

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

47. Jahrgang

Februar 1994

Heft 2

Sammlungen

DER RICHELIEU-FLÜGEL DES LOUVRE

(mit einer Figur)

Wenn ein Schloß Museum wird, geraten seine Inhalte notwendig unter die ästhetischen Maßstäbe affirmativer Selbstdarstellung. Zugleich bekommen ursprüngliche Wohn- und Repräsentationsräume musealen Rang. Diesen Wechselbezug veranschaulicht der am 18. November 1993 eröffnete Richelieu-Flügel des Grand Louvre (*Fig. 1*). Zwar hatte François Mitterrand bereits 1981 dessen museale Nutzung entschieden, aber erst 1989 verließ das Finanzministerium (grollend!) den von ihm seit 1871 benutzten Trakt, den Visconti für Napoleon III. errichtet hatte. An den Erstmietler und seinen Geschmack erinnern die jetzt in den Rundgang der Objets d'Art eingefügten „Appartements“ im 1. Stock. Sie erweisen sich als Publikumsattraktion.

Wollte man mit dem neuen Flügel präzise an die Eröffnung des Ersten Louvre am 18. November 1793 erinnern, verblieben nur vier Jahre, um den enormen Raumgewinn - 165 Säle mit insgesamt 21.500 m² - sowohl der neuen musealen Bestimmung zu erschließen als auch den Gesamtkomplex des Grand Louvre neu zu strukturieren und verkehrstechnisch wie kommerziell zu vernetzen, wofür private Träger zu finden waren. Daß dies gelang, ist dem Zusammenwirken aller Beteiligten zu verdanken. Angespornet vom Bauwillen und der Autorität des Staatspräsidenten, verband sich der Gestaltungswille der Architekten (Pei, Macary, Wilmotte, Rustow) mit der museologischen Energie und dem Weitblick von Michel Laclotte zu einem Ergebnis, das Bewunderung und Respekt verdient, nicht zuletzt weil es exemplarisch sowohl das gesteckte Ziel als auch den dafür entrichteten Preis vor Augen führt.

Nur das Eröffnungsdatum erinnert den heutigen Besucher daran, daß der Louvre als öffentliches „Muséum national“ auf Beschlüsse der Nationalversammlung und des Konvents zurückgeht, als deren Konsequenz vor 200 Jahren erstmals 538 Gemälde in chronologischer Ordnung im Salon Carré und in der Grande Galerie gezeigt wurden. An

den ersten fünf Tagen der Decade war das Museum für Künstler geöffnet, dann wurde zwei Tage lang gereinigt und an den drei letzten war das allgemeine Publikum zugelassen. Noch weniger erfährt man freilich über die Vorgeschichte, die in die letzten Jahrzehnte des Ancien Régime zurückreicht, als der höchste königliche Kunstbeamte, Graf d' Angiviller, die Umwandlung der Sammlungen des Hofes in eine öffentliche Institution betrieb. Allein die damals begonnene Inventarisierung erinnert an dieses Vorhaben. Keine Sonderausstellung dokumentiert die 200jährige Geschichte des Louvre, deren Wechselfälle zu den erregendsten Kapiteln des musealen Bewußtseins unserer Zivilisation zählen. Hätte Jack Lang, als er noch im Amt war, eine solche Ausstellung angeregt, wäre sie wahrscheinlich so ausgefallen wie die große 1789-Schau vor fünf Jahren: positivistisch akkurat und ohne Gespür für die ideologischen Kollusionen und Kollisionen. François Furet hat einmal bemerkt, daß es die Revolution war, die ihre beamtete Gegeninstanz erfand, den über die Museen wachenden Conservateur. In Frankreich erinnert sich dieser Berufsstand nicht gern seiner revolutionären Herkunft, weshalb er sich mit Vorliebe der Traditionspflege widmet und Experimenten aus dem Weg geht. Notwendig setzt man dabei auf Kontinuität im Sinne der patriotischen Umarmungsstrategie, die auf der Fassade des Versailler Schlosses verkündet wird: „A toutes les Gloires de la France“. Zwar bezieht sich die Widmung auf das Historische Nationalmuseum von Louis Philippe, aber in ihr steckt der Leitgedanke, von dem das Konzept des Louvre seit 200 Jahren geprägt ist.

