

Tanja Baensch

### **Der Louvre – zwischen Kunst und Politik**

Andrew McClellan: *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-century Paris*, Cambridge: Cambridge University Press 1994, 289 Seiten, 84 Abb., \$ 65/ £45.00, ISBN 0-521-45065-9

Ebenso wie die Französische Revolution den Impuls zu ungeahnter Beweglichkeit der Kunstwerke und zu einem neuen Anspruch an die Kunst gab, so scheint gerade ihr zweihundertster Geburtstag Anlaß zu verstärkter Auseinandersetzung mit der Museumsgeschichte des Louvre geworden zu sein.

Natürlich ist das Sujet nicht neu: Bekannt sind die Werke von Charles Saunier, *Les Conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire*, Paris 1902, von Paul Wescher, *Kunstraub unter Napoleon*, 2. Aufl., Berlin 1978, von Cecil Gould, *Trophy of Conquest*, London 1965. Sie alle haben aber hauptsächlich den Nachvollzug der ungeheuren Kunstwanderungen zum Thema, die durch die Säkularisation der Kirchengüter, die Enteignung des Adels und die gewaltigen Kunstraubzüge Napoleons verursacht wurden. Vor allem in den letzten Jahren begann sich die Kunstgeschichte erneut intensiv für das Thema der Anfänge des Louvre zu interessieren. Besonders erwähnt seien die Autoren James Connelly, Alex Potts, Francis Haskell, Yveline Cantarel-Besson, Dominique Poulot und – sicher allen voran – Edouard Pommier, der

sich um die Erschließung und Einordnung wichtiger Quellen überaus verdient gemacht hat, beeindruckend vor allem sein Buch *L'art de la liberté*, Paris 1991.

Andrew McClellan, der dem interessierten Leser bereits durch seine Aufsatzpublikationen bekannt geworden ist<sup>1</sup>, füllt mit seinem Buch *Inventing the Louvre* eine entscheidende Lücke. Erstmals versucht er in einem klaren Überblick, die Doppelrolle des Louvre als Einrichtung völlig neuartigen Typs und gleichzeitig als Resultat früherer Initiativen des 18. Jahrhunderts darzustellen. In chronologischer Reihenfolge untersucht er die Vorstufen des Louvre, die Galerie du Luxembourg, die Pläne des Directeur Général des Bâtiments du Roi, des Comte d'Angiviller, die Anregungen durch andere private Sammlungen und europäische Galerien (etwa in Wien), danach die Museumsentwicklung der Revolutionszeit, die Strukturierung der Sammlung im neu benannten Musée Central des Arts (bis 1803 – die sich anschließende Zeit des Musée Napoléon ist nicht mehr Gegenstand der Arbeit) und schließlich – in Abgrenzung zum Louvre – die andersartige Museumskonzeption im parallel zum Louvre-Museum entstandenen Musée des Monuments Français von Alexandre Lenoir. Bemerkenswert ist, daß McClellan anhand des vorhandenen Quellenmaterials systematisch die Aufstellungs- bzw. Hängungsordnungen nachzuzeichnen und auf ihre Ursachen zurückzuführen versucht: zu dem ästhetischen Anspruch einer Sammlung trat im Laufe der Revolutionszeit ein historischer hinzu, der seine Ausprägung dem Kenntnisstand der kunsttheoretischen Vordenker, aber auch der neuen didaktischen und politischen Zielsetzung verdankte. Der Leser findet die museale Präsentation in den Schemata des Anhangs veranschaulicht – zur Einrichtung in der Galerie du Luxembourg von 1750, zu d'Angivillers Sammlung der *Grands Hommes* und zu einer Teilrekonstruktion der Hängung im Musée Central des Arts von 1797/8; des weiteren sind im Textteil Abbildungen integriert, etwa die teilreproduzierte Stichfolge von Maria Cosways *Galerie du Louvre* über die Hängung von 1802, die die Informationen über die Anordnung der Museumsbestände noch vervollständigen.<sup>2</sup>

McClellan interessiert nur vereinzelt eine Diskussion der bisher erschienenen Literatur über die Museumsgeschichte des Louvre, auch wenn er auf sie verweist – es überrascht allerdings, daß wichtige Werke dieses Themenzusammenhangs, etwa das bereits erwähnte Buch von Paul Wescher, *Kunstraub unter Napoleon*, oder Yveline Cantarel-Bessons 1992 publiziertes Buch *Musée du Louvre (janvier 1797 - juin 1798). Procès-verbaux du Conseil d'administration du »Musée central des Arts«* nicht in der Bibliographie zu finden sind. Der Autor verfolgt dafür konsequent den eigenen Weg, schriftliches und bildliches Quellenmaterial – Zitate erscheinen in englischer Übersetzung – auf die Motivation für die Einrichtung und Ausprägung des Museums im Louvre, seiner Vorläufer und auch des Musée des Monuments Français zu erforschen.

