

“IPSA RUINA DOCET”:  
DIE RUINE ALS BILDFIGUR DER ERINNERUNG UND  
KRITISCHER REFLEXION BEI HUBERT ROBERT

von Elisabeth Oy-Marra

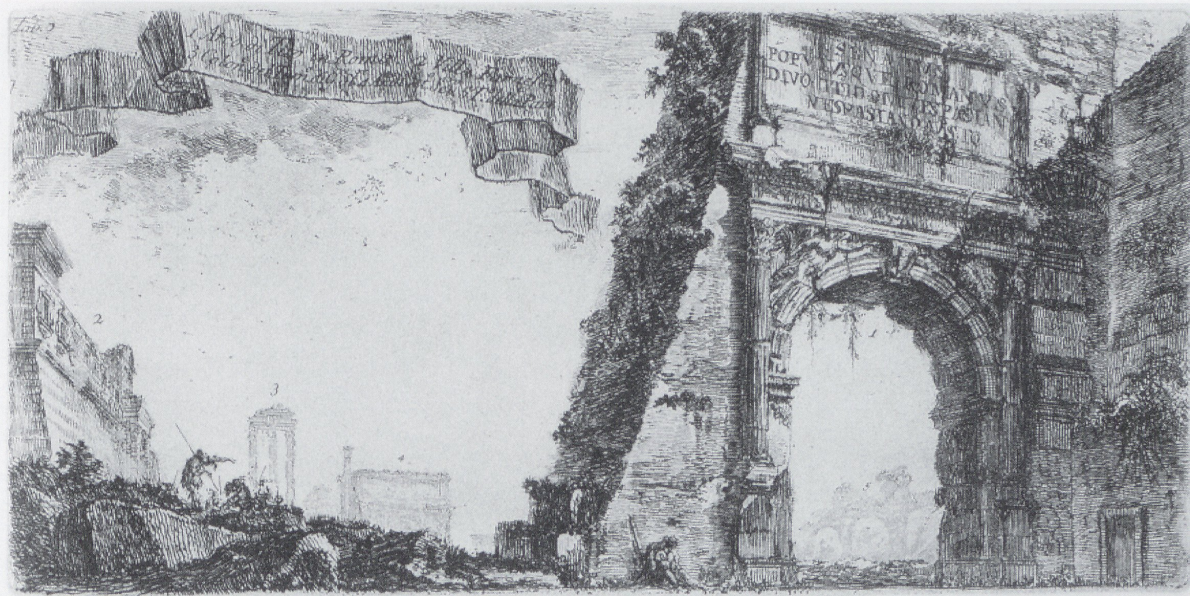
Die Geschichte der Ruine als Gegenstand der bildenden Kunst und mithin die Ästhetik der Ruine läßt sich bis zum Spätmittelalter zurückverfolgen und entbehrt doch nicht ihrer Aktualität.<sup>1</sup> Ihre prekäre Balance von erhaltener Form und Zerstörung, Natur und Geschichte, Gewalt und Frieden, prädestiniert sie, wie Hartmut Böhme gezeigt hat, als Signifikanten einer Abwesenheit zu Gegenständen nachträglicher Reflexion.<sup>2</sup> Im Unterschied zur affirmativen Memorialfunktion der Architektur ist die Ruine sowohl Anhaltspunkt der Erinnerung als auch Metapher für deren Fragilität. Ein wehmütiges, den Verlust beklagendes Verständnis der Ruine trifft man jedoch erst im Ruinenbild an, dessen Verselbständigung im Laufe des 18. Jahrhunderts stattgefunden hat, indem konkrete historische Ruinen von ihren historischen Schauplätzen abgelöst wurden. Wie kein anderer seiner Zeit hat der 1733 geborene und 1808 verstorbene Maler Hubert Robert das Genre des Ruinenbildes geprägt.<sup>3</sup> Sowohl Günter Herzog als zuletzt auch Monika Steinhauser haben auf den Zusammenhang von Roberts Bildern mit dem sich wandelnden Geschichtsbewußtsein des 18. Jahrhunderts, das nach Reinhard Kosellek in einer Verzeitlichung und Beschleunigung bestand, aufmerksam gemacht.<sup>4</sup> Diese Bewußtwerdung der Zeitlichkeit und Vergänglichkeit bewirkte nicht zuletzt auch eine Verschiebung des kulturhistorischen Gedächtnisses, das gerade das antike Rom und seine Geschichte in den vergangenen Jahrhunderten dargestellt hatte.<sup>5</sup> Wie gezeigt werden soll, akzentuieren Roberts Ruinenbilder nicht allein die Erfahrung der vergangenen Zeit, sondern gerade die verstörende Präsenz der Geschichte in der Gegenwart. Daß dieses Eingedenken der Geschichte in der Gegenwart auch kulturkritische Züge annehmen konnte, soll im zweiten Teil des Aufsatzes anhand der von Robert reflektierten Musealisierung in den beiden Gemälden des Salons von 1796, dem *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre* und seinem Pendant der *Grande Galerie en ruine* gezeigt werden (Abb. 12 und 13).

I. Bekanntlich hat sich die Ruinen-Ästhetik schon sehr früh an den Ruinen Roms entzündet. Als Petrarca 1337 endlich die Ewige Stadt mit eigenen Augen sehen durfte, war er entgegen der Befürchtung seines Freundes Giovanni Colonna von den Ruinen Roms keineswegs enttäuscht. Ganz im Gegenteil erkannte er gerade an ihnen die einstige Größe des antiken Imperiums: “Solebas enim, memini, me a veniendo dehortari, hoc maxime pretexto ne, ruinose urbis aspectu fame non respondente atque opinioni mee ex libris concepte, ardor meus ille lentesceret. [...] Illa vero, mirum dictu, nichil imminuit, sed auxit omnia. Vere maior fuit Roma, maioresque sunt reliquie quam rebar.”<sup>6</sup> Damit beginnt die lange Geschichte der Antikenfaszination, die in den Ruinen Roms den Glanz vergangener Größe zu erblicken glaubte. Die Bauten werden nun als mächtige Zeugen der Vergangenheit, als ‘vestigia’ verstanden. Sebastiano Serlio hat dieser Ansicht in dem Satz: “Quanta Roma fuit, ipsa ruina docet” Ausdruck verliehen.<sup>7</sup> Freilich wurde darin auch der endgültige Untergang der ewigen Stadt festgeschrieben, so daß die Überreste nun zum Zeichen einer fernen Vergangenheit werden konnten.