*

Das republikanische Museum dient der Selbstfindung und -darstellung der Nation. Sein Erziehungsmonopol ermächtigt den Staat, den Zentralismus als Instrument der kulturellen Überlegenheit einzusetzen. Der Louvre als Musée central des Arts besorgte das immer schon in zweifacher Hinsicht. Als privilegierter Sammlungsort dient Paris im nationalen wie im internationalen Wettbewerb als Maßstab des guten Geschmacks. Die in die Metropole verbrachten Kunstschätze aus anderen Ländern kommen nun endlich in den Genuß eines aufgeklärten Publikums, nachdem sie sich vorher für Despoten hatten prostituieren müssen. Zwar legt die Nation an die Kunstwerke der Kirche und des Feudalismus zunächst strenge ideologische Maßstäbe, aber bald wird der „Erbestreit“ mit patriotischer Großzügigkeit zugunsten der Eingemeindung entschieden. Das entspricht dem Kontinuitätsdenken, das auch die Architektur des Louvre von der Cour Carrée bis zu den Erweiterungen von Percier, Fontaine und Visconti prägt und sogar noch in den Symmetrien von Pei nachklingt.

Diesem Leitgedanken antwortet konsequent die Neuaufstellung der französischen Skulpturen im Richelieu-Flügel: Sie ist zu einem eigenen Musée national geworden. Eine geschickte Regie erweckt den Anschein, als hätten die Nation und ihre (Be)herrscher seit eh und je den Louvre für ihre Selbstdarstellung mittels Kunstwerken verwendet. Als hätte sich die Geschichte des Kunsthandwerks unausweichlich auf den Achsen vollzogen, die von Karl dem Großen (dessen Reiterstatuette die erste Dominante bildet) zu den Appartements Napoleons III. führen; als hätte der Saal, in dem Charles V und Jeanne de Bourgogne aus einem Fenster in den Hof mit den Pferden von Marly blicken, immer schon eine dynastisch-kunsthistorische Blickbrücke sowohl vom 14. ins 17. Jahrhundert als auch nach Westen zum Triumphbogen Napoleons I. ermöglicht.

Die Skulpturensammlung ist vorzüglich geeignet, einmal die Auftragskunst monumentalen Formats als kontinuierliche Begleitstimme der französischen Geschichte zu veranschaulichen, zum andern innerhalb dieser Bindungen und Bedingungen zwei Kraftlinien aufzuzeigen: die intime Wirklichkeitsnähe und den großen Gestus, der auf die Apotheose zielt. Daß dieses Wechselspiel gleichwohl nicht immer zum Tragen kommt, hat mehrere Gründe. So großzügig die beiden Höfe (Cour Marly 2150 m², Cour Puget 1800 m²) angelegt und bestückt sind, so eng geht es oft in den 33 Sälen (= 6135 m²) zu, in denen etwa 1200 Werke ausgestellt sind. Schuld an der Kleinteiligkeit sind die vielen tragenden Mauern, deren oft erheblicher Durchmesser viele Räume auf Durchgänge reduziert. Die dichte Füllung ist oft die einer Sekundärgalerie. (Im Pavillon de Flore herrschte mehr Großzügigkeit.) Saal 13, eine Art Passage, enthält zwei Meisterwerke des Vanitas-Realismus, den zerfressenen Kadaver der Jeanne de Bourbon und den Tod des Saint Innocent, doch wie beide aufgestellt sind, geht von ihnen kein mahrender Appell aus.

Im übernächsten Saal nimmt die Auferstehung des Germain Pilon eine homogene Wand ein, weshalb für Diane d'Anet nur ein Fensterplatz mit Ausblick auf einen Zeitungsstand in der rue de Rivoli übrig bleibt. Hingegen darf im Saal 25 die andere berühmte Diana, die Jägerin von Houdon, die Allee der großen Männer eröffnen. Sinnvoller wäre es, dort den nackten Voltaire von Pigalle zu zeigen, in dem die Heiterkeit des Alters über die Hinfälligkeit des Körpers triumphiert. Der Philosoph muß sich jedoch mit einer Abseite zu Füßen der Göttin begnügen.