In der Galerie du Luxembourg, die zwischen 1750 und 1779 bestand, wurden erstmals öffentlich 99 Gemälde und 20 Zeichnungen der königlichen Sammlung aus der italienischen, französischen und flämisch-holländischen Schule im Ostflügel gezeigt, im Westflügel der berühmte Rubens-Zyklus mit dem Leben der Maria von Medici. Damit erfüllte sich der möglicherweise zuerst von Louis Petit de Bachaumont geäußerte Wunsch des öffentlichen Zugangs zu Bildern des Königs. Mittwochs und samstags konnten die Gemälde jeweils für drei Stunden betrachtet werden. Die Anordnung spiegelte nicht mehr nur noch – wie man es aus den Privatsammlungen

kannte – den Geschmack des Besitzers wider, das rein dekorative System wurde durch ein, wie McClellan es nennt, komparatives abgelöst. Durch eine bewußte Gegenüberstellung von Bildern aus verschiedenen Schulen mit unterschiedlichen Stärken und Schwächen sollten die malerischen Qualitäten und die stilistischen Besonderheiten eines Künstlers hervorgehoben werden. Damit avancierte die Sammlung zu einer Schule für Kunstliebhaber (*amateurs*) und Künstler, denen das Kopieren allerdings erst vereinzelt gestattet wurde. Diese Aufgabe lag durchaus im Sinne des Directeur Général des Bâtiments du Roi (seit 1745), Lenormand de Tournehem, der damit eine Vitalisierung der Königlichen Akademie der Malerei und Skulptur, gleichzeitig die Wiederherstellung der Kontrolle der Regierung über die Schönen Künste beabsichtigte. McClellan vermutet den Zusammenhang der gemischten Anordnung mit der Kunsttheorie vom Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts, als deren Vertreter er vor allem Félibien und de Piles zu Wort kommen läßt. Ob de Piles die erste und hauptsächliche Basis für das Hängungssystem bildete, muß offenbleiben, die Parallelen scheinen jedoch einleuchtend. Interessant ist, daß der Thronsaal, ein weiterer Ausstellungsteil in der Galerie du Luxembourg, ausschließlich der Historienmalerei französischer Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts galt; er mußte als richtungweisend für junge Künstler betrachtet werden und stellte die Brücke von der restlichen Galerie zur künstlerischen Gegenwart her. Der 1774 in das Amt des Directeur Général des Bâtiments du Roi gehobene Comte d'Angiviller verfolgte mit den konkreten Vorplanungen (Anregungen dazu gab es bereits früher) zu einer Galerie in den Räumen des Louvre, mit denen er sich ab 1776 befaßte, die Absicht, den Louvre als ein Symbol des nationalen Stolzes und königlichen Ruhmes erscheinen zu lassen. Über die Gemäldesammlung und die Skulpturen der *Grands Hommes* sollte die französische Kunst neu belebt und ihre Überlegenheit demonstriert werden. Damit ebnete d'Angiviller konzeptionell bereits einen Weg, der in der Revolutionszeit – unter anderer Etikette – weiterverfolgt werden sollte; dann konnten die Pläne, aus dem Louvre eine Galerie werden zu lassen, Wirklichkeit und dementsprechend politisch ausgelegt werden. McClellan berichtet ausführlich von den Überlegungen, die bereits auf eine Verwirklichung der Pläne d'Angivillers hinsteuerten, nämlich zu der räumlichen Adaption der Galerie und besonders zum Problem der Beleuchtung. D'Angiviller entschied sich zugunsten der vorteilhaftesten Wirkung der Bilder für eine nur minimale Dekoration der Wände und Decken in der Galerie, Oberlicht wurde nur noch im Salon Carré, nicht mehr in der Galerie, verwirklicht. Indem d'Angiviller – durch Vermittlung über seine Kunsthändler Paillet und Pierre – eine Sammlungserweiterung und Vervollständigung anstrebte, die das Beste der *Grands Maîtres* vereinte und dabei keine Quelle ausließ (er verhandelte mit den Kartäusern über das *Leben des Hl. Bruno* von Eustache Le Sueur), schien er – ohne es wissen zu können – Vorläuferfunktion für die Administratoren des späteren Louvre-Museums gehabt zu haben, aber auch in der bewußten Einsetzung von Kunst als politischem Demonstrationsmittel – etwa die Aufstellung einer Statue Etienne Gois', *L'Hôpital*, zum Ausdruck der Obergewalt der Krone.

