

## Dominique-Vivant Denon (1747-1825), Napoleons »Directeur des Arts«

### Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon

*Ausstellung: Paris, Louvre, 20. Oktober 1999 - 17. Januar 2000. Katalog hrsg. v. Pierre Rosenberg und Marie-Anne Dupuy. Paris 1999, 539 S., 35 farb. und zahlr. s/w Abb. ISBN 2-7118-3958-3*

### Les vies de Dominique-Vivant Denon

*Tagung: Paris, Louvre, 8.-11. Dezember 1999*

Eine Ausstellung des Louvre und eine parallel dazu veranstaltete Tagung versuchten, der komplexen Gestalt des Baron Dominique-Vivant Denon auf den Grund zu gehen. Denon, Kustos und Diplomat unter König Ludwig XVI., arbeitete während der Französischen Revolution, protegiert von Jacques-Louis David, als Herausgeber und Graphiker, machte Bekanntschaft mit Robespierre und begleitete Napoleons Ägypten-Expedition im Corps der Gelehrten und Künstler. 1802 ernannte ihn der Erste Konsul zum Direktor des Musée Central des Arts und wenig später zum Direktor der Münze, der Manufakturen von Sèvres und der Gobelins sowie der archäologischen Ausgrabungen in Italien. Die Rückgabe der bei den französischen Eroberungszügen konfiszierten Kunstwerke an ihre Ursprungsländer 1815 veranlaßte Denon, sein Amt niederzulegen und sich seiner persönlichen Kunstsammlung zu widmen, die neben ozeanischer, peruanischer, ägyptischer und babylonischer Kunst auch Werke der griechischen und römischen Antike, des Mittelalters bis hin zu zeitgenössischer Malerei, Plastik, und Zeichnung umfaßte. Der Horizont dieser privaten Sammlung übertraf an Weite selbst das Spektrum des unter seiner Leitung gestalteten Louvre.

Die Beschäftigung mit der Persönlichkeit Denons ist zu einer umfassenden Kulturgeschichte des europäischen 18. und 19. Jh.s herangewachsen, und der weiträumige Gegenstand spricht alle möglichen historischen Fächer an, von der Kunstgeschichte und -theorie bis zur Literaturwissenschaft, Museologie, Historiographie und Ägyptologie. Derzeit

wird vor allem nach Denons Beitrag zur Kunstgeschichte und Museologie gefragt, nach seiner Autorität im Zusammenhang mit der Ausbildung eines europäischen Kunststils, dem Stellenwert von Denons eigener künstlerischer Betätigung und, unvermeidlich, seinem Verhältnis zu Frankreichs Machthabern, seiner Beteiligung am Propagandasystem Napoleons. Im folgenden sollen einige Ergebnisse und Thesen der Pariser Veranstaltungen zusammengefaßt werden.

Der vielseitig gebildete Amateur Denon war auf generationstypische Weise der Aufklärung verpflichtet. Er beteiligte sich mit anatomischen und physiognomischen Studien an der internationalen Diskussion über das Verhältnis zwischen Erscheinungsbild und Seelenleben des Menschen (Madeleine Pinault Sørensen, Tagung) und dilettierte in der Druckgraphik.

Seine frühen, in Neapel und Venedig ausgeführten graphischen Arbeiten zeigen noch wenig künstlerische Professionalität (Udolpho van de Sandt, Katalog). Später bildete er sich in Paris als Zeichner und Stecher aus. Er fertigte Radierungen an und versuchte sich im Reproduktionsstich, doch mit eher mäßigem Erfolg. Seine Aufnahme in die Pariser Académie royale de peinture et de sculpture 1787, die heute, wie Philippe Bordes (Tagung) bestätigte, als Farce angesehen wird, hatte er der Protektion d'Angivillers zu verdanken, nicht aber seiner künstlerischen Autorität. Wie die Ausstellung zeigte, spiegelte Denons Graphik lebenslang die aktuellen künstlerischen Trends.

