Bibliographie générale*, Bd. 3, Eintrag Société des Amis d'art. Neben der genannten Gesellschaft existierten zahlreiche ähnliche.

70 BUGGE (wie Anm. 49) S. 390f.

71 Zahlen, etwa über die Anzahl der Stecher oder die Höhe von Auflagen, habe ich leider nirgendwo finden können, auch keine empirische Untersuchung vom Kunstproduktionswesen in Paris als kulturellem und kommerziellem Phänomen.

72 BRUUN-NEERGARD (wie Anm. 49) S. 14.

c) *Musealisierung*

Neben dem blühenden Kunstmarkt und mit ihm entstand während der Französischen Revolution für die aus ihren traditionellen Funktionszusammenhängen und Besitzverhältnissen gerissenen Kunstwerke ein weiterer, ein neu geschaffener Ort in den Museen. Sicher, das 1793 eröffnete »Muséum Français«, eingerichtet im Louvre, bestückt mit Bildern und Skulpturen aus den königlichen Sammlungen, 1798 umbenannt in »Musée Central des Arts« und 1804 dann in »Musée Napoléon«, war nicht das erste öffentlich zugängliche Museum überhaupt⁷³. Schon seit dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts war in vielen Residenzen die Kunstsammlung fürstlicher Sammler zugänglich gemacht, wenn auch mit Einschränkungen. Jeder im Besitz von Schwert und Hut, jeder gentilhomme also, konnte die Kunstschatze von Versailles besichtigen⁷⁴. Daneben gab es Kunst- und Kupferstichkabinette, welche wohlhabende Kunstliebhaber aus bürgerlichen Kreisen sich angelegt hatten, Kaufleute meistens, auch Gelehrte⁷⁵. In Paris waren seit 1750 im Palais Luxembourg einige Kunstwerke aus königlichem Besitz zeitweilig zu besichtigen gewesen, vor allem, um Künstlern ein Studium von vorbildlichen Originalen zu ermöglichen. Verglichen mit anderen Ländern war die Öffnungspraxis allerdings restriktiv⁷⁶. Das aber hatte gerade in der ästhetisch interessierten und gebildeten Öffentlichkeit von Paris dazu führen müssen, daß bis 1789 die Forderung nach allgemeiner, freier Zugänglichkeit von Kunstwerken nachdrücklich erhoben worden war und zwar um so mehr, als private Sammlungen und kunstbestückte Kirchen Künstlern und interessierten Besuchern in Paris nur ungenügenden Ersatz boten⁷⁷.

73 Schon während des 18. Jahrhunderts waren einige fürstliche Galerien mehr oder weniger öffentlich zugänglich, in Deutschland beispielsweise seit 1710 die Sammlung des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf. Etwa seit den 1780er Jahren kamen zahlreiche weitere dazu: in Wien die kaiserliche Sammlung im Schloß Belvedere, in München die Hofgartengalerie, in Kassel das Friderizianum. Diese Galerien wurden auch bereits schon in Ansätzen wissenschaftlich betreut. Erste eigentliche Museen außerhalb der Sphäre der fürstlichen Repräsentation waren in Zürich zu finden, wo 1629 eine Galerie und Bibliothek mit konfiszierten Kunstwerken aus Kirchenbesitz eingerichtet worden war, in Oxford, wo das Ashmolean Museum aus dem Nachlaß eines Sammlers (Elias Ashmole) entstand, in Besançon, wo ein Abt seinem Kloster Kunstschatze unter der Bedingung überließ, daß sie zu besichtigen wären, in Florenz, wo 1737 die letzte Nachfahrin der Medici die Kunstschatze in Familienbesitz dem toskanischen Staat schenkt, zu öffentlichem Nutzen und Ansehen. 1759 war das British Museum in London eröffnet worden, eingerichtet vom englischen Parlament, hervorgegangen aus einer umfangreichen und bemerkenswerten Privatsammlung von Büchern, naturwissenschaftliche Präparaten und Kunstwerken, welche der König, als Mäzen angesprochen, nicht hatte ankaufen wollen. Die vatikanischen Antikensammlungen hatten Rom zu wesentlichen Teilen schon im 18. Jahrhundert zu einem Zentrum des Kunststudiums und des Kunsttourismus werden lassen. Vgl. den Artikel »Gemäldesammlung« in Kindlers Malerei Lexikon, Taschenbuchausgabe, Bd. 14, München 1982, S. 10. Gudrun CALOV, Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland, in: *Museumskunde*, 38, 1969, S. 4–71. ALSOP (wie Anm. 47) S. 164–167.

74 Ibid. S. 165.

75 CALOV (wie Anm. 73) S. 26–62.

76 Vgl. Andrew McCLELLAN, The politics and aesthetics of display: Museums in Paris 1750–1800, in: *Art History* 7, 1984, S. 438–464. S. 439–443.

77 Die Literatur zitiert dazu vor allem Lafont de Saint-Yenne (1747). Nach BENOÎT (wie Anm. 5) S. 110f. gab es eine solche Forderung schon seit 1744. 1765 wurde sie in der *Encyclopédie* Diderots und d'Alemberts erhoben. Pläne der königlichen Administration, wohl nach dem Vorbild Wiens und für die Ausbildung von Künstlern im Louvre eine Galerie einzurichten, waren nach mancherlei Hin und

Ein Museum im Louvre war von Seiten des Hofes schon länger geplant, aber die Umsetzung hatte sich hingezogen, bis Exponenten der Revolution die Initiative zu einem symbolträchtigen Projekt ergriffen und dafür Sorge trugen, daß dies in ihrem Sinn geschah⁷⁸. Ohne Eintritt an den meisten Tagen der Woche zugänglich – die restlichen Tage waren den Künstlern zum Studium und zum Kopieren vorbehalten – bot zur Besichtigung Werke aus dem ehemaligen Cabinet du Roi, aus dem Versailler Schloß und aus anderen königlichen Palais, beschlagnahmte Werke aus dem Besitz von Adel und Klerus und aus ebenfalls beschlagnahmtem städtischen Besitz und damit mehr als jede andere Sammlung überhaupt.

Damit aber nicht genug: Seit 1792 wurden auf jedem der Feldzüge, aus jedem eroberten Land, Belgien, den Niederlanden, aus Ägypten, Italien, Spanien und aus Deutschland Kunstwerke nach Paris überführt⁷⁹. Der Bischof von Blois, begeisterter Republikaner, berichtete 1794, aus Belgien seien zweiundzwanzig große Kisten mit seltenen Büchern und fünf Wagenladungen wissenschaftlicher Instrumente eingetroffen.

*La république acquiert par son courage ce qu'avec des sommes immenses Louis XIV ne put jamais obtenir. Crayer, Van Dyck et Rubens sont en route pour Paris, et l'école flamande se lève en masse pour venir orner nos musées.*⁸⁰

Den napoleonischen Armeekorps waren zwecks Auswahl geeigneter Bilder und Skulpturen Kunsthistoriker attachiert⁸¹.

1801 – die fürstlichen Gemäldesammlungen in Berlin und Potsdam, in Kassel und anderernorts waren noch nicht geleert⁸² – fand unser Reisender Meyer zu seiner freudigen Überraschung die berühmtesten römischen Antiken aus dem päpstlichen vatikanischen Museum, an die zweihundert Plastiken, im Louvre aufgestellt: Den Apoll von Belvedere, von Meyer wie von den meisten seiner kunstliebenden Zeitgenossen fast wie ein Idol verehrt⁸³, die Laokoongruppe, Apollo Musagetes und der Chor der Musen, Torsi, Büsten von Göttern, Dichtern, Philosophen, Reliefs, Altäre und vieles andere mehr. Weitere Antiken waren aus Venedig mitgenommen worden oder stammten aus französischem Adelsbesitz, aus dem Palast Richelieus insbesondere⁸⁴. Demnächst würde die medicäische Venus dazukommen⁸⁵, während-

Her nicht mehr zur Ausführung gekommen. Vgl. auch McCLELLAN (wie Anm. 76) S. 443–445 und pasim.