Robert war schon als junger Mann 1754 im Gefolge des französischen Botschafters Comte de Stainville, der wenige Jahre später zum Duc de Choiseul ernannt werden sollte, nach Rom gekommen und von seinem bis 1765 dauernden Aufenthalt zweifellos sehr geprägt. Hier hatte er an der Académie de France unter der Leitung Charles Natoire bei Giovanni Battista Panini und anderen studiert. Seine zahlreichen in Rom entstandenen Zeichnungen, mit denen er sich

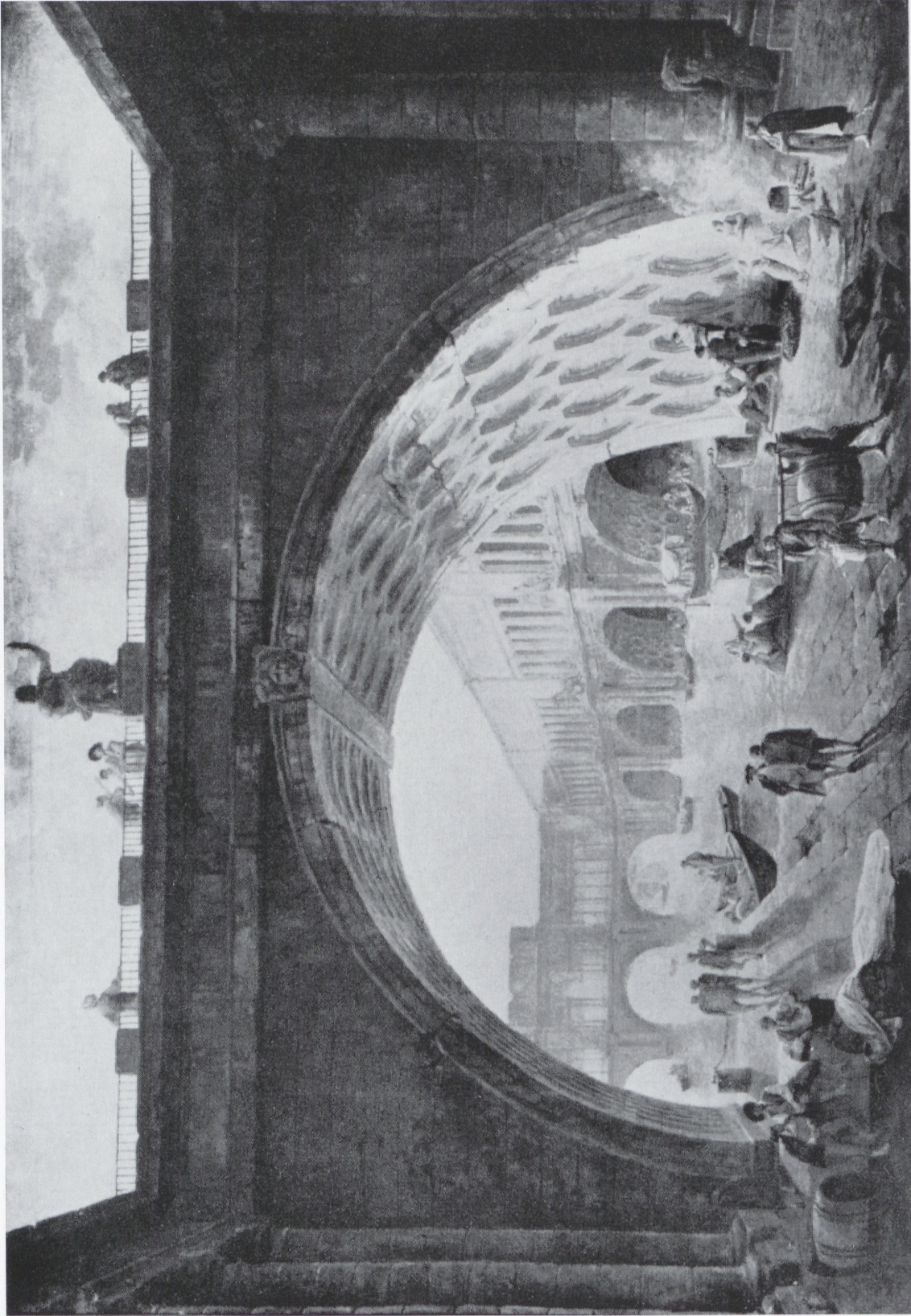


1 Hubert Robert, Titusbogen. Valence, Musée des Beaux-Arts, D.103.



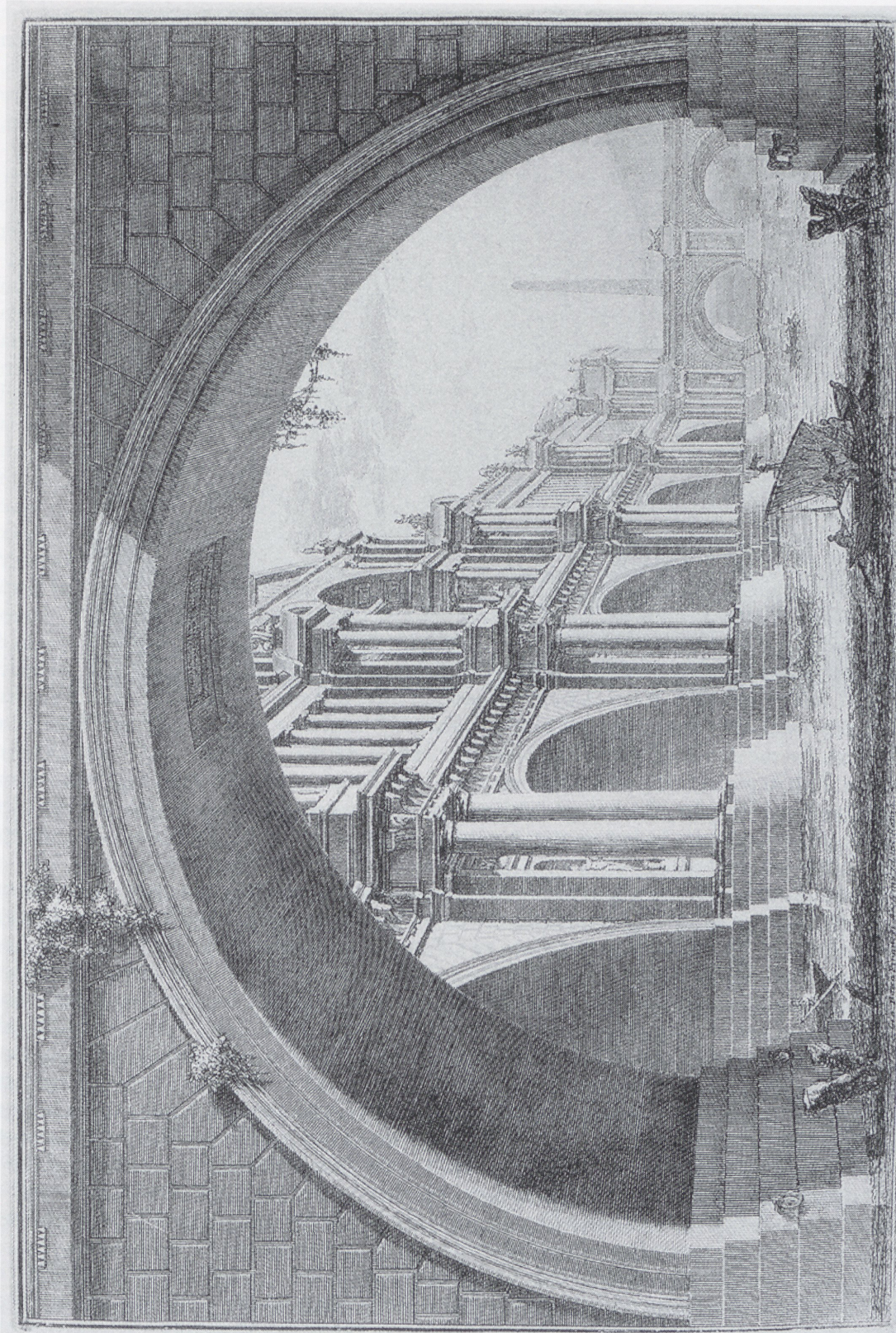
2 Giovanni Battista Piranesi, Titusbogen, Kupferstich aus der Serie *Alcune Vedute di Archi Trionfali*, Blatt Nr. 80.

ein Repertoire schuf, auf das er auch in Paris immer wieder zurückkommen sollte, dokumentieren nicht nur sein Interesse an dem antiken und modernen Rom, sondern ebenso seine Suche nach einem neuen Verständnis der Denkmäler und Plätze der ewigen Stadt, das von jenem der Vedutisten seiner Zeit schnell abwich.<sup>8</sup> Wie Jutta Held zeigen konnte, ging es ihm darum, die Ansicht der Monumente zu relativieren. Die römischen Bauten erscheinen in seinen Zeichnungen klein, dezentriert und nicht selten fragmentiert. Immer wählt er einen tiefen Augenpunkt, nie die Kavalierspersion, und betrachtet die von ihm gezeichneten Bauten ganz aus der Nähe (Abb. 1).<sup>9</sup> Dabei zeigt sich bereits in den Zeichnungen sein Studium der Stiche von Giovanni Battista Piranesi, von dem er nicht nur die dramatisierende perspektivische Ansicht lernte.