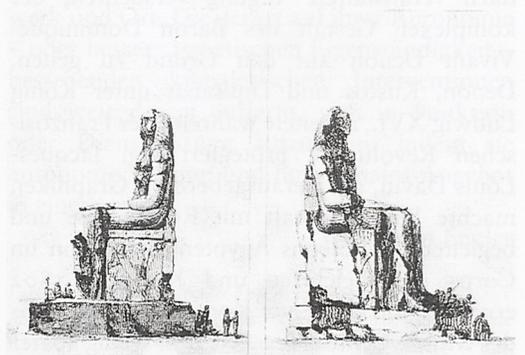
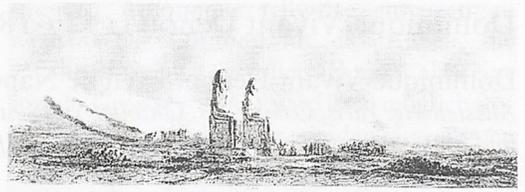
Die historischen Umstände von 1793 zwangen den Liebhaber und Sammler, sich seinen Lebensunterhalt als Herausgeber und Händler von Stichen zu verdienen; zugleich eine Gelegenheit, sein patriotisches Engagement unter Beweis zu stellen. Wenn schon kein begnadeter

schaffender Künstler, so verstand er doch viel von den besonderen Möglichkeiten der Vielfältigkeitstechnik für museale und propagandistische Zwecke. Frühzeitig, seit 1809 erkannte und förderte er an führender Stelle die noch junge Lithographie. Vor allem aber war er ein glänzender Organisator und Unternehmer von der Art, wie die Zeit sie benötigte, und seine Kenntnis des Pariser Stechermilieus kam ihm zugute. Seine Kostümentwürfe nach Jacques-Louis David, für die Denon bis zu 100 Graphiker einstellte, waren ein kommerzieller Erfolg. Die niedrigen Kosten für Druckgraphik erlaubten es ihm später auch, die reiche Sammlung des Musée Napoléon, die Colonne Vendôme und weitere Monumente der europäischen Vorherrschaft Frankreichs einem zugleich intellektuellen und patriotischen Publikum nahezubringen.

Zahlreiche Katalogbeiträge führen Denons Fähigkeit als Herausgeber und Redakteur vor Augen. Für den unter dem Namen des Abbé de Saint-Non 1781-86 publizierten *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicilie*, der Illustrationen u. a. nach Claude-Joseph Vernet, Hubert Robert und Fragonard beinhaltet, übernahm Denon die künstlerische Leitung und die Autorschaft zahlreicher Texte (Kat. 8).

Als ein Beispiel dafür, wie sein wissenschaftliches und pädagogisches Interesse in seine Publikationen einfloß, sei ein Blatt des 1802 erschienenen *Voyage dans la Basse et la Haute Egypte* angeführt, für den er bis zu 60 Graphiker und sieben Pressen beschäftigte: das von Jacques-Louis Petit gestochene Blatt zu den »Statues dites de Memnon« (Abb. 1). Drei Illustrationen zu den Skulpturen sind auf zwei Ebenen angeordnet: oben sind die Statuen in ihrem geographischen Kontext dargestellt; darunter befinden sich zwei Detailstudien der monumentalen Sitzfiguren. Dies ermöglicht dem Leser eine allmähliche Annäherung an das Kunstwerk, die dem Erlebnis des Reisenden nahekommt.

Katalogtexte wie Tagungsbeiträge betonen, daß Denons Aufzeichnungen über Ägypten den Blickwinkel eines reisenden Gelehrten wieder spiegeln, der weniger die aktuelle Reportage zum Ziel hat als eine gebildete Vision Ägyptens, die auch ideelle Rekonstruktionen anti-



*Statues dites de Memnon.*

Abb. 1 »Statues dites de Memnon«. Radierung von Jacques-Louis Petit nach Denon. Aus: *Voyage dans la Basse et la Haute Egypte*, 1802 (KatDenon, Nr. 107 S. 123)

ker Monumente fern jeder Realität einschließt. Die These Michel Dewachters, daß Denons *Voyage dans la Basse et la Haute Egypte* außerdem als eines der ersten Propagandawerke für Napoleon zu werten sei, spricht dem Werk eine bisher übersehene fundamentale Bedeutung zu. Im Januar 1802 übernahm Bonaparte persönlich die Redaktion des Militärberichts zur ägyptischen Kampagne. Denons Buch erschien ein Vierteljahr später. Es enthält u. a. Illustrationen und Texte zu Begebenheiten, bei denen Denons Teilnahme fraglich scheint. Eine kritische Edition von Denons Reisebeschreibungen nach Ägypten, die uns erlaubt, Fragen nach ihrer Rolle in der napoleonischen Propaganda befriedigend zu beantworten, steht noch aus.