78 Ibid. S. 450–454. DERS., The musée du Louvre as revolutionary metaphor during the terror, in: The Art Bulletin LXX, 1988, S. 300–313. S. 300–304. Yveline CANTAL-BRESSON, La naissance du musée du Louvre, La politique muséologique sous la révolution d'après les archives des musées nationaux, Paris 1981 (Notes et documents des musées de France, Bd. 1.).

79 Vgl. Paul WESCHER, Kunstraub unter Napoleon, 2. erw. Aufl., Berlin 1978. Bibliographie bei Pommier, art, S. 490–492.

80 BAUDRILLART (wie Anm. 32) S. 184.

81 HASKELL (wie Anm. 42) S. 31.

82 WESCHER (wie Anm. 79) S. 98–108.

83 Bilder nach Bildern, Druckgrafik und die Vermittlung von Kunst, hg. vom Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Münster 1976, S. 126–149. Ein instruktiver zeitgenössischer Kommentar zu der Statue ist als Einleitung zu ihrer Abbildung gedruckt bei: Pierre BOUILLON, Musée des antiques. Bd. 1. Paris s.d. [ca. 1816]. Ohne Paginierung. Vgl. Francis HASKELL u. Nicholas PENNY, Taste and the antique, The lure of classical sculpture 1500–1900, New Haven / London 1981.

84 MEYER (wie Anm. 12) Bd. 1, S. 87–90.

85 Ibid. Bd. 2, S. 161f.

dessen in Italien Gipsabgüsse auf die leeren Sockel gehievt worden waren. Die Pariser teilten das Interesse des Reisenden: Sie

*... besehen die eroberten Kunstschatze haufenweise; die Säle sind an den öffentlichen Tagen gedrängt voll, und die Statuen stehen dann hinter einem Nebel von aufsteigendem Staub.*⁸⁶

Sie müssen durch Holzzäune geschützt werden, weil sie sonst unablässig betastet werden würden⁸⁷.

Die Gemälde der großen italienischen Meister, Raffaels, Veroneses und vieler weiterer berühmter Künstler findet Meyer ebenfalls im Louvre wieder, den unwissenden Priestern Italiens entzogen, die sie, um ihre sakralen Handlungen zu vollziehen, mißbraucht und verschandelt hatten, endlich sachgerecht behandelt und restauriert, für das Studium zugänglich. Statt genauerer Beschreibungen begnügt er sich mit statistischen Angaben: 1801 waren im Katalog des Musée Central 1390 Gemälde italienischer, niederländischer und altdeutscher Meister, 270 ältere und mehr als tausend Werke der neueren französischen Schule, ferner 20000 Handzeichnungen, dreißigtausend Stiche, außerdem Miniaturen, Kleinplastiken etc⁸⁸.

1798 annoncierte die »Gazette Nationale« ein Werk mit dem Titel: *De l'art de voir dans les Beaux-Arts. Gravure, sculpture, peinture, architecture, ancienne et moderne, calcographie. Avec le catalogue de tous les monumens des arts français, de l'Italie, de la Belgique et de la Hollande*⁸⁹.

Geschrieben von dem italienischen Architekten Francesco Milizia (1725–1798), übersetzt von General Pommereul⁹⁰, sollte es Führer durch die Sammlung und Einführung in Kunstgeschichte und Ästhetik zugleich sein, kleinformatig und broschiert in Paris bloß 3 franc und 50 centimes kosten:

*Nous ne pourrions mieux profiter d'une circonstance plus favorable que celle de l'entrée triomphale des monumens des arts, pour annoncer cet ouvrage, susceptible de développer le goût, et de donner les notions nécessaires pour les bien apprecier.*⁹¹

Die Überführung vieler schon damals durch Kunstdrucke oder Reproduktionsstiche weithin berühmter Gemälde⁹² in den Louvre war mit Umzügen und

86 Ibid. Bd. 1, S. 90.

87 Ibid. Bd. 1, S. 89.

88 Ibid. Bd. 1, S. 92f. Zur napoleonischen Kunstpolitik: KOCH, Kunstaussstellung, S. 263f. Vgl. außerdem Cecil GOULD, *Trophy of Conquest, The Musée Napoléon and the creation of the Louvre*, London 1965. WESCHER (wie Anm. 79).

89 Im Katalog der Bibliothèque Nationale ist das Werk unter folgendem Titel verzeichnet: Milizia, Francesco: *De l'art de voir dans les beaux-arts; traduit de l'italien de Milizia; suivi des institutions propres à les faire fleurir en France et d'un état des objets d'art dont ses musées ont été enrichis par la guerre de la liberté. Par le général Pommereul*. Paris, an 6. Die früheste gefundene italienische Ausgabe ist 1781 datiert. (National Union Catalog).

90 François René Jean de Pommereul (1745–1823) war General im Dienst des Königs von Neapel, später französischer Präfekt und Bibliothekar am Marineinstitut. Er schrieb neben Gedichten unter anderem ein Buch über die Kampagnen Napoleons in Italien; eins über Chausseebau und arbeitete am Supplement der »Encyclopédie« mit. Vgl. *La France littéraire ou Dictionnaire bibliographique*. T. 7. Paris 1835. S. 256f.

91 *Gazette nationale*, nonidi 9 thermidor an 6, S. 1240.

92 Zum Bereich der Reproduktionsgraphik allgemein Bilder nach Bildern, insbesondere S. 247–283. Zuletzt wurde November 1988 bis Januar 1989 auf einer Ausstellung in der Frankfurter Kulturschirn: »Guido Reni und Europa« anhand des Oeuvres eines römisch-bolognesischen Barockmalers ausführ-

Volksfesten gefeiert worden, bei denen die Werke wie vordem Beutestücke nach siegreichen Feldzügen oder wie Reliquien bei kirchlichen Prozessionen auf Schaugerüsten durch die Straßen getragen worden waren⁹³.

Die Verwaltung des Louvre selbst ließ Reproduktionsstiche und Abgüsse anfertigen. Aus deren Verkauf sowie aus dem Erlös von Katalogen konnte der Unterhalt des Museums bestritten werden: Es rentierte sich sogar⁹⁴.

Im Louvre konzentrierte sich bis zum Ende der napoleonischen Ära, als die meisten der erbeuteten Kunstwerke wieder zurückgegeben werden sollten⁹⁵, nicht bloß in einzigartiger Weise das, was von der kunstwissenschaftlichen Reflexion, die sich des jeweils Zugänglichen nach und nach bemächtigt hatte, als künstlerisch gültig und vorbildhaft erklärt worden war. Er war gleichzeitig der Ort, wo Kunst auf neue Weise angeeignet werden konnte: Nicht mehr Objekt von herrschaftlicher Repräsentation oder sakraler Praxis, dem Spiel von Angebot und Nachfrage entzogen, wurde sie, nach wissenschaftlichen Kriterien ausgewählt und geordnet, der Neugier und dem Interesse aller ausgeliefert, um Verwendung zu finden, wie Meyer es anhand des Skulpturengartens beschrieben hatte: als Hintergrunddekoration für den Spaziergang, als Gegenstand des ästhetischen Diskurses und der Geschmacksbildung, als künstlerisches Vorbild, als Formenreservoir für die Gestaltung von Produkten.

Der Louvre war reserviert für quasi absolut gesetzte Meisterwerke, an denen eine Geschichte der Entwicklung der Kunst (man hatte erst seit kurzem begonnen, sie zu schreiben)⁹⁶ wie die weitere Entwicklung der befreiten Kunst sich orientieren mußten, Kunstwerke, an welchen sich die ästhetischen Prinzipien ablesen ließen (um sie sollten anfangs des neuen Jahrhunderts Klassizisten und Romantiker heftig streiten)⁹⁷. Dieser Begründungen wegen, die allesamt allgemein waren, Kunst insgesamt betrafen, war es

lich das Reproduktionswesen vorgeführt, welches seine Werke in Europa bekannt machte (und den Eindruck oft genug verzerrte).