<sup>10</sup> Wie Hubert Burda gezeigt hat, knüpfte Robert in seinen Bildern vor allem an die Stichserie der *Prima parte di architettura* von Giovanni Battista Piranesi aus dem Jahr 1743 an, in der der Venezianer eigene Entwürfe veröffentlicht hatte, die er als Weiterentwicklung der antiken Überreste verstand (Abb. 2 und 4). Diese frühen Stiche verstand Piranesi nicht, wie später in den 1748 und 1756 erschienenen Radierungen der *Antichità romane* als Bestandsaufnahme der antiken Bauten Roms, sondern als theatralische Wiederherstellung eines imaginären römischen Imperiums. Die Stiche der *Antichità romane* zeichnen sich der ersten Serie Piranesis gegenüber vor allem durch eine neue Qualität der Darstellung aus, deren Detailverliebtheit sowohl das Mauerwerk, dessen Brüche und Risse, als auch die sich seiner bemächtigenden Pflanzen besonders hervorhebt. Die auf diese Weise wahrgenommene Materialität der Monumente sollte zwar keineswegs ihren Ruhm verringern, führte aber zu einer relativierenden Sicht auf ihre Geltung.<sup>11</sup> Gerade diese äußerste Genauigkeit, mit der Piranesi in den Stichen der *Antichità romane* die Materialität ihrer Mauern mit ihren Verwitterungen und Bewachsungen darstellte, wird auch am Beispiel der Ansicht des Titusbogens deutlich, der zu der bereits 1748 veröffentlichten Serie der *Antichità romane de' tempi della Repubblica* gehört (Abb. 2). Diese Konzentration auf das brüchige Mauerwerk sollte für Roberts Darstellung seiner antiken Ruinen richtungsweisend werden.<sup>12</sup> Wenngleich Roberts Interesse in seiner römischen Zeit nicht der Dokumentation galt, so hat er doch gerade diesen Aspekt der brüchigen Materialität bereits in seinen römischen Zeichnungen von Piranesis Serie



3 Hubert Robert, Port orné d'architecture. Dünkirchen, Musée des Beaux-Arts.

4 G. B. Piranesi, Porto magnifico con Logge, ed Archi, eretto da un Imperatore Romano, Kupferstich aus der Serie Prima parte dell'architettura, Blatt 7.