Mit Denons Berufung zum Museumsdirektor, Leiter der Münze, der Gobelin- und Porzellanmanufakturen sowie zum Auftraggeber von Gemälden, Skulpturen und künstlerischer Ausstattung der kaiserlichen Paläste konzentrierte Napoleon die staatliche Kunstpolitik mit ihrem Auftragswesen auf diese eine Person. Denon monopolisierte die Medaillenproduktion auf die Pariser Münze; er zentralisierte und überwachte persönlich die französische Kunstszene. Die als demokratisch gefeierten Wettbewerbe um künstlerische Aufträge der Revolution schaffte er ab zugunsten von Gemäldeaufträgen (Marc Gerstein, Tagung). Wenn Napoleon persönlich einen Wettbewerb forderte – wie 1807 um ein Gemälde zur Schlacht um Eylau –, lenkte Denon in minutiösen Vorgaben Ikonographie, Aufbau und Ausführung (Kat. 338-357).

Der Bonapartist Denon räumte der Propaganda den ersten Stellenwert ein. Die Ausstellung im Louvre hat noch einmal deutlich gemacht, wie konsequent seine Aufträge an Malerei, Skulptur, Graphik und Kunsthandwerk sich der Verherrlichung des französischen Kaisertums widmeten. Das Musée Napoléon feierte die Siege der französischen Armee und illustrierte sie mit beschlagnahmten Kunstwerken – Laokoon, Medici-Venus, Raffaels Verklärung, mittelalterlicher Malerei, italienischer Frührenaissance, historischen Rüstungen und Waffen. Denons strenge Kontrolle und Leitung der Kunstszene, seine Zensur der Presse (Elaine Williamson, Tagung) sowie seine Freigiebigkeit im Zusammenhang mit Ausstellungen und Aufträgen zu propagandistischen Zwecken charakterisierten den Museumsdirektor als eine Größe, die Napoleons Zwecken nicht nur hilfreich war, sondern dessen System das Fundament bereitete. Doch trotz aller Zentralisierungsstrategie Napoleons und Denons wäre es voreilig, jede neue kulturelle Institutionalisierung Denon zuzuschreiben. So fehlen Quellen, die die These untermauern, daß die Gründung des Rompreises für Graphiker auf Denons Initiative zurückgehe. Vielmehr hat Denon den

1803 gegründeten Rompreis später tätig unterminiert, indem er 1812 das Projekt Raphael Morghens unterstützte, eine Stecherschule in Paris zu gründen, und sich dafür einsetzte, die Rompreisstipendiaten nicht nach Italien zu senden, sondern sie mit der Reproduktion der Pariser Sammlung zu beauftragen. Vor allem aber konnte Denon im Rahmen seiner Dienstgeschäfte auf kompetente Mitarbeiter zählen. Mit Recht verweisen Konferenz- und Katalogbeiträge von Daniela Gallo, Geneviève Bresc-Bautier und Lina Propeck auf die entscheidende Rolle von Denons Kollegen am Louvre: Athanase Lavallée, Léon Dufourny, Louis-Marie-Joseph Morel d'Arleux und Ennio Quirino Visconti, des Direktors des Musée des Monuments français Alexandre Lenoir und von Napoleons Architekt Pierre-François-Léonard Fontaine für die konservatorischen und konzeptionellen Aufgaben der Kunstproduktion und -administration des Empire.

Denon hat keine neuen Sammlungsgebiete erschlossen, wie Stuart Pyhrr, Tamara Préaud, Benjamin Péronnet u. a. deutlich machten. Dennoch stellte er mit unermüdlichem Fleiß und Leidenschaft eine zu seiner Zeit konkurrenzlos umfassende Kunstsammlung in Paris zusammen. Obgleich die Administration des Musée Central ihre Kommissare bereits 1800 angehalten hatte, auch deutsche mittelalterliche Malerei zu konfiszieren, war es erst Denon, der seit 1806 Werke der nordischen, gotischen »Schule« im großen Stil beschlagnahmte und im Musée Napoléon präsentierte. Das gleiche gilt für die italienische Tre- und Quattrocentomalerei, die seit dem späten 18. Jh. studiert und gesammelt wurde. Gelehrte wie Séroux d'Agincourt, Artaud de Montor und Eméric-David zogen die italienische mittelalterliche Kunst v. a. dazu heran, um die Herkunft der modernen Malerei zu dokumentieren, doch eine Erweiterung des Geschmackskanons bereitete sich vor. Denons Ausstellungskonzept von 1814, das die »écoles primitives« einbezog, schloß an diese Debatten an. Es suchte den historischen Werdegang der Malerei zu illustrieren, die sich aus