93 Vgl. KOCH (wie Anm. 2) S. 263 f.

94 BENOÎT (wie Anm. 5) S. 114 f. Nachstehend seien einige Titel von den wichtigsten Stichpublikationen aufgeführt. Sie machten einen Besuch des Musée Central quasi überall möglich. Nachfolgepublikationen erschienen auch, nachdem die zusammengerafften Bestände wieder zurückgegeben worden waren. Das Musée Central (später: Musée Napoléon) wurde auf diese Weise zum Musée Imaginaire der Kunstgebildeten Europas. Musée français, Recueil des plus beaux tableaux, statues et bas-reliefs qui existaient au Louvre avant 1815. ... par Duchesne aîné, 4 Bde., Paris, 1816–1818. (incl. explication des sujets, discours historiques...). Antoine-Michel FILHOL, Cours historique et élémentaire de peinture, ou Galerie du Musée Napoléon, 10 Bde., Paris 1804–1815. Henri LAURENT, Museum français, Paris 1803–1811. Fortgesetzt als Musée Napoléon, Paris 1812. Schließlich herausgegeben unter dem Titel Le musée royal ... ou Recueil de gravures d'après les plus beaux tableaux, statues et bas-reliefs de la collection royale avec description des sujets, notices littéraires et discours sur les arts, 2 Bde., Paris 1816–1818. Thommaso PIROLI, Les monumens antiques du Musée Napoléon, 4 Bde., Paris 1804–1806. Ennio Quirino VISCONTI, Description des Antiques du Musée Royal, continué et augmentée par M. le Comte de Clarac, Paris s.d. [1820]. Nic. Xav. WILLEMIN, Parallèle des plus anciennes peintures et sculptures antiques du Musée Napoléon, Paris 1808. Auf Bouillons Musée des antiques wurde schon hingewiesen.

95 Sie kehrten in der Regel nicht auf ihren angestammten Platz zurück, sondern wurden in Museen ausgestellt, welche nach dem Vorbild des Louvre organisiert waren.

96 Vgl. Udo KULTERMANN, Geschichte der Kunstgeschichte, Der Weg einer Wissenschaft, erw. Neuauflage, München 1990 [Orig. Wien / Düsseldorf 1966], S. 63–70.

97 BENOÎT (wie Anm. 5) S. 9–109. SCHNEIDER (wie Anm. 26), MCCLELLAN (wie Anm. 78).

möglich, daß enteignete, herrenlos gewordene Kunstwerke in ihm geborgen wurden. Die Sammlung darauf zu beschränken – das hätte eine geheime Komplizenschaft mit den alten Mächten bedeuten können. Die Logik der Begründungen forderte geradezu, die Sammlungen zu komplettieren, um damit die vielfältige bildkünstlerische Überlieferung als universelles Erbe herausstellen zu können⁹⁸.

Ein weiteres Museum, das »Musée des Monuments Français«, sollte dazu dienen, solche Kunstwerke aufzunehmen, deren Erhalt weniger vom Standpunkt einer allgemeinen Kunstgeschichte (nach damaliger Auffassung), als von ihrer Bedeutung als historisches Dokument für die Geschichte Frankreichs sich begründen ließ. Ebenfalls seit 1793 offen, war es im ehemaligen Kloster der Petits-Augustins eingerichtet worden, welches nach der Nationalisierung der Kirchen- und Adelsgüter zunächst als zentrales Depot für Skulpturen und Bilder aus Palais, Kirchen und Klöstern gedient hatte⁹⁹. Marie-Alexandre Lenoir (1761–1839), junger Gelehrter und 1791 zum *gardien* des Depots ernannt¹⁰⁰, hatte eigenmächtig begonnen, Kunstwerke des Mittelalters zu sammeln, die von den Künstlern und Ästheten der Zeit noch wenig geschätzt und von vielen mit der gerade abgeschüttelten Herrschaft assoziiert wurden¹⁰¹. Er rettete vor allem die königlichen Grabskulpturen von St. Denis in sein Kloster und begann dort, sie zu restaurieren.

98 Das führte nicht zuletzt dazu, daß die frühitalienischen Meister (Giotto, Cimabue etc.) eine Aufwertung erfuhren. Vivant Denon, Kunsthistoriker und Leiter des Musée Napoléon, erweiterte die Sammlungen des Louvre in diese Richtung. Vgl. HASKELL (wie Anm. 42) S. 43. POMMIER (wie Anm. 37), DERS. (wie Anm. 32) S. 209–284 und *passim*.

99 Unter anderem waren dort Antiken aus dem Palais Richelieu verwahrt worden. Vgl. LENOIR (wie Anm. 34) Bd. 1, S. 49–91 *passim*. Alain ERLANDE-BRANDENBURG, *Le musée des monuments français et les origines de Cluny*, in: Bernward DENEKE u. Rainer KAHSNITZ, *Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert*, Vorträge des Symposions im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, München 1977 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. Bd. 39.), S. 49–58.

100 Lenoir hatte in Paris eine umfassende literarisch-künstlerische Bildung erhalten, und unter anderem Kunst bei einem Mitglied der Akademie studiert, aber auch Drama – er spielte Theater und schrieb selber eine Komödie, welche bei Hofe aufgeführt werden sollte, sowie Kunstkritiken anlässlich der Salonausstellungen. Der Beschluß der Nationalversammlung, Kunstwerke vom Verkauf der *biens nationaux* auszunehmen und sie stattdessen zu deponieren, ging auf seinen Vorschlag zurück, den er 1790 der Versammlung vortragen konnte. Sie stattete ihn auch mit der Vollmacht aus, Kunstwerke nach seinem Ermessen aus Kirchen und Klöstern abtransportieren zu lassen. Davon machte er gründlich Gebrauch, besonders, als der Vandalismus gegen 1793 immer heftiger werden sollte. Gegen Zerstörung mußte er auch das Gesammelte verteidigen. Seine Arbeit wurde von Napoleon und Josephine sehr geschätzt, letztere würde sich von ihm in Kunstsachen und bei der Einrichtung Malmaisons beraten lassen. *Nouvelle Biographie Générale*, Bd. 30, Sp. 671–675. Dominique POULOT, *Alexandre Lenoir et les musées des monuments français*, in: Pierre Nora (Hg.), *Les lieux de mémoire*, Bd. III/2, Paris 1986, S. 496–531.

101 Ein solches historisches Interesse an der Kunst, welches mittelalterliche Kunst einschloß, resultierte auch in Publikationen wie zum Beispiel Firmin Hippolyte BEAUNIER u. L. RATHIER, *Recueil des costumes français ou la collection des plus belles statues et figures françaises, des armes, des armures, des instruments, des meubles etc. dessinés d'après les monuments, manuscrits, peintures, vitraux ... depuis Clovis jusqu'à Napoléon I^{er}*, Paris 1810–1813. 34 livraisons gr.fol. à 4 frs. Continué jusqu'à Louis XII. Modèles fidèlement reproduits, avec indication des sources, avec des détails sur les tissus, les couleurs etc. T. 1–2. Paris 1810. Mit 222 Kupfertafeln. Zur Geschichte der Bewertung des Mittelalters in Frankreich vgl. Jürgen Voss, *Das Mittelalter im historischen Denken Frankreichs, Untersuchungen zur Geschichte des Mittelalterbegriffes und der Mittelalterbewertung von der zweiten Hälfte des 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, München 1972 (Veröffentlichungen des Historischen Instituts der Universität Mannheim. Bd. 3.), insbesondere S. 287–312 und *passim*.

Umgeben von der Masse der sich im Depot häufenden Kunstwerke fand Lenoir das Konzept eines Museums

*... où l'on retrouvera les âges de la sculpture française dans des salles particulières en donnant à chacune de ces salles le caractère, la physionomie exacte du siècle qu'elle doit représenter, ...*¹⁰²

Das gegenüber dem Louvre und allen Galerien Neuartige sollte also darin bestehen, daß die Kunstwerke nach modern-wissenschaftlicher Weise historisch-chronologisch geordnet, zugleich aber in einer Weise arrangiert werden sollten, daß Geist (âme), Genie und Kenntnisse (connaissances) vergangener Epochen den Betrachtern inszeniert und anschaulich gemacht werden sollten, mittels spezieller Beleuchtung etwa, oder zeittypischer Accessoires¹⁰³. Der Plan wurde dem Comité d'Instruction Publique vorgelegt, welches, zuständig für alle Bildungsangelegenheiten, auch die neuen Museen beaufsichtigen sollte, und er fand bei diesem parlamentarischen Gremium Zustimmung.