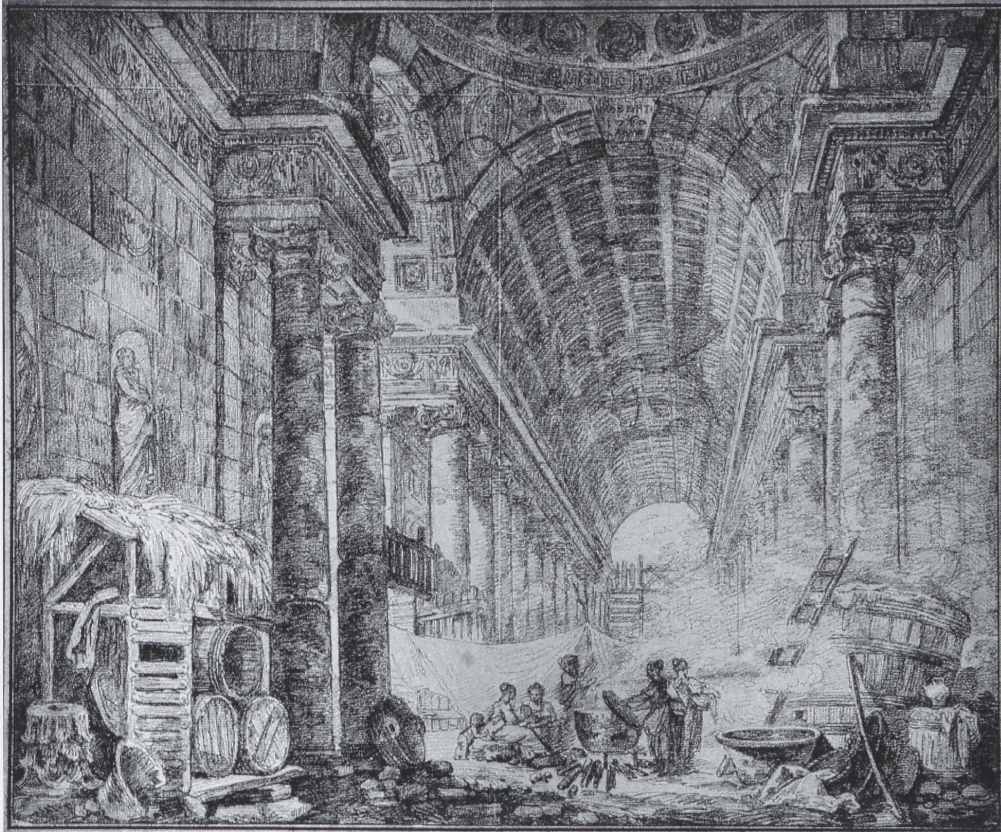


*Ponte magnifico con Loggia, ed Archi orlato da un Imperadore Romano, nel mezzo si vede la Statua Equestre del medesimo. Questo ponte viene veduto fuori di un arco d'un lato del Ponte che si vede pure nel fondo un medesimo arco all'altro del principal Ponte.*

der *Antichità romane* übernommen. Stärker als Piranesi richtet er seinen Blick jedoch auf die Materialität der antiken Überreste und auf ihre Einbindung in das moderne Rom. Bereits in den Zeichnungen ging es Robert um die Dokumentation ihrer Nutzung durch das einfache Volk (Abb. 1 und 3).<sup>13</sup> Die auf diese Weise erstmals hervorgehobene Historizität der antiken Monumente wird nicht nur in wirklichen Veduten deutlich, sondern bereits in den Phantasiarchitekturen, die er schon in den römischen Zeichnungen entwarf. Die Zeichnung einer *Galerie mit Wäscherinnen* im Cabinet des Dessins des Louvre (Abb. 5) dokumentiert nicht nur den Anfang seiner Beschäftigung mit dem Galeriemotiv, das so viele seiner späteren Gemälde bestimmen sollte (Abb. 11), sondern auch bereits seine Kontrastierung der mächtigen Galerie mit der Tätigkeit einfacher Wäscherinnen, die die antike Ruine in das tägliche Leben wie selbstverständlich einbindet. Damit wird bereits hier ein Gegensatz zwischen den monumentalen antiken Überresten und dem Leben des einfachen Volkes deutlich, der vor allem den Funktionswandel der Bauten betont und einer unbestimmbaren fernen Vergangenheit eine unzeitgemäße Präsenz verleiht. Jutta Held hat den Unterschied zu Piranesi mit dem in jenen Jahren vor allem in Frankreich durch den Comte de Caylus, den Roman von Adam Ramsay "Dialogue on Taste" aus dem Jahr 1755 und vor allem auch durch die Publikation des Werkes "Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce" (Paris 1758) von Julien David Le Roy erfolgten Paradigmenwechsel im Antikenideal von der römischen zur griechischen Antike zu erklären versucht.<sup>14</sup> Wohl kann davon ausgegangen werden, daß Hubert Robert an diesem Streit zwischen Hellenisten und Romanisten um eine neue Gewichtung von griechischer und römischer Antike teilnahm, doch zählt Jean de Cayeux Robert mit guten Gründen zu den Verfechtern der römischen Antike nicht nur aufgrund seiner Nähe zu Piranesi<sup>15</sup>, dessen Stichwerk *Della Magnificenza dell'Architettura de Romani* aus dem Jahr 1761 als ein Versuch gelesen werden muß, die Positionen Le Roys zu widerlegen.<sup>16</sup> Auch die Tatsache, daß Roberts Gönner, der Duc de Choiseul, Giovan Paolo Paninis großformatige Galeriebilder *Roma antica* (Abb. 8) und *Roma moderna* (Abb. 9) besaß, spricht für auf eine Zugehörigkeit Roberts zu den Romanisten.<sup>17</sup> Dennoch muß festgehalten werden, daß Roberts Interesse an den römischen Bauten nie dokumentarischer Natur war. Auch hat er sich in seinen antiken Ruinen, die nie den Anspruch einer Rekonstruktion erheben, sondern im Gegenteil sehr oft überhaupt Anklänge an reale antike Bauten vermissen lassen, nicht auf die Frage nach dem Primat der griechischen oder römischen Architektur eingelassen, sondern gerade mit seinem immer wieder abgewandelten Galeriemotiv das Bild einer universellen Vorstellung der antiken Ruine schlechthin geschaffen.

Neben Piranesi gehörte vor allem Giovanni Paolo Panini, dessen Unterricht er in Rom besuchte, zu Roberts großen Vorbildern. In seinem Aufnahmestück für die Pariser Akademie, dem *Port de Rome* (Abb. 6), huldigte er dem, von Panini besonders geprägten Genre des Architekturbildes, dem Architektur-Capriccio.<sup>18</sup> Paninis Capricci zeichnen sich vor allem durch eine neuartige Zusammenstellung der römischen Monumente in einem fiktiven Stadtraum aus. Wohl sind die einzelnen Bauten im Detail getreu wiedergegeben, doch fehlt jede Rücksicht auf Ort und Zeit ihrer Entstehung.<sup>19</sup> Sie dokumentieren damit nicht zuletzt eine Loslösung der antiken Ruinen von ihrem historischen Ort und ihrer Topographie. Während für Petrarca der Zeugniswert der Ruinen Roms gerade aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu den Schauplätzen der Geschichte manifest gewesen war, ist ihre Bedeutung nun vom Ort auf das Monument selbst übergegangen. Als Sujet eines Galeriebildes oder auch in der Nachbildung *en miniature*, wie sie durch die sogenannten Korkmodelle in Mode kam, wurden die Monumente zum Sammlerstück und ließen sich willkürlich zusammenstellen. Dieser freie Umgang mit den Monumenten Roms kam dem Geschmack einer zunehmenden Anzahl gelehrter Romreisenden entgegen.<sup>20</sup>