Gerade die Galerie der Grands Hommes, von denen der Louvre zehn besitzt, zeigt überzeugend die Kontinuität der Auftragskunst. Die ersten Sitzfiguren gab 1776 d'Angiviller in Auftrag. Als letzter wurde Michel de Montaigne vom Directoire bei J.-B. Stouff bestellt. Habe ich ihn übersehen oder wird er nicht gezeigt? An die Grands Hommes lassen sich verschiedene Entwürfe für ein Rousseau-Denkmal anschließen, das, wie die meisten Vorhaben des revolutionären Jahrzehnts, nicht verwirklicht wurde. Da sie in der Neuaufstellung leider fehlen, beschränkt sich das Kapitel „Skulptur der Revolution“ auf eine Mirabeau-Büste von Montigny (1789) und den Homer von Philippe-Laurent Roland. Hier zeigt sich die Enge des Gattungspurismus. Zeichnerische Entwürfe von Moitte u. a. hätten zeigen können, was für ein Denkmaltyp den revolutionären Kunstpolitikern vorschwebte - aber was nicht Skulptur ist, darf in einer Skulpturengalerie nicht mitreden.

Kommt in den Sälen zu objektiven Zwängen eine Reihe von m. E. wenig überzeugenden Dispositionen, so bieten die beiden Höfe eine rundum imponierende formale Entfaltung. Terrassenförmig angelegt, steigen sie von der Achse der Richelieu-Passage nach Westen (Marly) und Osten (Puget) an. Coysevox und Coustou beherrschen den Marly-Hof. Was sie für die Gärten Ludwigs XIV. schufen, wird hier zu einer steinernen Apotheose gruppiert. Das vom Glasdach gefilterte Tageslicht wird in der Dämmerung behutsam in die künstliche Helligkeit eines Außen-Innen-Raumes übergeführt. Im andern Hof springt zunächst ein kriegerischer Akzent ins Auge: Desjardins' „unterworfenen Nationen“ von der Place des Victoires. In mittlerer Höhe dominiert Pugets Milon von Kroton. Das seinerzeitige Gegenstück, Perseus befreit Andromeda, wurde an den Rand versetzt. Die dem frühen („romantischen“) 19. Jahrhundert vorbehaltene oberste Terrasse nimmt den aus den Sälen kommenden Besucher auf und bildet so den Abschluß des historischen Rundgangs. Der von der rue de Rivoli zur Pyramide führende öffentliche

Fußgängerweg („Passage Richelieu“) trennt die beiden Höfe - jedoch nur scheinbar, denn darunter verläuft im Innern des Museums ein Verbindungstrakt (vgl. *Fig. 1*). Dazu war es notwendig, das Niveau der beiden Höfe unter das der Passage abzusenken. In diesem Quertrakt steht das Modell der Reiterstatue Ludwigs XIV. von Girardon. Es verweist nicht nur auf das Reiterstandbild neben dem Eingang zur Pyramide, das genau auf der Achse zur Place de la Concorde steht, welche der Louvre zum Kummer aller Linealästhetiker um einige Meter verfehlt, - es bildet überdies einen nach drei Richtungen zeigenden Fixpunkt: Einmal steht das Modell genau auf der zur Pyramide führenden Nord-Süd-Achse, zum andern bildet es gleich einem Gravitationszentrum die Mitte der beiden Flügel der Skulpturensammlung, und schließlich steht es nahezu lotrecht unter der Charlemagne-Statuette im 1. Stock: ein Herrscherdialog zwischen Begründer und Vollender! Absicht oder Zufall?