der Gotik befreite und in Raffael zum krönenden Abschluß gelangte. Das Konzept von 1814 war insofern innovativ, als es sich nicht auf die italienische Gotik oder toskanische Malerei beschränkte, sondern deutsche und flämische Gemälde mitberücksichtigte (Monica Preti Hamard, Katalog). Diese noch wenig studierten Kunstrichtungen ordnete Denon gemäß dem übergreifenden Ausstellungskonzept des Musée Napoléon strikt chronologisch, ausgehend von Nikolaus Wurmser, einem phantomhaften Prager Hofmaler Kaiser Karls IV., dessen Werk für Denon den Beginn der Ölmalerei bedeutete, über Schongauer bis hin zu Dürer, Holbein d. J. und Cranach (s. a. Cäcilia Weissert, *Le Musée Français. Eine Werkmonographie*, Magisterarbeit München 1993 [im Münchner Zentralinstitut vorhanden]).

Obleich zahlreiche Zuschreibungen Denons inzwischen korrigiert worden sind, hat die Ausstellung der nordischen Schulen im Musée Napoléon einen Grundstein zu einer neuen Auseinandersetzung mit mittelalterlicher Malerei im allgemeinen und mit altdeutscher Kunstgeschichte im besonderen gelegt. Denons Sammlungstätigkeit im Gebiet der »écoles primitives« mag von persönlichem Geschmack und Interesse geleitet gewesen sein, wie Christian von Mannlich in seinen Memoiren anmerkte, aber der Museumsdirektor Denon scheint doch vor allem das Ziel verfolgt zu haben, eine komplette europäische Kunstgeschichte im Louvre zu vereinen und historisch darzustellen. Im Juni 1814 schrieb er befriedigt an den Comte de Blacas, nun sei das Musée Napoléon zu »le monument des arts le plus complet et le plus historique« herangewachsen (M.-A. Dupuy, I. le Masne de Chermont, und E. Williamson [Hrsg.], *Vivant Denon. Directeur des Musées sous le Consulat et l'Empire, Correspondance, 1802-1815*, 2 Bde, Paris 1999, Nr. 3120).

Thomas Gaehtgens (Tagung) führte aus, wie die neuartige Präsenz mittelalterlicher Kunst im Louvre seit den Konfiszierungen 1803 in



Abb. 2 Unter Morel d'Arleux zusammenmontierte Zeichnungen von Guido Reni und Denys Calvaert. Paris, Louvre (Kat. Denon, Nr. 60 S. 214)

Parma und Flandern Friedrich Schlegel dazu animierte, seine von Antikenstudium und akademischem Klassizismus geprägte Kunstlehre zu überdenken und der künstlerischen Inspiration einen neuen Stellenwert einzuräumen. Desgleichen bestätigten die Mittelalter-Ausstellungen am Louvre Kunstliebhaber wie die Brüder Boisserée in ihrem Interesse an früher deutscher Malerei und regten Künstler wie Overbeck dazu an, eine Erneuerung der Kunst im Rückgriff auf das Mittelalter zu suchen. Die Popularisierung der Kunst im Louvre hatte dann aber auch – im Zusammenhang mit