Auch für Robert stellte das Architektur-Capriccio ein von ihm mehrfach bedientes Genre dar. Zurück in Paris präsentierte er sich mit einem solchen Capriccio, dem *Port de Rome, orné de différents monuments d'architecture antique et moderne* (Abb. 6), dessen erste Version er für



5 Hubert Robert, Wäscherinnen in einer Galerie. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, R.F.14791.

den Duc de Choiseul gemalt hatte.<sup>21</sup> Ähnlich wie in den fiktiven Galerieansichten Paninis, die die Monumente des antiken Roms als Ansichten in einem Raum miteinander vereinen, werden auch in den Architektur-Capricci Roberts verschiedene Monumente in einem Bildraum zusammengestellt. Anstelle der topographisch exakten Vedute Piranesis (Abb. 7), die die Kirche San Girolamo degli Schiavoni mit den sie umgebenden Palästen sowie das 1704 erst befestigte Ufer mit der zweiläufigen Treppenanlage und der mittleren Terrasse darstellt, beachtete Robert das tatsächliche Ensemble der Bauten nicht.<sup>22</sup> Einzig die Treppe mit der zentralen Terrasse kennzeichnet noch den städtischen Hafen und hilft dem Betrachter, den Hafen an der Ripetta überhaupt wiedererkennen zu können. Über der Terrasse erblickt er jedoch überraschenderweise das isoliert stehende *Pantheon*, hinter dem zur Linken die Kolonnaden von St. Peter ausschwingen. Am linken Bildrand sind noch zwei Achsen des *Palazzo Nuovo* von Michelangelo auf dem Kapitol zu erkennen. Das Ensemble von antiken und modernen Bauten verdankt sich allerdings nicht ganz alleine der Phantasie Roberts, sondern offenbar auch der Auseinandersetzung mit einer Zeichnung Piranesis, einer Phantasie-Architektur, die ebenfalls einen dem Pantheon ähnlichen, von zwei hohen Säulen flankierten Zentralbau über einer hohen Treppenanlage zeigt.<sup>23</sup> Dennoch beansprucht das Hafenbild Roberts durch das geschäftige Treiben der Kaufleute im Vordergrund eine Authentizität, die in einem disparaten Verhältnis zum architektonischen Capriccio steht.

Während Robert hier das einzelne Monument, wie auch die Befestigung des Ufers mit der großen Treppenanlage getreu seinen Vorbildern darstellt, so daß der Betrachter sie wiedererkennen kann, geht der Maler in den meisten seiner Ruinenbilder weit darüber hinaus und stellt



6 Hubert Robert, Port de Rome. Paris, École des Beaux-Arts.

Monumente dar, die nun keinerlei Bezug mehr zu einem konkreten Wissen über die Antike haben. Für zahlreiche, von Robert immer wieder verwendete Architekturmotive, wie das des *Port orné d'architecture* in Dünkirchen (1761-1765) (Abb. 3)<sup>24</sup> waren Vorbilder aus der ersten Stichserie Piranesis maßgebend, die Robert jedoch so darstellt, als handle es sich um tatsächliche Bauten und nicht, wie noch in den Stichen Piranesis deutlich wird, um Phantasiebauten oder Bühnendrawings.<sup>25</sup> Doch knüpft Robert, wie das Beispiel der Galerie des Gemäldes *Les fontaines* aus Chicago, das zur Dekoration des Schlosses Méréville gehörte, zeigt (Abb. 10), zuweilen noch insofern an die *scena per angolo*-Perspektive barocker Bühnenbilder an, als seine Galeriefucht nur in der Diagonale zu sehen ist. Dabei versucht Robert jedoch nicht, den Raum unnötig zu verunklären. Es geht ihm nicht um überraschende, unvorhersehbare Raumeinblicke, sondern um eine effektvolle Perpetuierung des Galeriemotivs mit Hilfe dessen er eine unbestimmte Tiefenausdehnung des Bildes erreicht. Doch ganz ähnlich wie auch in Piranesis Stichen hat hier der Betrachter keine zureichende Orientierung über das Raumganze, das sich über die Bildgrenzen hinaus fortzusetzen scheint.

Trotz oder gerade wegen der scheinbar ubiquitären Antike in Roberts Gemälden haben seine Ruinen, ganz im Unterschied zu denen zeitgenössischer Ruinengemälde wie etwa jener seines Lehrers Giovan Paolo Paninis<sup>26</sup>, ihre Funktion als Zeugnisse einer konkret benennbaren Vergangenheit vollständig verloren. Nutzte Panini das Motiv der antiken Ruine als Kulisse für biblische, mythologische oder antike Szenen, sind Roberts Ruinen selbst das Sujet seiner Gemälde, die an





7 G. B. Piranesi, Veduta del Porto di Ripetta, Kupferstich aus der Serie Vedute di Roma, Blatt 893.

eine ferne Vergangenheit gemahnen, deren geradezu beunruhigende Präsenz jedoch durch die zeitgenössischen Staffagefiguren zumeist besonders hervorgehoben wird. Gerade weil die im Bild dargestellten Ruinen nun keiner bestimmten Epoche mehr zugeordnet werden können, rückt die zwischen Vergangenheit und Gegenwart verflossene Zeit, die an den Bauten nur allzu deutliche Spuren hinterlassen hat, in den Vordergrund der Betrachtung. Erst durch die Verfremdung der Ruinen wird diese Zeit darstellbar. Dies scheint auch der Grund dafür zu sein, warum sich in Roberts Ruinenbildern nur in den seltensten Fällen antike Staffagefiguren befinden. An ihre Stelle treten vielmehr Personen der unteren Stände, deren Kleidung nicht zeitspezifisch ist, aber die seiner eigenen Zeit angehören könnten. Berühmt sind vor allem seine Wäscherinnen, die nicht nur den Funktionsverlust der antiken Bauten betonen, sondern deren alltägliche Verrichtungen die fremde Erhabenheit der Bauten um so stärker hervorheben (Abb. 5).<sup>27</sup>