Lenoir richtete eine Folge von fünf Sälen ein: Im ersten, dem »Salle d'instruction« waren Monumente aus sämtlichen Jahrhunderten chronologisch geordnet, um den Fortschritt der Kunst insgesamt von der Antike bis zur Restauration der Antike¹⁰⁴ vor Augen zu führen. Jeder der vier folgenden Säle umfaßte französische Kunst jeweils einer Epoche, von den Kelten und Galliern bis zur französischen Renaissance. Außerdem gab es eine stimmungsvoll zurechtgemachte Grabkammer mit dem Monument Königs Franz des Ersten (1494–1547) und schließlich im Klostergarten Grabmäler berühmter Persönlichkeiten¹⁰⁵. Dort ging das Museum völlig in die theatralische Inszenierung eines Totenkults über. Die pädagogische Aufgabe: kulturelle Orientierung mittels Einstimmung der Sinne zu liefern, wird nochmals akzentuiert, die Sphäre der Kunst verlassen.

Die gesamte Inszenierung wurde zusammen mit einer allgemeinen Einleitung in die Kunstgeschichte und mit der Beschreibung der einzelnen Objekte in sechs mit Stichen illustrierten Oktavbänden herausgegeben – eine Mischung aus Katalog und populärem Lehrbuch der Kunstgeschichte nach dem Entwurf Winckelmanns. Besucher aus vielen Ländern und die Publikation, von der es mehrere Ausgaben geben sollte¹⁰⁶, machten das Musée des Monumens Français und sein Konzept ebenso

102 LENOIR (wie Anm. 34) Bd. 1, S. 6.

103 Lenoir zitiert in der Einleitung zum ersten Band seines »Musée des monumens français ...« seinen gelehrten Kollegen Lavallée: »L'ordre, l'art, la lugubre magie que Lenoir a mis dans la distribution de ce Musée, donnent tout à la fois l'Histoire de son ame [], et de son génie et de ses connaissances.« (S. 8).

104 Diese Restauration wurde von Lenoir dem Maler Joseph Marie Vien (1716–1809) zugeschrieben.

105 Vgl. ARNDT (wie Anm. 29) Bd. 3, S. 184–194. Stephen BANN, Poetik des Museums, Lenoir und Du Sommerard, in: Jörn RÜSEN u. a. (Hg.), Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen, Pfaffenweiler 1988 (Geschichtsdidaktik N.F. Bd. 1.), S. 35–49.

106 Neben der zitierten Ausgabe habe ich noch folgende finden können: Alexandre LENOIR, Description historique et chronologique des monumens de sculpture réunis au musée impérial des monumens français, Paris 1810. Nouv. éd. DERS., Histoire des arts en France prouvée par les monuments suivie d'une description chronologique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres réunis au Musée Impérial des Monumens Français, Paris 1811. DERS., Description historique et critique des statues, bas-reliefs, inscriptions et bustes antiques en marbre et en bronze, des peintures et sculptures modernes du Musée Royal, Bd. 1. (unique). Paris 1820. Wie man sieht, sind die Titel jeweils den neuen politischen Umständen angepaßt. Ein Beleg für die Bekanntheit des Museums ist der Fundort der Ausgaben: Alle waren in der Öffentlichen Bibliothek

bekannt wie den Louvre¹⁰⁷. Eigentlich unnötig zu sagen, daß auch unser Reisender aus Hamburg sich dort aufhielt, und daß die inszenierte Magie bei ihm Wirkung zeigte, wie er selber ausdrücklich zugab:

*Allenthalben liegt hier das Buch der Geschichte aufgeschlagen, und redet aus den Zügen, welche die Kunst diesen Bildnissen gab, und aus dem Charakter, den sie diesen Denkmälern aufprägte. Ein gewisser geheimer Zauber liegt in dem wunderbaren Gemisch von Gegenständen, sichtbaren Spuren menschlicher Schwäche und Stärke, wahrer und scheinbarer Größe; in diesen Grab- und Ehrenmälern, Ueberresten von Herrschern, Helden, Staatsdienern, und Gelehrten; in diesen toten Körpern der Könige, nackt, unverhüllt, wie die Wahrheit der Geschichte ihrer Tugenden und Laster, hingerekt auf ihren Leichensteinen; in dieser friedlichen Vereinigung der toten Bilder derer, welche unvereinbar waren im Leben.*¹⁰⁸

Das Musée du Louvre und das Musée des Monumens Français unterschieden sich also in Sammlungsbeständen und Ausstellungskonzept wesentlich: Ersteres präsentierte als Meisterwerke anerkannte Kunstwerke, gelöst aus sämtlichen nichtkünstlerischen Bezügen und in eine autonom gedachte Entwicklungsgeschichte der Kunst eingestellt. Letzteres benutzte Kunstwerke als Requisiten einer Inszenierung, um den »Geist«, die »Stimmung« einer historischen Epoche zu evozieren. Zugleich aber lag beiden, demselben Comité d'Instruction Publique unterstellt, eine gemeinsame Auffassung über die gesellschaftliche Aufgabe von Kunstmuseen zugrunde, eine Auffassung, die Lenoir seiner Sammlungsbeschreibung voranstellte. Sie beginnt mit einer Definition der gesellschaftlichen Funktionen von Kunst, derentwegen Kunstwerke vor der Zerstörung gerettet werden mußten:

*La culture des arts chez un peuple, agrandit son commerce et ses moyens, épure ses moeurs, le rend plus doux et plus docile à suivre les lois qui le gouvernent.*¹⁰⁹

Bei den Griechen der Antike gingen, wie Winckelmann es gezeigt habe, Demokratie, allgemeiner Reichtum, Künste und Wissenschaften zusammen; wie die Verantwortung für das Gemeinwesen sei nach dem Fall der Tyrannen dort auch guter

der Haupt- und Residenzstadt Stuttgart zugänglich. Ein Stuttgarter Bürger der Zeit konnte dank der Illustrationen und Texte sich ein Bild von diesem Museum und, mit Einschränkungen, vom dort Gezeigten machen.

107 Anders als der Louvre sollte das Musée des Monumens Français aber in der Zeit der Restauration wieder aufgelöst, das Gesammelte an die Herkunftsorte zurückgebracht werden. Begründet werden sollte das damit, daß die Kunstwerke im Museum ihre ästhetische Funktion nur unzureichend erfüllten, zur Gänze entfalten könnten sie das bloß in ihrem ursprünglichen Zusammenhang: der Kirche als dem wahren Museum, Paris als quasi lebendem Museumsorganismus! Mit diesem Argument (welches darauf hinauslief, Kunstwerke nicht einfach ihrem sakralen oder herrscherlichen Funktionszusammenhang wieder einzufügen, sondern beide im Grunde ästhetisch zu relativieren) sollte Antoine Chrysostome QUATREMÈRE DE QUINCY (s. o. Anm. 22), seit 1815 Intendant général des Arts et Monuments, seit 1816 Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, sich jedenfalls gegen Lenoir durchsetzen. Vgl. SCHNEIDER (wie Anm. 26) S. 179–194.

108 MEYER (wie Anm. 12) Bd. 1, S. 107. Er spricht auf der selben Seite ausdrücklich von magischer Wirkung. Wenn er sie als solche benennt, heißt es, daß er sie durch das Ästhetische hindurch erfaßt und sich dadurch gleichzeitig der Wirkung aussetzen und sich davon distanzieren kann. Tatsächlich distanziert er sich dann auch, indem er das unpassende Zusammenfügen einzelner Kunstwerke und Verzierungen kritisiert. (S. 197f.).

109 LENOIR (wie Anm. 34) Bd. 1, S. 1. »Culture des arts« ist in Analogie zum Ackerbau zu verstehen: der Anbau, die Pflege der Künste.