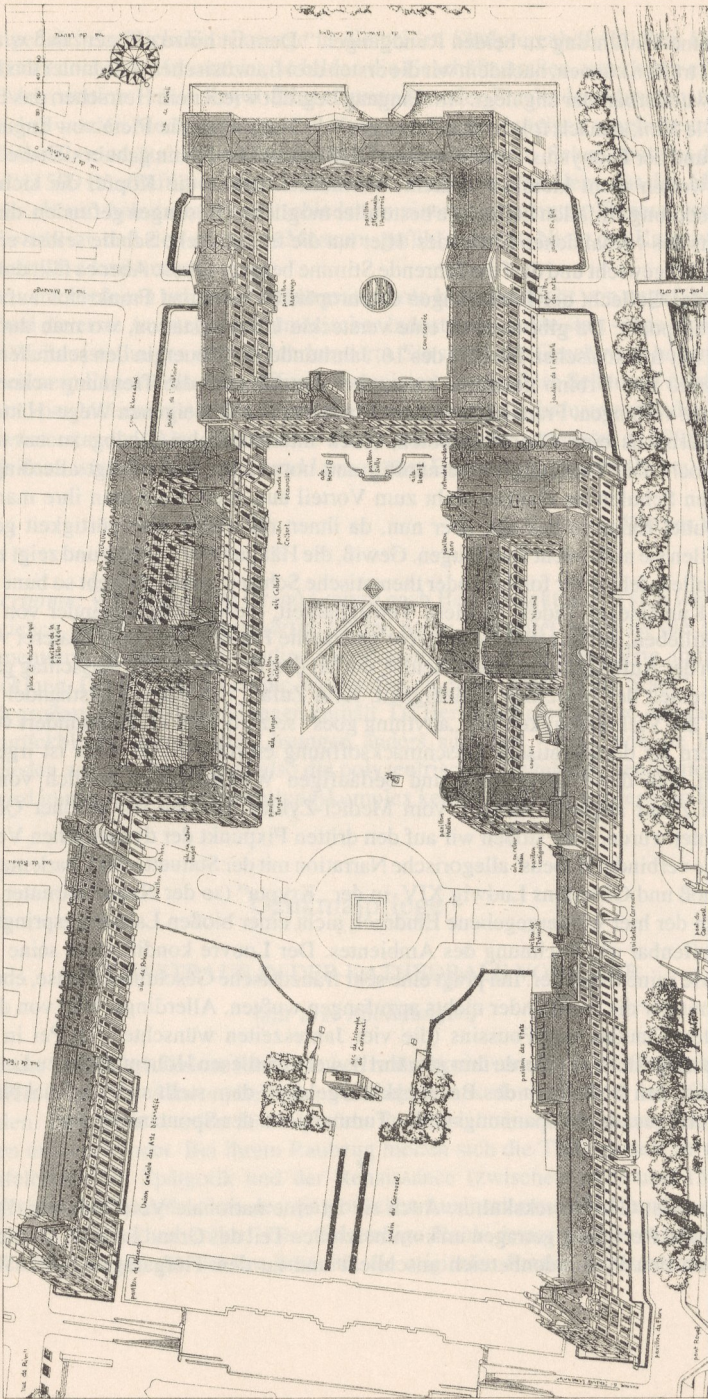
*

Nationale Schulen als museale Ordnungsraster sind keine französische Erfindung. Wenn es aber, wie im Louvre, darum geht, die schiere Menge des Vorhandenen in den Griff zu bekommen, verselbständigen sich die Schulen unversehens zu autonomen Kunstkontinenten. Mit einiger Einschränkung gilt das auch für die Objets d'Art im 1. Obergeschoß. Etwa 5500 Werke verteilen sich auf 55 Säle (= 4890 m²), elf davon gehören zu den Appartements Napoleons III., sieben sind dem Ende des 18. Jahrhunderts und dem Empire vorbehalten. In der krönenden Schlußphase des historischen Ablaufs wird vollends deutlich, daß dieser von Anfang an auf die in Frankreich üblichen dynastischen Stilepochen Bezug nimmt. An ihnen wirken Franzosen, Italiener, Flamen und Deutsche mit. So steht das künstlerische Europa im Dienste der übernationalen, nunmehr französisch artikulierten Reichsidee von Charlemagne. Dabei müssen Abstufungen hingenommen werden. Die italienischen Kleinbronzen und das Werk des Giambologna (Saal 26) geraten ästhetisch in die Nachbarschaft des noblen Gebrauchsgegenstands. Als Ganzes ist die Quantität der Sammlungsbestände den Raummöglichkeiten glücklich eingefügt. Es gelingt, die Konstanten der höfischen Geschmackskultur in enzyklopädischer Breite darzustellen.