Diderot hat in seiner Kritik des Salons von 1767, in dem Robert das erste Mal mit einigen Gemälden vertreten war, die Konsequenzen der Ablösung der Ruinenästhetik von konkreten historischen Bauten klar erkannt und sie lobend hervorgehoben.<sup>28</sup> Während er Roberts Gemälde der Ruinen eines Tempels in Heliopolis *Les Ruines du fameux portique du Temple de Balbec à Héliopolis*, die sich wahrscheinlich an der Publikation von Robert Wood "Ruins of Balbeck" aus dem Jahr 1757 inspiriert hatten<sup>29</sup>, keine besondere Beachtung schenkte, denn die hier dargestellten Ruinen sind in seinen Augen nichts als eine bloße Kopie, die allein den Gedanken an den Untergang eines vormals mächtigen Volkes vor Augen führe<sup>30</sup>, ist er um so mehr von einem Gemälde mit dem Titel *Grande Galerie éclairée du fond* fasziniert. Dieses Gemälde, von dem heute nur noch spätere Versionen bekannt sind, ist bisher nicht identifiziert worden. Die Beschreibung Diderots



8 Giovanni Battista Panini, Roma antica. Paris, Louvre.

trifft tatsächlich auf viele von Roberts antiken Galerien zu, die ein beliebtes Motiv waren (Abb. 5, 10, 11).<sup>31</sup> Voller Bewunderung für die “belles ruines” schreibt Diderot angesichts der *Grande Galerie éclairée du fond*: “O les belles, les sublimes ruines! quelle fermeté, et en même temps quelle légèreté, sûreté, facilité de pinceau! quel effet! quelle grandeur! quelle noblesse! [...] Avec quel étonnement, quelle surprise je regarde cette voûte brisée [...] les peuples qui ont élevé ce monument, où sont-ils? que sont-ils devenus! dans quelle énorme profondeur obscure et muette, mon œil va-t-il s’égarer? [...] Le temps s’arrête pour celui qui admire. Que j’ai peu vécu! que ma jeunesse a peu duré!”<sup>32</sup> Hubert Burda hat bereits auf die Abhängigkeit von Diderots “poétique des ruines” von der 1765 erschienene Übersetzung des einflussreichen Traktates von Edmund Burke: “The Enquiry into the Origin of the Ideas of the Sublime and Beautiful” ins Französische aufmerksam gemacht.<sup>33</sup> Doch stehen nicht nur die von der Erfahrung des Sublimen ausgelöste Moment der Überwältigung des Betrachters im Vordergrund seiner Beschreibung. Ganz im Sinne des Verlaufs einer sublimen Erbauung deutet Diderot die Ruinen als einen Gegenstand, der die Erfahrung der Nichtigkeit der Welt provoziere: “Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s’anéantit, tout périt, tout passe. Il n’y a que le monde qui reste. Il n’y a que le temps qui dure”.<sup>34</sup> Diese bezieht er schließlich auf sich selbst und beschreibt die subjektive Erfahrung, die ihn sein Leben als Wanderung zwischen zwei Ewigkeiten erkennen läßt, bis er schließlich, auf sich selbst zurückgeworfen, ausrufen kann: “moi moi seul je prétends m’arrêter sur le bord et fendre le flot



9 Giovanni Battista Panini, Roma moderna. Paris, Louvre.

qui coule à mes côtés.<sup>35</sup> Diderots Kritik weist an dieser Stelle einen grundlegenden Wandel in der Ruinen-Ästhetik auf. Nicht die Erinnerung an den Untergang mächtiger Völker ruft in ihm länger Betroffenheit hervor, sondern er versteht die Ruine nunmehr als Bild subjektiver Zeiterfahrung, die einerseits die Verlorenheit des Subjektes im Strom einer unendlichen Zeit markiert, andererseits die eigene Existenz aber um so dringlicher ins Bewußtsein ruft.<sup>36</sup> Hieraus ist in der Literatur mehrfach auf die Gemälde zurückgeschlossen und behauptet worden, Roberts Gemälde bediene diesen Topos des Sublimen.<sup>37</sup> Doch ist vor einer vorschnellen Übertragung von Diderots Verständnis auf die Ruinenbilder Roberts Vorsicht geboten. Roberts Bilder erfüllen nämlich nicht vollständig Diderots Erwartungen. Dieser kritisiert vor allem Roberts Staffagefiguren, die das Innewerden des Subjekts vor seinen Gemälden geradezu verunmöglichten. Weil die Reflexion der erhabenen Ruinen Stille voraussetze, empfiehlt Diderot Robert, entsprechend wenige Figuren hinzuzufügen, die durch ihre Haltung die Reflexion des Betrachters vorwegnehmen sollen.<sup>38</sup> Diderots Kritik an Roberts Staffagefiguren weist nun weniger, wie ich meine, auf ein tatsächliches Manko der Bilder hin, sondern auf eine, von Diderot verschiedene Intention der Bilder. Gerade das Fehlen der von Diderot geforderten Identifikationsfiguren für den das Sublime suchenden Betrachter läßt daran zweifeln, ob es Robert tatsächlich auf das Vermitteln der Erfahrung des Sublimen abgesehen hatte, oder ob Diderot nicht vielmehr die durch die prekäre Materialität in



10 Hubert Robert, *Les Fontaines*. Chicago, The Art Institute.

den Vordergrund gerückte Konfrontation des Betrachters mit der vergehenden Zeit erstmals in Verbindung bringt mit der literarisch vermittelten Erfahrung des Sublimen. Ein Aspekt, der für den Erfolg von Roberts Ruinen sicher von größter Bedeutung gewesen sein dürfte. Doch künden gerade Roberts Wäscherinnen, mit denen der Maler bewußt einen Kontrapunkt zu den erhabenen Ruinen zu setzen weiß, weniger von dem im Anblick des Erhabenen sich erkennenden Subjekts als vielmehr vom Sinnverlust und der Verlorenheit des Subjektes angesichts einer Geschichte, deren Untergang nun nicht mehr durch die Imagination zukünftiger Größe oder aber durch Mahnung an ein sittliches Verhalten wieder aufgefangen wird.