McClellan vermutet sogar weitergehend, daß d'Angiviller die gemischte Ordnung zugunsten einer Präsentation nach Schulen aufgegeben hätte.

Für die folgende Revolutionszeit resümiert McClellan den Wandel der sich ablösenden *commissions* und *conservatoires* des Museums im Verhältnis zu den anderen Institutionen der Revolutionszeit (allein, die Namengebungen – leider teils ins

Englische übertragen (Committee of Public Instruction), teils nicht (Société populaire et républicaine des arts) – dieser verschiedenen Institutionen auseinanderzuhalten, ist eine Kunst für sich) und die sie charakterisierenden Aufgaben- und Problemstellungen. Er zeigt, wie der Louvre gleich zu Anfang als Mittel eingesetzt werden sollte, Paris zu der Hauptstadt der Kunst, zu einem Athen der modernen Welt werden zu lassen und so den Sieg der republikanischen Regierung über den Despotismus zu demonstrieren. Deshalb durfte sich die Eröffnung nicht zu lange hinziehen, sie fand am 10. August 1793 statt. In Zusammenhang mit der neuen Zugänglichkeit zu den Kunstwerken im dafür umfunktionierten Louvre stand der Aspekt, der französischen Kunst zu neuer Blüte zu verhelfen. Die Erneuerung (*régénération*) der Künste sollte sich über die Schulung der Künstler an den Vorbildern der Vergangenheit selbst vollziehen, das akademische System wurde als hinderlich empfunden und abgeschafft. Für das Museum wurden die Auswahl und Anordnung der Kunstwerke sowie die den verantwortungsbewußten Umgang mit den Kunstwerken demonstrierenden Restaurierungsmaßnahmen zu vorrangigen Aufgabenfeldern. Von Fall zu Fall mußte man entscheiden, ob ein Kunstwerk erzieherische Wirkung haben konnte oder – vor allem während der Schreckensherrschaft – mit seinem Inhalt gegen die revolutionären Ideen stand – berühmtes Beispiel: Rubens' Medici-Zyklus; das Dilemma stellte sich besonders bei Genrebildern der flämischen und holländischen Schulen, aber auch bei religiösen Motiven. Erst eine neue Ordnung der Gemälde, die sie im Museumsraum gleichsam säkularisieren und neutralisieren konnte, brachte eine Lösung für dieses Problem, die jedoch erst mit der Administration des Musée Central verwirklicht wurde.

Mit dem Belgienfeldzug begann 1794 eine Serie der bekannten Kunstraubzüge – bei McClellan stark zusammengefaßt. Kriterien der Auswahl waren Berühmtheit und Seltenheitswert der Kunstwerke.

Die Zeit des Musée Central des Arts bis 1803 – geprägt von ständigen Restaurierungsmaßnahmen und Schließungsperioden – ist bemerkenswert durch die Auseinandersetzung der Administration mit der Kritik, die sie in allen Punkten erfuhr. Ihr wurde restauratorische Vernachlässigung vorgeworfen, die sie durch beeindruckende Gegenüberstellungen von Bildern vor und nach ihrer Restaurierung, aber auch durch öffentliche Diskussion ihrer Arbeitsweise in den Katalogen zu entschärfen suchte. Die noch in der ersten Einrichtung des Museums praktizierte Mischung der Kunstwerke (nach dem im Palais du Luxembourg angewandten System) wurde heftig kritisiert. Den wenigen ersten Hinweisen aus der *Notice des tableaux* des Jahres VII und den Aufzeichnungen eines Schmiedes ist zu entnehmen, daß 1799 eine neue Ordnung des Museums nach Schulen und Chronologie angestrebt wurde, auch wenn dekorative Anforderungen nach wie vor eine Rolle spielten. Die Blätter von Maria Cosway von 1802 zeigen die Wandaufteilungen und Bildfolgen eines Teils der Galerie. McClellan bespricht hier leider nur drei der neun von Maria Cosway angefertigten Stiche in Zusammenhang mit der Museumspolitik des neuen Generaldirektors Dominique Vivant Denon. Er zieht sehr wenig Aufzeichnungen von Besuchern hinzu, um die Angaben über die Hängungsfolge noch zu verdichten.