Geschmack und Kunstsinn allgemein verbreitet gewesen. Im Florenz der Renaissance sei dieses Ideal noch einmal wahr geworden. Wie damals sei jetzt Ziel des Fortschritts die Rückkehr zur Antike in Kunst, politischer Verfassung und Moral, ein Ziel, welches sich an der Logik der künstlerischen Entwicklung der vergangenen Jahrhunderte ablesen lasse¹¹⁰. Kunst spiegele indes gesellschaftliche Zustände nicht bloß wieder, sondern sei unmittelbar und wesentlich an deren Verbesserung beteiligt, insofern sie nämlich den Handel förderten, indem sie, das muß man ergänzen, Gegenstände bereitstellten, welche das Begehren auf sich zogen und splendeur verbreiteten:

*Dès que les peuples ont commencé à se civiliser, ils se sont occupés des arts, comme aliment essentiellement nécessaire à l'activité du commerce, qui, sans leur participation, seroit nul sans vie.*¹¹¹

Tempel und Paläste hätten die Griechen gebaut, Orte der Sammlung und Versenkung, um Künstler und Gelehrte zusammenzuführen und Wissenschaften und die Künste zum Nutzen der Demokratie zu fördern, und sie hätten sie Museen genannt, wie das Museum von Alexandrien, das Museum von Athen¹¹². Paris als neues Athen also – neues Zentrum der Zivilisation, der Wissenschaften, der Künste und des Handels. Nicht weniger steckte hinter den Museumsprojekten, so wichtig wurde ihre Rolle, ihre Ausstrahlung genommen. Unter dieser Perspektive hatten sie zwei Aufgaben zu erfüllen: Ihr splendeur, ihre magnificence sollten den Ruhm des Landes künden; der Jugend sollen sie als Ort des Unterrichts zur Verfügung stehen, und zwar so erschlossen, daß sie ein Selbststudium möglich machten, so anschaulich geordnet, daß der Gesamtzusammenhang von Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft, Fortschritt und Antike, Demokratie, Wirtschaft (commerce) und Macht zwingend vor Augen geführt wurde¹¹³. Der immer wieder zitierte Reisebericht zeigt, wie diese Programmatik sich im Erleben von Besuchern von außen widerspiegeln kann, wenn sie, wie der Berichtstatter, mit den zugrundeliegenden Konzepten vertraut sind, also sozusagen wissen, was sie sehen¹¹⁴. Beide Museumstypen sollten in der Folge für Museen insgesamt vorbildlich werden.

Die Musealisierung von Kunst blieb nicht auf Paris, die Metropole beschränkt. Auch in der Provinz wurden der Zerstörung entgangene, in den Depots gehäufte Kunstwerke in Museen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Dahinter stand anfangs vorrangig das Bestreben, dem Vandalismus zu steuern, indem das spezifisch Ästhetische von Herrschaftssymbolen und Reliquien vor Ort einsichtig gemacht, sie

110 LENOIR (wie Anm. 34) Bd. 1, S. 1–20 passim und S. 25: »Les arts éprouvent des révolutions comme les empires: ils passent successivement de l'enfance à la barbarie, et retournent peu-à-peu au point d'où ils étaient partis.«

111 Ibid. Bd. 1, S. 49.

112 Ibid. Bd. 1, S. 49.

113 Ibid. Bd. 1, S. 50f.

114 Außer dem Louvre und dem Musée des Monuments Français gab es in Paris noch zwei weitere Sammlungen unter der Aufsicht der Regierung, die Galerie du Luxembourg und das Musée de l'École Française im Schloß von Versailles. Beide enthielten kunsthistorisch wichtige Werke, beide waren zugänglich wie die Vorgenannten (und Meyer besuchte sie beide). Sie paßten beide in das vorgeführte Konzept, können aber beiseite gelassen werden, einmal weil die Sammlungen relativ kleiner waren, weil außerdem das Gezeigte nach der Vorstellung von der Entwicklung der Künste und vom Rang der Kunstwerke, diese darzustellen, nicht so wichtig war: Rubens, Vernet, moderne Kunst.

als Kunstwerke und als Objekte historischer Forschung vor der handgreiflichen Wut gegen Luxus, Überfluß und Aberglauben geschützt wurden. Darüber hinaus aber ging es wie bei den Pariser Museen auch um eine politisch-ästhetische Erziehung und um die Förderung nationalen Ansehens und Wohlstands durch die Kunst¹¹⁵. In diesem Sinn wurde beispielsweise in Auch, der Hauptstadt des Departements Gers, im Jahr II die Einrichtung eines Museums verfügt:

Considérant qu'un peuple libre doit sans cesse encourager les beaux arts, qui font sa gloire et dont l'influence peut servir à propager l'esprit républicain, en retraçant les actions des héros et les images des grands hommes.

Considérant que la prospérité publique naît souvent de la splendeur des arts, et l'émulation des honneurs rendus au génie ...

Art. 1^{er}: Il sera établi à Auch, dans un édifice public, désigné par l'administration du département, un muséum provisoire.

Art. 2: Le citoyen Lartet, professeur de l'école des arts, sera chargé de la direction de ce muséum, sous la surveillance de l'administration du département.

Art. 3: Il est autorisé à parcourir les districts du département du Gers, et, d'accord avec les administrations, à rechercher dans les édifices nationaux et maisons des émigrés, les tableaux, statues, gravures et autres monuments des arts.

*Art. 4: Ceux de ces monuments qu'il jugera dignes d'être conservés, il les déposera au muséum.*¹¹⁶

Außer Kunst sollten derartige Museen noch eine Bibliothek (aus Adelsbibliotheken und Klöstern standen genug Bücher zur Verfügung), ein physikalisch-chemisches Kabinett, eine naturhistorische Sammlung und einen botanischen Garten umfassen, das Ganze sollte in engem Zusammenhang mit écoles centrales stehen, Sekundarschulen mit realienorientiertem Curriculum¹¹⁷. Dieser großzügige Entwurf wurde seit 1794 mehr oder weniger selbst in kleineren Städten Frankreichs in die Tat umgesetzt:

Dans la plupart des villes de France, même dans celles du troisième ordre, on a formé de la réunion des tableaux des églises et des objets d'arts trouvés dans les maisons des émigrés, des collections plus ou moins précieuses, auxquelles on a donné le nom pompeux de Musées. Le peuple parcourt avec intérêt, les jours de fêtes, ces galeries, et raisonne à sa manière sur les scènes

115 Auch in der Provinz hatte es schon während des 18. Jahrhunderts Ansätze zu musealen Sammlungen gegeben. Vgl. Édouard POMMIER, Naissance des musées de province, in: NORA (wie Anm. 100) Bd. II/2, S. 451–495. HARTEN (wie Anm. 3) S. 196–315.

116 Zitiert in: Serge BIANCHI, La Révolution culturelle de l'an II. Élités et peuple (1789–1799). Paris, 1982, S. 172. Das Comité temporaire des arts veranlaßte 1794, daß ein Dekret erlassen würde über »la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la république, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement«. Die Zerstörungen gingen aber auch danach noch weiter. Nach dem 9 Thermidor veröffentlichte Abbé Grégoire einen Aufruf über »Le Vandalisme et les moyens de le réprimer«. Darin forderte er ästhetische Volksbildung – instruction publique – als vorrangiges Mittel, um der andauernden Zerstörung Einhalt zu gebieten, der mit Strafandrohungen nicht beizukommen war. BAUDRILLART (wie Anm. 32) S. 807f.

117 Amaury PINEUX DUVAL, in: HERBIN (wie Anm. 32) Bd. 3, S. 4f., S. 46. Duval war 1794–1811 Sektionschef des Unterrichtswesens und der Wissenschaften im Innenministerium. Er hatte Kunstkritiken und kunsttheoretische Texte verfaßt. 1804 erschien von ihm: Précis de la nouvelle méthode de Pestalozzi. Vgl. La France littéraire ou Dictionnaire Bibliographique. Bd. 2. Paris 1828. HARTEN (wie Anm. 3).

*que la peinture met sous ses yeux. Il n'est point d'habitant de ces villes qui ne s'enorgueillisse de son musée, et ne cite avec fierté les prétendus chef-d'oeuvres qu'il renferme.*¹¹⁸

Halten konnten sich die meisten dieser Museen nur kurze Zeit, bis Kirche und zurückkehrende Emigranten das Ausgestellte für sich reklamierten. Aber in siebzehn größeren Städten war der Bestand der Sammlung durch Konsularbeschluß 1804 gesichert worden, bestückt mit Werken aus den unerschöpflichen Depots der Hauptstadt, Mitbringeln von den Feldzügen, aber auch aus privaten Schenkungen¹¹⁹.