*

Geschmackskultur: Dieses Stichwort drängt sich auch bei der Malerei auf, die im 2. Obergeschoß untergebracht ist. Zum ersten Mal gibt es in 36 Sälen einen „nordischen“ Rundgang (circuit nordique), der 840 Gemälde umfaßt: 180 kommen aus der Reserve, 300 wurden restauriert, ebensoviele neu gerahmt - eine eindrucksvolle konservatorische Bilanz, die allerdings von der musealen Wirklichkeit relativiert wird. Das beginnt mit den Startbedingungen, die wieder von räumlichen Vorgaben abhängen. Der nordische und der französische Rundgang (der in der Sully-Flügel führt) haben einen gemeinsamen Ausgangspunkt: Pierre Rosenberg stellt das so dar: „Von der Rolltreppe entlassen, findet der Besucher zu seiner Rechten die ersten Säle des französischen Rundgangs. Aber er kann auch den Weg nach links wählen, dann kommt er in den nordischen Rundgang... Zwei Säle mit Vitrinen sind der Internationalen Gotik gewidmet und dienen gewissermaßen als

Fig. 1 Paris, Louvre, Links, entlang der rue de Rivoli, der Richelieu-Flügel mit seinen glasüberdachten Höfen, zuunterst: cour Marly, darüber: cour Puget (nach: Il Giornale dell'arte 11, Nov. 1993, Einlage)



gemeinsame Einführung zu beiden Rundgängen.“ Dem ist hinzuzufügen, daß wir diese Wahl erst treffen können, nachdem wir die ersten drei französischen Säle hinter uns haben. Sie sind wunderbar klar angelegt. Am Eingang begrüßt wieder ein Herrscher, das Bildnis des Jean le Bon, danach folgen das Parement von Narbonne, die Pietà von Enguerrand Quarton und der Dionysius-Altar von Henri Bellechose. Erst dann gabeln sich die Wege.

Wir wollen nicht kleinlich mäkeln. Vermutlich haben die Köpfe, die sich diese Raumgliederung einfallen ließen, die beste aller möglichen Lösungen gefunden, die beste angesichts des vorhandenen Bestandes. Hier hat die französische Schule selbstverständlich das Übergewicht und darf die führende Stimme beanspruchen. Aber es fällt doch auf, wir früh das Geflecht der Berührungen enteuropäisiert wird und Frankreich auf seinen Sonderweg pocht. Da gibt es noch eine versteckte Umstiegstation, wo man durch ein Kabinett mit französischen Porträts des 16. Jahrhunderts (Clouet) in den schmalen Gang des Studiolo von Urbino gelangen kann, aber danach wird die Trennung schnell und konsequent vollzogen. Frankreich und der Norden gehen ihre eigenen Wege. Hätte nicht der Manierismus eine Chance geboten, einen internationalen Dialog zu entwerfen?

Dennoch: Die Trennung ist vernünftig und notwendig. Sie schlägt allerdings den nordischen Schulen im Ganzen nicht zum Vorteil aus. Stets hatte man ihre marginale Aschenputtel-Existenz beklagt, aber nun, da ihnen räumliche Ebenbürtigkeit gewährt wird, wollen sie nicht recht überzeugen. Gewiß, die Hängung ist zu dicht und zeigt zu viel, aber vor allem fehlen ihr formale oder thematische Schwerpunkte. Es geht so bunt zu wie in einer Kunstmesse. Indes: Ist diese Verfügbarkeit, dieses Nebeneinander von Landschaft, Stilleben, Bildnis und Genre nicht gerade die Freiheit, die diese Malerei von der Disziplin der Auftragskunst unterscheidet, die bei den Franzosen den Ausschlag gibt? Es ist die Freiheit der modernen Beliebigkeit. Kein Zufall, daß unser Kunsthandel immer noch auf die Vielstimmigkeit des „anything goes“ setzt, die im 17. Jahrhundert von den Holländern als demokratische Geschmacksöffnung erprobt wurde. Man ist irgendwie glücklich, daß diese alltäglichen und beiläufigen Wirklichkeiten endlich von einer kräftigen Zäsur abgelöst werden, vom Medici-Zyklus, für den ein schöner Quersaal eingerichtet wurde. Hier stoßen wir auf den dritten Fixpunkt der dynastischen Vertikalachse: Sie verbindet Rubens' allegorische Narration mit der Statuette des Charlemagne im 1. Geschoß und Girardons Ludwig XIV. in der „Krypta“ (so der Name) darunter.