11 Hubert Robert, Phantasie-Ruine. Karlsruhe, Kunsthalle.

Es ist interessant zu sehen, daß Diderot sein Verständnis der Ruinen anhand Roberts Gemälde im Salon von 1767 offenbar grundlegend geändert hatte. Wären die Gemälde bereits im Salon von 1765 ausgestellt gewesen, hätte Diderot sie vermutlich noch im Sinne einer Vanitas-Reflexion und



Tyrannen-Kritik gedeutet. Angesichts eines Ruinenbildes von Giovanni Niccolò Servandoni sinnierte er über die Vergänglichkeit der Zeit, die auch vor den römischen Helden nicht halt gemacht habe: "Quelles masses! cela sembloit devoir être éternel. Cependant cela se détruit, cela passe, bientôt cela sera passé; et il y a long-temps que la multitude innombrable d'hommes qui vivoient, s'agitoient, s'armoient, se haïssoient, projetoient autour de ces monumens, n'est plus. Parmi ces hommes, il y a avoient un César, un Démosthène, un Cicéron, un Brutus, un Caton. A leur places, ce sont les serpens, des Arabes, des Tartares, des prêtres, des bêtes féroces, des ronces, des épines. Où régnoit la foule et le bruit, il n'y a plus que le silence et la solitude."<sup>39</sup> Es ist bemerkenswert, daß Diderot an dieser Stelle nach einer allgemeinen Klage um die Vergänglichkeit der Menschheit schließlich berühmte Römer aufzählt, vor denen das gleiche Schicksal nicht Halt gemacht habe. Obwohl dies natürlich durch die römische Ruine als Bildsujet Servandonis nahelag, mag das neue Interesse am Untergang des römischen Reichs, wie es kurz zuvor von Edward Gibbon in seinem Werk: "Decline and Fall of the Roman Empire" thematisiert worden war, hier den Ausschlag für die besondere Hervorhebung der römischen Helden gegeben haben.<sup>40</sup>

II. Seit den späten 80iger Jahren hatte Robert das Ruinenthema bekanntlich auch auf die Stadt Paris übertragen und damit ganz von der Antike als Grundlage des historischen Gedächtnisses gelöst. Während er einerseits die Umgestaltungen des ausgehenden Jahrhunderts in Paris etwa im *Abbruch der Häuser auf dem Pont du Change* im Bild festhielt<sup>41</sup>, dokumentiert ein Architektur-Capriccio mit Pariser Monumenten andererseits das Bewußtsein einer bedeutenden historischen Vergangenheit.<sup>42</sup> In diesem Kontext entstand nicht zuletzt auch das wohl ungewöhnlichste seiner Ruinenbilder, in der die Ruine nicht mehr die Epiphanie einer fernen Vergangenheit in der Gegenwart markiert, sondern eine Zukunft antizipiert. Es handelt sich hier um die berühmte Gegenüberstellung eines Projektes der *Grande Galerie des Louvre als Museum* mit ihrer Ruine, die Robert im Salon des Jahres 1796 ausgestellt hatte (Abb. 12 und 13).<sup>43</sup> In der Literatur ist diese überraschende Wendung des Ruinenbildes in eine Vision zukünftiger Zerstörung zurecht mit Tendenzen der zeitgenössischen Literatur in Zusammenhang gebracht worden, in denen ähnliche Szenarien der Zukunft entwickelt wurden. Karlheinz Stierle hat auf die vorrevolutionäre Beschreibung der Stadt Paris von Louis-Sebastien Mercier: "Tableau de Paris" (1782-1789) hingewiesen.<sup>44</sup> Im Unterschied zu Mercier antizipiert Robert die eigene Zukunft jedoch nicht anhand historischer Monumente, sondern anhand der *Grande Galerie* des Louvre, die, wie Monika Steinhauser betont hat, als Museum selbst zum Ort des Gedächtnisses bestimmt war.<sup>45</sup>

Im Salon von 1796 hingen beide Gemälde als Pendants einander gegenüber. Einerseits wurde dem Betrachter ein *Projet d'aménagement de la Grande Galerie* des Louvre mit der viel diskutierten Teilverglasung des Tonnengewölbes und einem Vorschlag zur Hängung der Gemälde präsentiert (Abb. 12), andererseits mußte er im Pendant schockartig feststellen, daß die gerade eben imaginierte Vollendung der *Galerie* als Museum nun im zweiten der Gemälde in Trümmern lag (Abb. 13).<sup>46</sup> Doch obgleich der Titel der Galerie als Ruine im Salon *Ruine d'après le tableau précédent* den Verfall des vorgestellten Projektes andeutet, wird man bei genauerem Hinsehen feststellen, daß die Ruine der *Grande Galerie* andere, im Projekt nicht dargestellte, den Einsturz mehr oder weniger überstandene Kunstwerke zeigt. Wohl handelt es sich um dieselbe Architektur, doch zeigt Robert einerseits die *Grande Galerie* als Präsentationsort der Gemäldesammlung und andererseits als Skulpturenmuseum. Auf der *Grande Galerie en ruine* hat als einziges Kunstwerk

gegenüber:

12 Hubert Robert, *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre*. Paris, Louvre.

folgende Seiten:

13 Hubert Robert, *Grande Galerie du Louvre en ruine*. Paris, Louvre.

14 Hubert Robert, *Roma antica*. Paris, Louvre.







den Einsturz der Galerie die 1540 für Franz I. angefertigte Bronzekopie des Apoll vom Belvedere heil überlebt.<sup>47</sup> Die Skulptur steht sogar noch auf ihrem Sockel, während die Marmorskulptur des berühmten Louvre-Sklaven von Michelangelo, aber auch die Büste Raffaels zerbrochen sind. Beide Skulpturen liegen als Torsi rechts und links im Vordergrund. Weder *Apoll*, noch der *Sklave* Michelangelos sind jedoch unter den Skulpturen der intakten Galerieansicht zu finden. Wie ich zeigen möchte, reflektiert Robert in seiner Ruine der *Grande Galerie* nun nicht mehr auf den mit der fortschreitenden Zeit verbundenen Sinnverlust, sondern greift mit dem antizipierten Ruinenbild ganz konkret in die Debatte um das neu eingerichtete Museum und seine Ziele, und damit um den neuen Ort des kulturellen Gedächtnisses ein.