Die bis dato einzigartige Verdichtung und Verbreitung von Kunstwerken geschah in Frankreich weder ausschließlich mit politisch-pädagogischer noch mit konservatorisch-historiographischer Zielsetzung. Zu beiden kam wesentlich das Motiv, die kulturelle Hegemonie der Metropole, die auch auf die großen Städte und industriellen Zentren Frankreichs abstrahlte, zu bewahren und auszubauen. An dieser Stelle wurden Musealisierung und Kommerzialisierung von Kunst miteinander verquickt und mit wirtschaftlichen Überlegungen im weitesten Sinne verbunden¹²⁰. Alexandre Lenoir hatte das antike Alexandria und Athen in dieser Hinsicht als Vorbilder hingestellt, deren Bedeutung nämlich gerade darauf gefußt habe, daß Kunst, Wissenschaft und Handel sich gegenseitig befruchtet hätten. Die Museen, welche das kulturelle Erbe Frankreichs bewahrten und darüber hinaus das Erbe Europas in Paris konzentrierten, beförderten diese Hegemonie auf zweierlei Weise: Sie machten die Hauptstadt zu einem erstrangigen Reiseziel, einem Zentrum des Fremdenverkehrs wegen der Kunst, und sie stellten in den Museen erstrangige Mittel künstlerischer Ausbildung bereit, welche nicht bloß dem künstlerischen Nachwuchs, sondern auch Kunsthandwerkern und der Kunstindustrie zugute kommen sollten. François Marie Neveu, Direktor der Zeichenstudien an der École Polytechnique, stellte 1795 in seiner Einführungsvorlesung in die Kunst für angehende Techniker und Ingenieure¹²¹ diese Überlegungen an den Anfang seiner Ausführungen:

Weil die Nationen Europens nicht ausschließlich Ackersleute seyn können, weil die Industrie eben so viel Menschen, als der Feldbau ernähret, und vielleicht mehr Abgaben zahlt, weil die Glückseligkeit eines Volkes sich nach der seines Handels bestimmt; so folgt daraus, daß alles das, was den Handel vermehren und seine Überlegenheit gründen kann, die Blicke der Regierung auf sich ziehen muß. In dieser Hinsicht kann die Wichtigkeit, die Künste aufzumuntern, nicht in Zweifel gezogen werden. weil sie so mächtigen Einfluß auf die Menge untergeordneter Künste hat, ... Durch den Fortschritt der Mahlerey erhalten die verschiedenen Künste Kraft;

118 AMOURY-DUVAL in: HERBIN (wie Anm. 33) Bd. 3, S. 46.

119 Ibid. S. 46. BENOÎT (wie Anm. 5) S. 116. Vgl. HARTEN (wie Anm. 3) S. 316–538. Daniel J. SHERMAN, *Worthy monuments, Art museums and the politics of culture in nineteenth-century France*, Cambridge/Mass. 1989. Zu Mainz vgl. CALOV (wie Anm. 73) S. 63 f.

120 LEITH (wie Anm. 9) S. 141–156 passim.

121 Jene Schüler sollten aus dem Kunstunterricht unter anderem lernen, nach Art der Griechen und Römer nicht nur solide Brücken, Wege, Gebäude zu errichten, sondern sie auch geschmackvoll zu verzieren wissen. Vgl. *Das Zeichnen und die damit verwandten Künste*, Aus dem Französischen des Herrn NEVEU übersetzt von J. M. MIHES, I. Theil nebst einer Tabelle und zweien Kupfertafeln, Breslau/Hirschberg/Lissa 1798, S. VII. Notwendig schien Neveu für die jungen Ingenieure und Beamten vor allem, daß sie neben den Fachstudien ihren Ideenhorizont erweitern sollten »... durch das ganze [!] der menschlichen Kenntnisse, durch die Analogie, welche die Künste unter einander haben, durch die Universaltheorie, die allen gemein / ist«. S. 3f.

*Sie leiden, wenn sie vernachlässigt wird; Sie vervollkommen oder verschlimmern sich mit und durch sie; Ihr verdanken sie ihr Daseyn, ihre Erhaltung, ihren Fortgang.*¹²²

In dieser Hinsicht hat weniger die Revolution als der Verfall der Künste in Dekadenz, in die Rokokoverspieltheit, angestiftet durch den schlechten Geschmack des Adels, allen Künsten und Kunstindustrien schweren Schaden zugefügt:

*Um die Mitte diese Jahrhunderts, (...) wo der gute Geschmack der Formen sich gänzlich verlohrt, arteten auch alle Künste, welche das Zeichnen zur Grundlage hatten, sichtbar aus, und mehrere Aeste des Handels haben dieß sichtbar gefühlt. Die Tapetenziererey, die Hausgeräthe, die Verzierungen, Goldschmiedearbeit, Urmacherkunst, das Porzellan, die verschiedenen Manufakturen, die Gegenstände des Luxus, alles, was Kunstfleis, den Stoff des Industriehandels ausmacht, hat aufgehört, zur Nationalehre mit zu wirken und zu ihrem Reichthum beizutragen. Unsere Nachbarn haben sich unserer Beute bemächtigt und Vorthail von unsern Irrthümern gezogen, mit weniger Einbildungskraft, weniger Geschmack, wenigerer Bevölkerung haben sie in mehr als einer Handelsbranche den Vorsprung über uns erhalten; die Thätigkeit der Franzosen, die Veränderung der Moden, das Bedürfnis neue Genüsse zu erhalten, hat sie / mehr als einmal verleitet, das Gute für das Schlechtere zu verlassen: die weniger erfinderischen Engländer sind viel weiser gewesen. Bei ihnen hat der Mangel an Genie sie vor dem Verderben des Geschmacks gerettet; der Mangel an Einbildungskraft hat sie vor Phantomen verwahrt und ihre Künstler, die nichts aus sich selbst zogen, haben nach allen Linien die Werke der Griechen und Römer durchgezeichnet [calqué], ohne die Ehre neuer Erfindungen zu suchen ...*¹²³

Die jetzt neu erblühten, zum wahren Geschmack zurückgekehrten Künste insgesamt ebenso wie die Museen würden im kommenden Frieden zur Attraktion vieler Reisender werden:

*Unser Museum wird für mehr als einen Liebhaber ein hinlänglicher Grund seyn nach Frankreich zu kommen, und wenn es auch nur der einzige Gegenstand wäre, den er hier zu sehen hätte; so könnte seine befriedigte Wißbegierde die Reisekosten nicht bedauern.*¹²⁴

4. Schluß

Mittels der vorgeführten Beispiele lassen sich drei Ebenen der Popularisierung von Bildender Kunst unterscheiden:

1. Die Öffentlichkeit von Kunst, bislang zaghaft entwickelt, während der Ausstellung von Bildern und Skulpturen im Salon des Louvre alle zwei Jahre etwa¹²⁵, oder traditionell inszeniert als Teil des Schauspiels weltlicher und geistlicher Macht, diese Öffentlichkeit erfuhr mittels Ausstellungen, der Einrichtung von Museen und der Anhäufung der Kunstschatze Europas in ihnen, der Ausdehnung des Kunsthandels, weiter mittels Reproduktionen und Kunstliteratur eine ungeheure Ausweitung, und zwar in zwei Dimensionen: Zum einen wurde Kunst den Gebildeten und den Sammlern von Kunst praktisch überall und völlig zugänglich. Selbst Kunstwerke in Privatbesitz wurden ausgestellt¹²⁶. Zum zweiten wurde Kunst, indem sie nicht bloß

122 Ibid. S. 8.

123 Ibid. S. 8f.

124 Ibid. S. 10.

125 Dazu KOCH (wie Anm. 2) S. 137–166.

126 Seit 1814 fanden in London Ausstellungen von »Old Masters« statt, organisiert von einer Gesellschaft vermöglicher Kunstliebhaber, die zu diesem Zweck eigens ein geeignetes Lokal in exponierte Lage

in einer kontrollierten Umgebung (dem Museum) einem ritualisierten Umgang (schweigende Betrachtung, Analyse, Genuß) anheimgegeben, sondern praktisch unübersehbar wurde (als Denkmal, Monument, Kopie), als Spektakel inszeniert (in Triumphzügen, Lebenden Bildern)¹²⁷, in Konsumgut verwandelt (als billige Reproduktion, als modisches Versatzstück), der Menge preisgegeben. Die Darbietungsformen sprengten jede Begrenzung, die in der pädagogischen Intention der anschaulich dargebotenen politisch-moralischen Bildung gesteckt haben mochte; der Menge, den Vielen, wurde Kunst zu einem Bestandteil ihres kollektiven Gedächtnisses, indem sie praktisch in ihren Lebenszusammenhang einarbeiteten¹²⁸.