Wenn der hier wiedergegebene Eindruck nicht einer bloßen Laune entspringt, dann geht er offenbar auf Rechnung des Ambientes. Der Louvre konditioniert seine Werke ebenso wie seine Besucher. Ihn prägt eine sehr französische Geschmacksachse, eben jene Kultur, mit der die Nordländer nichts anzufangen wußten. Allerdings: Wer von den neu geordneten Claudes und Poussins (die vier Jahreszeiten wünschte sich Pei in einem Oktogon aufgestellt - es wurde ihm gewährt!), wer von diesen Höhepunkten zu Le Sueurs Fleißarbeit, den 21 Bildern des Brunozyklus, gelangt, dem stellt sich im Rückblick der circuit nordique als ein spannungsvoller Tummelplatz der Spontaneität dar.

*

Nochmals: Geschmackskultur. Auch sie ist eine nationale Verpflichtung. Ihr wird überzeugend Rechnung getragen im kommerziellen Teil des Grand Louvre, der sich nach Westen an den Pyramidenbereich anschließt und zu den Tiefgaragen führt. Wie der

Fußgänger aus der Richelieu-Passage in die beiden Skulpturenhöfe blicken kann, also schon (oder noch) im Museum ist, so bilden die Geschäftsstraßen, von denen eine direkt in die Metrostation Palais Royal führt, Ouvertüre oder Finale des Museumsbesuches. Demnächst werden Modenschauen und Kongresse in großzügigen amphitheatralischen Sälen diese Zone zusätzlich beleben und mit Prestige versehen. Schon heute ist die „Ville Louvre“ (1500 Beschäftigte) eine Cité radieuse, ein neues Jerusalem, das den Museumsbesucher ebenso behutsam wie entschieden in einen permanenten Flaneur verwandeln wird. Es scheint, daß sich ein neues Museumsgefühl anbahnt: Nicht das Kunstwerk, sein Ambiente wird konsumiert.

Die verschiedenen urbanen Nutzungsangebote kommen nicht von ungefähr. Bereits 1798 fand die erste Ausstellung französischer Industrieprodukte statt - eine Vorwegnahme der Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts. Sie sollte den Geschmack heben und den Unternehmern Exportchancen eröffnen. Organisiert wurde diese Schau auf dem Champ-de-Mars vom Innenminister des Directoire, dem sowohl die Industrie wie die Schönen Künste unterstanden. Also wieder eine Tradition, deren Bicentenaire es 1998 zu feiern gilt. Bis dann wird der Rest des Grand Louvre (der Denon-Flügel an der Seine) vollendet sein.

Werner Hofmann

Post scriptum: Wer heute vom Grand Louvre nach Berlin blickt, sollte sich vor falschen Vergleichen hüten. Was gegenwärtig an der Seine erarbeitet wird, ist die geschickt instrumentierte, geradezu notwendige Konsequenz aus einer Jahrhunderte umfassenden Entwicklung. Der Preis dafür ist die Weitläufigkeit einer „Stadt in der Stadt“, welche u. a. auch großartige Kunstsammlungen enthält. Da Berlin auf eine andere Ausgangssituation zurückblickt, müssen die Lösungen anders aussehen - egal, wie sie im Detail entschieden werden. Wenn man also die polyzentrischen Gegebenheiten weiter entwickelt, wird immer noch jeder Sammlungskomplex kein Stückwerk, sondern ein Kontinent sein.

Denkmalpflege

KUNSTRAUB IN DER KATHEDRALE VON CHUR

(mit drei Abbildungen)

Dreiste und rücksichtslose Räuber haben in der Nacht vom 6. zum 7. Oktober 1993 die Holztafeln von drei Altarretabeln der Kathedrale aus dem 15. und 16. Jahrhundert gestohlen. Insgesamt wurden 20 Holztafeln in rücksichtsloser Weise aus den Rahmen gerissen und entwendet. Bei ihrem Raubzug hielten sich die Täter gezielt an wertvolle Holztafelbilder der Spätgotik und der Renaissance (zwischen 1450 und 1550). Die alarmgesicherten Holzplastiken des spätgotischen Luziusaltars (1511) und des Hochaltars (1492) blieben unberührt. Der zielstrebige Raub deutet auf ein Auftragsdelikt. Auffallend ist jedoch, mit welcher Brutalität die originalen Retabel-Rahmen zertrennt und