McClellan bezeichnet die Interpretationen, die zu einem Verständnis von Kunstgeschichte existierten, und diskutiert die Frage, ob im Musée Central des Arts eher ein zyklisches Bild der Kunstentwicklung seit der Renaissance vorauszusetzen sei oder eines, das sich nach Künstlerpersönlichkeiten orientiert – unabhängig von

einer Periodisierung. Mit entsprechender Förderung der Künstler erwarteten einzelne sogar fortschreitende Entwicklung. Schon allein aus politischen Gründen konnte man sich nur für eine optimistische Sichtweise der Kunstentwicklung entscheiden, sonst wäre die Berechtigung zum Zusammentragen der Kunstwerke geschmolzen. Der Auswahl der Skulpturen für das Antikenmuseum lag der Aspekt der Berühmtheit zugrunde, eine Chronologie – wie in der Grande Galerie für die Gemälde – konnte allein schon wegen ungenügender Kenntnisse nicht verwirklicht werden.

Alexandre Lenoirs Musée des Monuments Français mit französischen Skulpturen und Monumenten des 13. bis 19. Jahrhunderts entstand parallel zum Louvre, auch wenn Lenoir lange um die Eigenständigkeit der Einrichtung zu kämpfen hatte. In der Literatur wurde es als das Museum bekannt, in dem das Kunstwerk als das Produkt seiner Zeit aufgefaßt wurde; die Raumlagerung erfolgte konsequent nach Jahrhunderten. McClellan entlarvt Lenoirs Präsentation der Kunstwerke als regelrechte Raumszenierungen, in denen die Wahrnehmung des Betrachters durchaus bewußt gelenkt wurde. Die Entwicklung der Kunst gipfelte in den Räumen des 15. und 16. Jahrhunderts. Dabei ging Lenoir teilweise sehr frei – um es noch positiv auszudrücken – mit der Zuordnung bestimmter Monumente um (etwa das Grabmal von Hugo Capet im Saal des 13. Jahrhunderts – ein Saal, der allgemein die noch kaum bekannte und wenig geschätzte Kunst des Mittelalters zu umfassen schien) und benutzte das restauratorische Handwerk auch dafür, um sich Skulpturen oder Skulpturengruppen passend zu arrangieren – je nach einer von der Politik abhängigen Nachfrage.

Das letzte Kapitel bietet einen Ausblick auf den weiteren Verlauf der Entwicklung des Louvre-Museums und hinterfragt mit Quatremère de Quincy die Dekontextualisierung der Kunstwerke, die zeitliche Gebundenheit der Rezeption.

McClellan stützt sich auf wichtige Quellen, die zum Teil schon aus anderen – auch seinen eigenen – Publikationen bekannt sind; sein Verdienst liegt gerade in der so noch nicht existierenden Zusammenführung und Interpretation. In großer Klarheit und Folgerichtigkeit gelingt es dem Autor, den Leser durch die Geschichte der Sammlungsentwicklung von 1750 bis zu bewußter Museumskonzeption im Louvre um 1800 zu führen und mit Abbildungen zu veranschaulichen. Die Verkettung der Ereignisse läßt McClellans chronologische Vorgehensweise sinnvoll und gerechtfertigt erscheinen; er weicht keiner Frage aus, auch wenn er sie für seinen Themenzusammenhang unbeantwortet lassen muß. Damit ist sein Buch an vielen Stellen wertvolle Anregung zu weiterer Forschung.

## Anmerkungen

1 Andrew McClellan, *The Politics and Aesthetics of Display: Museums in Paris 1750-1800*, in: *Art History*, Bd. 7, Nr. 4, Dez. 1984, S. 438-464. – Ders., *The Musée du Louvre as Revolutionary Metaphor during the Terror*, in: *The Art Bulletin*, Bd. 70, Nr. 2, Juni 1988, S. 300-313.

2 McClellan verwendet die 2. Auflage von 1806, die bereits den neuen Namen des Museums im Titel trägt: Julius Griffith und Maria Cosway, *Collection de gravures à l'eau-fortis des principaux tableaux ... dans le Musée Napoléon*, Paris 1806.