2. Der Umgang mit Kunst, traditionell bestimmt durch die Funktionen, welche sie für die Repräsentation und Symbolisierung sakraler oder säkularer Macht hatte, reflektierend eingebunden in ein Bildungsverständnis, in einen kritischen Diskurs bislang bloß für eine kleine Schicht, käuflich erwerbbar für nur wenige, änderte sich radikal, als die Mächte untergingen, und mit der Restauration setzte dieser Umgang sich nicht mehr wieder in Gang. Er war abgelöst durch einen anderen, geprägt durch die neue Öffentlichkeit, durch ästhetische und historische Bildung, durch die Käuflichkeit alter und neuer, sakraler und herrschaftseigener Kunst, von Originalen und Reproduktionen. Der Begriff des »luxe public«, unter welchem sowohl die öffentliche Schaustellung privaten Reichtums, die Präsentation von Luxuswaren und Warenüberfluß und die Schaustellungen von Kunst gefaßt werden konnte, umgreift

angekauft hatte: Ibid. S. 264. HASKELL (wie Anm. 42) S. 96. Seit der Jahrhundertwende war in Reiseführern, geschrieben für Bildungsreisende wie den Domherrn Meyer, vor allem aber für Kaufleute – sie kamen damals am ehesten in der Welt herum, und auch sie sammelten – angegeben, welche Galerien, Museen und Kabinette je am Ort, sei es in Paris, London, aber zum Beispiel auch in deutschen Städten (dazu CALOV [wie Anm. 73] S. 26–60), in Berlin, Dresden, Hamburg, Frankfurt, Hamburg, München, Stuttgart zu welchen Bedingungen besichtigt werden konnten, und was sich in diesen Sammlungen befand. Dazu ist es für die Situation in Deutschland aufschlußreich, Reiseführer vor und nach 1800 miteinander zu vergleichen, zum Beispiel Karl Gottlieb HIRSCHING, Nachrichten von sehenswürdigen Gemälden und Kupferstichsammlungen, Münz-, Gemmen-, Kunst- und Naturalienkabinetten... in Deutschland, 6 Bände, Erlangen 1786–1792. Wilhelm Joseph HEINEN, Der Begleiter auf Reisen durch Deutschland, Frei nach dem Französischen bearbeitet, 2 Bde., Cöln am Rhein 1808. Zur Besichtigung standen nicht bloß Meisterwerke, nicht bloß Gemälde und Skulpturen. Zur Spekulation und damit zum Sammeln war ja das gesamte Interieur von Hof, Adel und Kirche freigegeben worden. Außer Kunstwerken waren das ja auch Stichsammlungen, Münz- und Medaillenkabinette, außer Möbeln gehörten dazu auch Bücher, Manuskripte, Landkarten, wissenschaftliche Instrumente und Modelle, welche auf verschiedenen Wegen neue Liebhaber fanden. Rare Bücher und kostbare Handschriften, viele davon aus Klosterbibliotheken, die jetzt in alle Winde verstreut waren, sollen von den Bouquinisten, Vorfahren der fliegenden Händler an den Seinequais, nach dem Gewicht verkauft worden sein – eine Fundgrube für Bibliophile und Gelehrte, Grundstock für ungezählte Privatsammlungen.

127 Die von Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, Kunstgelehrter, Kunstpolitiker, wichtiges Mitglied des Comité d'instruction publique anlässlich einiger Fêtes Nationales organisierten Umzüge orientieren sich explizit an antiken (oder neu-antiken) Basreliefs. Dazu SCHNEIDER (wie Anm. 26) S. 49–55.

128 Etliche Belege zeigen, daß diese Aneignung sich lange fortsetzte. Hier soll nur auf den Artikel »Musée« verwiesen werden in LAROUSSE, Pierre: Grand Dictionnaire universel du XIX^e Siècle. Vol. XI. Genève / Paris 1982. Réédition de l'édition Paris 1866–1879. S. 716f. Dort heißt es unter anderem: »Ces musées, véritables propriétés de la nation, sont ouverts à tous. Les artistes, les amateurs et les touristes ne sont pas seuls à les visiter. Le peuple vient avidement y chercher une intelligente distraction et les plus utiles enseignements.« (S. 717).

charakteristisch die neue Umgangsweise¹²⁹. Schließlich nicht zum wenigsten waren neue Umgangsformen dadurch bestimmt, daß Kunstwerke, Formen, Stile, Themen Bestandteile eines kollektiven Gedächtnisses wurden, einer Sprache und Literatur vergleichbar, welcher nicht bloß Gebildete sich bedienen konnten, sondern welche zur Verfügung stand, auf unterschiedliche Weise verwendet zu werden.

3. Aus dem Wandel in Zugänglichkeit von und Umgang mit Kunst resultierte eine neue Symbolik politischer Herrschaft und gesellschaftlichen Zusammenhangs, ein Fundus an Formen, welche allgemein verständliche Bedeutungen, anerkannte moralische Werte evozieren konnten. Deren andere Seite blieb freilich, was sie schon lange war, eine Symbolik der Unterscheidung, einer allerdings mehrwertig gewordenen Hierarchie. Aber sie funktionierte nach anderen Regeln, die Kunst spielte dabei eine andere Rolle. Sie strukturierte auf neue Weise die Wahrnehmung und Darstellung von Gemeinsamkeit einerseits, andererseits aber auch von Macht und von sozialen Unterschieden – die Kombinationen und Abstufungen von Bildung und Besitz nämlich, nach welchen sich die Menschen, die Bourgeois, Citoyens, Bürger des 19. Jahrhunderts vor allem unterscheiden würden.

Die Zusammenhänge, welche zwischen Kunst und Industrie gesehen wurden – um die geht es mir in meinen Nachforschungen eigentlich – traten an unterschiedlichen Stellen mehr en passant zutage. Die Verborgenheit steht in umgekehrtem Verhältnis zur Wirkmächtigkeit ihrer Beziehungen. Deren Bedingungen wurden durch die Kommerzialisierung und Musealisierung von Kunstwerken, durch den Umgang mit ihnen, durch die neue Kunstöffentlichkeit, die technischen Möglichkeiten zur Reproduktion, schließlich durch ihre neue symbolische Kraft gesetzt. Lassen wir, statt das jetzt noch im einzelnen auseinanderzusetzen, abschließend unsern Reisenden Meyer, Mitglied der Gewerbeförderungsgesellschaft hamburgischer Bürger, wie wir uns erinnern, wohl die spektakulärste Form schildern, in welcher das (seit 1798) geschah. Bei einem erneuten Besuch des Louvre, nicht zufällig, fand er dessen Einrichtung verändert:

Im Hofe ... steht ein schnell errichtetes, vierecktes Gebäude, eine Gallerie, mit vier Eingängen ... Hundert und / acht ionische Säulen tragen ein mit allegorischen Figuren besetztes fortlaufendes Gesimse. Das Ganze ist wie Granit gemalt, und die acht Seitenwände der Eingänge sind mit Basrelief-Gemälden verziert. Zwischen den Säulen sind hundert und vier vorn offene Portiken, inwendig grün ausgeschlagen, vorn mit aufgefalteten dunkelblauen Vorhängen mit rothen Franzen, dekorirt ... Am Abend ... war dies schöne Gallerie mit großen Kronleuchtern ..., mit Dekorationen auf dem Platz und an dem obern Stokwerk des Louvre selbst, ..., trefflich erleuchtet.»¹³⁰

Ausgestellt waren in diesen Portiken nicht Kunstwerke, sondern Industrieprodukte, angefangen bei den Nationalmanufakturen: Gobelins, Sèvres, Beauvais, Savonnerie, über Töpferwaren, Bleistifte, Fußdecken, Textilien aller Art, Papiertapeten, Akerbaugeräte, Blechwaren und Möbel:

Im großen Geschmak, in den gefälligsten Formen und Verzierungen, in Politur des Holzes, in bequemen erfinderischen Einrichtungen der Meublen aller Art sind die Brüder Jacob die ersten

129 Dazu Henri BAUDRILLART, Des caractères du luxe dans la société moderne, in: Revue des Deux Mondes. Bd. 107, 1873, S. 667–690.