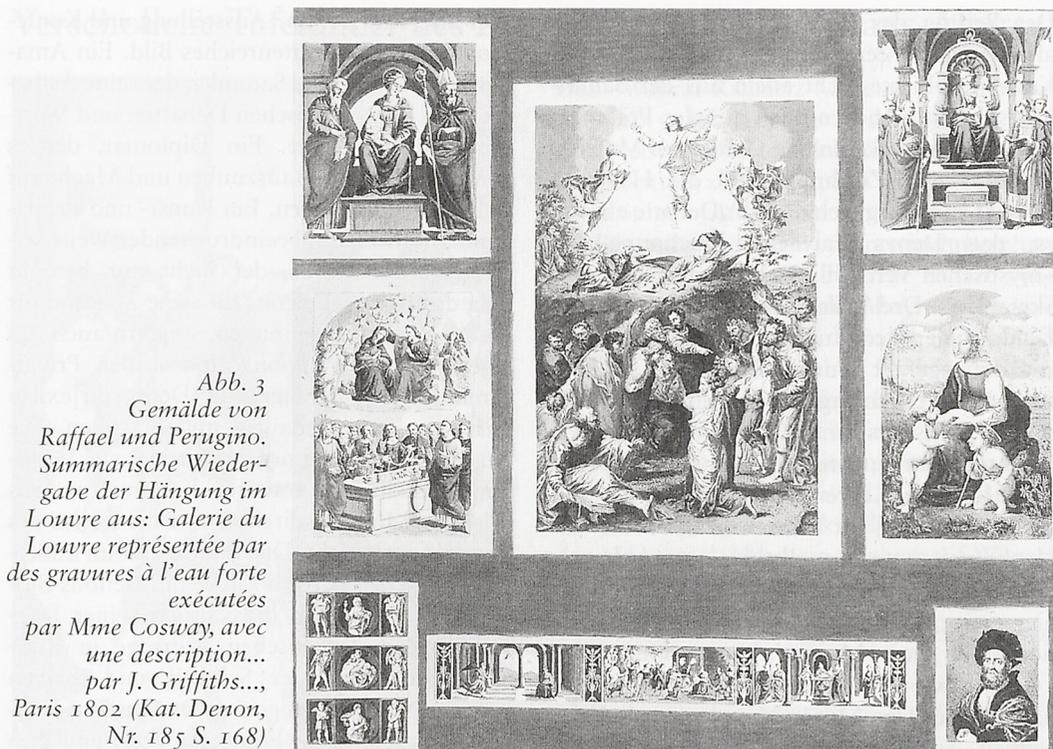


Abb. 3  
Gemälde von  
Raffael und Perugino.  
Summarische Wieder-  
gabe der Hängung im  
Louvre aus: Galerie du  
Louvre représentée par  
des gravures à l'eau forte  
exécutées  
par Mme Cosway, avec  
une description...  
par J. Griffiths...,  
Paris 1802 (Kat. Denon,  
Nr. 185 S. 168)

dem Zusammenbruch des französischen Kaiserreiches 1814 und der kulturellen Emanzipation anderer europäischer Staaten – eine Nationalisierung des Begriffs von Kunst zur Folge. Bénédicte Savoy (Katalog, Tagung) hat dargelegt, wie in Deutschland die wiedereroberte Kunst zum Symbol politischer Stärke und Überlegenheit wurde. Vor den französischen Expansionskriegen hatten sie weitgehend unbeachtet im Besitz von Kirchen, Klöstern und Fürsten gelegen; erst die Entführung und das Musée Napoléon halfen einen patriotischen Kunstbegriff zu wecken, der dann einen bedeutenden Stellenwert im wachsenden Nationalgefühl nicht nur Deutschlands einnahm.

Der Kanon antiker Kunst war bis Ende des 18. Jh.s von den Erfahrungen der italienischen Bildungsreisen geprägt. Erstmals in der Antikensammlung des Denonschen Louvre waren

römische und griechische Werke gleichermaßen vertreten, was Künstlern und Historikern eine neue wissenschaftliche Beurteilung antiker Kunst ermöglichte. Gemäß Daniela Gallo (Tagung) führten die Diskussionen über die Sammlung zu einer neuen Sensibilität für die Bildwerke (auch für den beschädigten Zustand mancher antiken Skulptur) und zu einem besseren Verständnis für das Verhältnis der römischen zur griechischen Antike. Das Musée Napoléon trug so entscheidend dazu bei, die Bedeutung der Mittelmeerländer außer Italien zu erkennen. Auch wenn Denon selber die Entwicklung der Altertumswissenschaft nicht überblickte und es etwa versäumte, die 1812 zum Verkauf stehenden Ägineten zu erwerben (heute Glyptothek München), hat die vom Inhalt her innovative Pariser Sammlung doch einen bedeutenden Anteil an der neuen Interpretation der Antike.