130 MEYER (wie Anm. 130) Bd. 2, S. 194f.

*Arbeiter. Ihre Probestücke des höchsten Luxus in Zimmergeräthen nahmen drei Portiken ein.»*¹³¹

Durch das Museum der Antiken, durch die Bildergalerie strömte das Publikum in Massen zur Industrieausstellung.

Buchverlage wie Didot zeigten illustrierte Bücher, außerdem wurden Kupferstiche ausgestellt, wobei besonders der Verlag der Brüder Piranesi sich in Szene setzte, die nach Paris gezogen waren, seit Napoleon Rom von Kunstschatzen leergeräumt hatte. Neben Manufakturen, Fabriken und Verlagen schließlich füllten Handwerker der Stadt: Schneider, Schuster, Tischler, Spielzeugmacher, Zuckerbäcker und Friseure Verschlag um Verschlag, insgesamt 540 Aussteller¹³².

Der Haarkünstler Michalon prunkte mit einem Assortiment:

*Damenparuken in allen griechischen und römischen Costumen, und antikmodernen Formen; mit Haargeflechten in herkulanischem Arabesken – Geschmack zu Putzbändern, Kopfdekorationen, Kleiderbesezungen u. dgl.*¹³³.

Mit seiner Hilfe schien es ohne großen Umstand möglich, sich den Museumsstücken wie den Industrieprodukten anzugleichen, sich zu gräzisieren einerseits, der Mode des Tages zu folgen andererseits, in jedem Falle aber sich damit einzugliedern in die Ordnungsbeziehungen, welche mittels der spektakulären Inszenierung zwischen Kunstwerken und Industrieprodukten, Antike und Fortschritt, Unikat und Serie hergestellt wurden, und zwar bewußt hergestellt wurden, wie der Innenminister, der Chemiker Chaptal anläßlich der Ausstellung erklärte:

*C'est ce rapprochement de tous les travaux, de tous les arts, de tous les degrés d'industrie, qui seul peut faire connaître nos ressources, nos moyens et l'état de nos arts: lui seul peut ... nous offrir la carte industrielle de la France ... qui seul pourra faire apprécier les progrès de notre industrie, établir la comparaison avec celle de nos voisins, indiquer les perfectionnements qu'elle réclame, désigner au gouvernement les encouragements dont elle a besoin, et éclairer à la fois l'artiste et l'administrateur sur leurs besoins et leurs devoirs respectifs. Ce but ... ne peut qu'avouer les arts, en éveillant une émulation éclairée, et présentant à l'oeil curieux de l'observateur le tableau et la marche progressive de l'industrie nationale.*¹³⁴

131 Ibid. Bd. 2, S. 198.

132 Vgl. die Ausstellungsstatistik im Journal of Design and Manufactures, 2, 1849/50, S. 136. Abgedruckt aus: Wyatt's Report on the French Expositions. Dort wird auch, rückschauend und aus der Perspektive technischer und kommerzieller Konkurrenz, auf die bemerkenswerten Neuheiten hingewiesen: Darunter war auch das, was Meyer besonders hervorgehoben hatte (vielleicht weil sich beide Autoren auf die offiziellen »Rapports du Jury« stützten): 1798: Beginn mechanischer Baumwollspinnerei in Frankreich durch Denys de Luat; Breguet-Uhren; Conté-Schreibstifte; diverse chemische Produkte. 1801: Auszeichnung von Jacquard für seine webtechnischen Neuerungen; Verbesserungen in der Wollzüchtung und Wollverarbeitung durch Ternaux; die Fußteppiche von Sallandrouse (Teppiche waren ein neues Einrichtungsstück im bürgerlichen Interieur). 1802: Imitationen von Kaschmir-Schals (ein Standard-Bestandteil weiblicher Garderobe durch das 19. Jahrhundert); mechanische Verbesserungen in der Seidenweberei; ein vom Luftschiffer Montgolfier erfundener Dampfhammer. Die Liste zeigt, wie relativ wichtig Verbesserungen im Bereich gehobenen Konsums genommen wurden im Vergleich zu mechanischen Innovationen im Produktionsbereich.

133 MEYER (wie Anm. 12) Bd. 2, S. 202.

134 Rede des Innenministers Chaptal anläßlich der Eröffnung der Industrieausstellung an X, 1802 (also ein Jahr darauf). Zitiert im Guide-Introducteur à l'exposition universelle de 1855 ou précis historique de toutes les expositions d'après les documents officiels, Paris 1855, S. 20.

Im Louvre, am symbolischen und damals zugleich auch faktischen Zentrum allgemeingewordener Kunst, wurde das allen erkennbar gewordene Schöne, befreit vom Makel, bloß Herrschaftszeichen zu sein, gerechtfertigt in der Aufgabe, die Sinne zu zivilisieren, den Verstand mit Ideen zu begaben, Folie und Instrument für eine Ordnung und eine Macht ganz anderer Qualität:

Spielregeln von Angebot und Nachfrage, der Wettbewerb, der Umgang mit Form und Bedeutung, Original und Reproduktion, Zeichenlesen, Einordnen, Vergleichen, das anschauliche historisch-politisch-moralische Wissen, Spektakel und Kritik – alles, was an pädagogischen Erwartungen mit der Popularisierung von Kunst verbunden war, stand bereit, auf Waren, Konsumgüter, Industrieprodukte übertragen zu werden.

Schienen ursprünglich die Schlagworte von Liberté, Égalité, Fraternité emphatisch eingefordert zu haben, daß Kunst im Ganzen öffentlich, ihr Genuß allgemein und frei sein sollte, sollte sie jetzt im Ganzen in den Dienst des Kommerzes gestellt werden. Die treibende Utopie, die alle Anstrengungen, Kunst und Gesellschaft einander zu nähern, bis dahin geleitet hatte: die Wiederherstellung der Antike, die Einheit von Kunst und Gesellschaft, die neue-alte Harmonie als Leitbild einer unablässigen Perfektionierung – Lenoir hatte das seinem Museum eingeschrieben, im Tuileriengarten war es zugänglich, anschaulich, vor aller Augen geführt – wurde zur Disposition gestellt, um in der Folge der Ausstellungen von Kunst und Industrie symbolisch abgelöst zu werden durch die Utopie unendlichen und leeren Fortschritts, welche den aus traditionellen Bindungen und Regeln freigesetzten, mit schier unbegrenzten Ressourcen versehenen Produktivkräften zwangsläufig Leitbild sein würde, und dem die industrielle Zivilisation seither unablässig hinterherjagt.

RÉSUMÉ FRANÇAIS

Cet article traite de l'apparition d'un public de l'art moderne et bourgeois dans le Paris post-révolutionnaire. Il aborde le caractère exemplaire que ses institutions et ses modes d'appropriation ont eu pour l'Europe et en particulier pour l'Allemagne. Une image de ce nouveau public de l'art est tout d'abord donnée au moyen d'une relation de voyage (publiée en Allemagne). Son apparition est ensuite décrite sous trois angles différents: le vandalisme, la commercialisation et l'essor muséologique. C'est à partir de la combinaison de ces trois éléments que se développe le public de l'art moderne. Il est à la fois un résultat programmé de la Révolution et la conséquence de la constitution d'une sphère culturelle autonome de la société bourgeoise moderne. A Paris, cette sphère culturelle franchit les limites de la bourgeoisie et inclut également certaines couches inférieures. Pour finir, il est indiqué qu'il existe une relation entre la popularisation des œuvres d'art et la naissance d'une industrie de produits de consommation, dont l'expression est manifeste dans les expositions artistiques et industrielles de l'époque.