Der Beitrag des Musée Napoléon zu einer alternativen Interpretation alter und neuer Kunst resultierte nicht allein aus der Sammlungsvielfalt, sondern auch aus der Präsentation der Bildwerke. In den Gattungen Malerei, Skulptur und Zeichnung lud die Hängung bewußt zum Vergleich und zur Debatte ein. Sei es, daß Denys Calvaerts Zeichnung der »mystischen Vermählung Mariens« von einer Skizze zu »Drei Allegorien« seines Schülers Guido Reni gekrönt und in einer Komposition zusammengefaßt wurde (Abb. 2), oder daß Raffaels »Verklärung« von Frühwerken desselben Künstlers und Gemälden Peruginos gerahmt wurde, um die Entwicklung des Künstlers, das Lehrer-Schüler Verhältnis und die Entwicklung der Kunst von der Früh- zur Hochrenaissance zu illustrieren (Abb. 3). Humboldts komparatistische Methode erfuhr hier eine praktische Umsetzung, die international in den Museumskonzeptionen des 19. Jh.s wie des Alten Museums in Berlin nachwirkte. Das Musée Napoléon gab Gelegenheit, so Gaechtens, zu einer profunden Erweiterung der Kenntnis und neuen Auseinandersetzung mit der europäischen Kunstgeschichte.

Der gleichen Methodik unterwarf Denon auch seine private Kunstsammlung und bereitete ihre illustrierte Katalogpublikation vor; sie erschien aber erst posthum 1829 unter dem sprechenden Titel *Monuments des Arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes, recueillis par le Baron Vivant Denon*, von Amaury Duval kommentiert und herausgegeben (Kat. 438). Barbara Steindl (Tagung) plädiert überzeugend für eine neue, kritische Leseweise der *Monuments des Arts*. Die oft komplexe Ordnung der Werke auf den lithographischen Reproduktionen verrät Denons Interesse daran, anhand seiner Sammlung eine kunsthistorische Entwicklung zu beleuchten, sachlich-wissenschaftlich abwägend und vergleichend. Doch erscheint das Bild, das die *Monuments des Arts* der Nachwelt bieten, von Amaury Duval verzerrt, dessen erklärtes Ziel es war, eine Universalgeschichte der Kunst zu veröffentlichen, für die Denons enzyklopädische Sammlung das Material bot. Zu ihrem Zweck interpretierte und organisierte Duval das Material neu und konzipierte damit eine Geschichte der Kunst, die wenig Resonanz gefunden hat.

Wer also war Denon? Ausstellung und Konferenz boten ein facettenreiches Bild. Ein Amateur, ein Kenner und Sammler, der seine Ästhetik nach zeitgenössischen Debatten und Wertschätzungen formte. Ein Diplomat, der es verstand, Kontrolle auszuüben und Macht auf sich zu konzentrieren. Ein Kunst- und Propagandaminister von beeindruckender Weite seines Einflußbereichs, der nicht nur bemüht war, das Bild Napoleons für seine Zeit und für die Nachwelt zu definieren, sondern auch das eigene: mit der Publikation seiner Privatsammlung, mit der Signatur »Denon dir[exit]« auf Porzellan, Medaillen und Plastiken. Die Ausstellung hat viel neues Material zur Verfügung gestellt, das weiteren Kenntnisszuwachs über den Museumsdirektor und die Kultur des Empires verspricht. Die Tagung hat im außerkünstlerischen Bereich Lücken in Denons Biographie, etwa auch hinsichtlich seiner fragwürdigen diplomatischen Aufträge in Rußland, Schweden, der Schweiz und Sizilien sowie mit Erläuterungen zu Denons Freimaurertum geschlossen (Francesca Fedi) und dem organisatorischen Talent Denons entschiedenen Vorrang vor dem künstlerischen zugewiesen.

Einen Höhepunkt in der Ausstellung bildete die Rekonstruktion des Salon von 1808: sie ermöglichte einen unmittelbaren ästhetischen Eindruck von der zeitgenössischen künstlerischen Produktion und Präsentation. Auch wenn, entgegen den Illustrationen Boillys von 1808, die Skulptur gereiht und nicht wie damals üblich frei im Raum präsentiert wurde, überwältigte der Eindruck der Malerei, die übereinander und dicht an dicht gehängt war. Die Konzentration auf ein einzelnes Werk mochte erschwert sein, die Hängung aber provozierte den direkten Vergleich zwischen den Gemälden. Mit dieser Präsentation warf die Ausstellung unter anderem auch neues Licht auf die Wahrnehmung sowie auf die stilistische und thematische Vielfalt der Kunst des Empire.

Susanne Anderson-Riedel