Der Plan, die *Grande Galerie* des Louvre zu einem Museum umzugestalten, kann, wie Andrew McClellan gezeigt hat, auf das Jahr 1779 zurückdatiert werden und gehörte zu den ehrgeizigsten Projekten des Comte d'Angivillier, der unter Louis XVI. die Surintendance der königlichen Bauten unter sich hatte.<sup>48</sup> Angivillier hatte die *Grande Galerie* zu einem Ort des nationalen Gedächtnisses bestimmt, in dem den hier zusammengetragenen Kunstwerken die Aufgabe zukam, die Überlegenheit der französischen Schule zu demonstrieren, ganz ähnlich wie auch die von Robert gemalten Capricci der antiken Monumente Frankreichs im Speisesaal in Fontainebleau das antike Erbe des Landes unter Beweis stellen sollten.<sup>49</sup> Nun eignete sich die Grande Galerie, die 1595 von Louis Metezeau und Jacques I. Du Cerceau als Verbindungskorridor zum Tuilerien-Palast gebaut worden war, jedoch nur sehr bedingt als Sammlungsraum. Zum einen forderten die 1642 von Nicolas Poussin unfertig hinterlassenen Deckenfresken nun endlich eine Entscheidung heraus<sup>50</sup>, ob sie vervollständigt oder besser abgeschlagen werden sollten, zum anderen war die Galerie für eine angemessene Betrachtung der für die Ausstellung vorgesehenen Gemälde zu dunkel. Sehr bald schon einigte man sich auf eine Verglasung von Teilen des Tonnengewölbes, um eine Beleuchtung der Galerie von oben zu gewährleisten, doch war ihre Verwirklichung mit großen Kosten und aufwendigen Arbeiten verbunden. Schließlich entbrannte eine kontroverse Debatte über eine zeitgemäße Hängung, die Angivillier nach den Vorbildern in Düsseldorf und Wien zugunsten einer chronologisch konsequenten Hängung nach Schulen entschied.<sup>51</sup> Wohl bereitete die Revolution diesem ehrgeizigen Projekt ein jähes Ende, doch schon wenige Tage nach dem Sturm der Tuilerien machte sich die Nationalversammlung am 19. Oktober 1792 die Idee des Museums zu eigen.<sup>52</sup> Das noch aus dem Ancien Régime stammende Museumsprojekt mutierte nun zu einem Prestigeobjekt der Revolution und wurde am symbolträchtigen Jahrestag der Republik am 10. Oktober 1793 als Zeichen des Triumphes über den Despotismus des Ancien Régime als *Musée Français* eröffnet. Andrew McClellan hat betont, wie sehr sich die Revolutionäre über die Bedeutung des Museums gerade in den Tagen der nachrevolutionären Unruhen im Klaren waren. Es sollte vor allem ausländischen Besuchern die kulturstiftende Rolle der Revolution glaubhaft machen. Eine weitere bedeutende Aufgabe des neuen Museums war nicht zuletzt die Ausbildung der Künstler, denn man war sich dessen bewusst, daß eine neue Kunst nicht aus der an das Ancien Régime gebundenen Akademie hervorgehen konnte. Aus diesem Grunde wurde den Künstlern die Erlaubnis erteilt, in der Grande Galerie kopieren zu dürfen.<sup>53</sup> Roberts Galeriebilder halten gerade diesen Umstand fest.<sup>54</sup> Während ein Gemälde der Grande Galerie noch keine Kopisten unter den Besuchern zeigt, drängen sich diese auf seinen späteren Bildern. Darüber hinaus lassen sich auf seinen Gemälden unterschiedliche Hängungen ausmachen, von dem diejenige des Salons von 1796 am deutlichsten lesbar ist (Abb. 12). Hier optiert Robert ganz deutlich für eine gemischte Hängung. Auf der rechten Bildhälfte ist im Vordergrund nicht nur die vor der Wand aufgestellte *Madonna Franz' I.* von Raffael zu sehen. An der Wand direkt hinter ihr hängen oben Guido Renis *Raub der Deinaira*, direkt darunter die *Grablegung Christi* von Tizian. Diese gemischte Hängung entsprach nicht den neuesten historischen Ordnungskriterien, kam aber dem Bedürfnis nach einer adäquaten künstlerischen Ausbildung besser entgegen, da sie es ermöglichte, sowohl das Vorbild Raffaels zu studieren als auch gleichzeitig dessen Wir-

kungsgeschichte, in diesem Fall im Gemälde von Guido Reni zu erkennen. Robert optiert daher in seinem Galerie-Entwurf von 1796 genau für die Vorteile einer ahistorischen Hängung, die er im Sinne der zuständigen Kommission als Schule des Sehens auswies.<sup>55</sup>

Demgegenüber ist das Thema des *Pendants* die *Galerie en ruine* weder die Verglasung der Galerie, noch die Hängung der Sammlung. Von der ehemaligen Vielzahl an Gemälden ist hier keine Spur mehr zu sehen; nur wenige Skulpturen haben den Einsturz des Gewölbes und den fortschreitenden Übergriff der Natur halbwegs überstanden. Interessanterweise scheint die *Grande Galerie* vor ihrem Einsturz nun als Skulpturenmuseum gedient zu haben. Im Unterschied zu Mercier, der in seinem "Tableau de Paris" das Szenario der Wiederausgrabung der Stadt Paris beschreibt und sich vorstellt, wie die Archäologen der Zukunft sich darauf konzentrieren werden, die noch vorhandenen Skulpturen, Medaillen und Inschriften zu deuten<sup>56</sup>, stellt Robert einen einzigen Künstler dar, der unter wenigen Vertretern des einfachen Volkes nur Augen für den *Apoll* hat. Wie ein noch übrig gebliebener Kopist scheint er den Verfall der Galerie gar nicht bemerkt zu haben. Noch die übrig gebliebenen Skulpturen verweisen darauf, daß auch sie in einer ähnlichen Weise wie die Gemälde auf dem *Pendant* arrangiert waren: Dem *Apoll vom Belvedere* stand offenbar Michelangelos *Sklave* gegenüber, so daß auch hier der Betrachter vom Antikenideal aus die übrige Kunstgeschichte präsentiert bekam. In der Gegenüberstellung von antiker Skulptur und der Skulptur der Renaissance läßt sich einerseits ein ähnliches Prinzip wie im Vorschlag für die Hängung auf dem *Pendant* Roberts vermuten. Andererseits scheinen hier noch ältere Ideen von einer Parallelisierung zwischen den Stilperioden der antiken Kunst und jener der Renaissance, wie sie der Comte de Caylus sie in den Jahren zwischen 1753 und 1759 in den von ihm gehaltenen Akademiereden vertreten hatte, nachzuwirken.<sup>57</sup> Im Gemälde wird jedoch vor allem ein denkwürdiger Gegensatz konstruiert: hier die bleibende, Katastrophen überdauernde Antike und dort die von der Zeit mutilierte Skulptur der Renaissance. Wohl läßt sich dieser Unterschied auch durch die höhere Beständigkeit der Bronze gegenüber dem Marmor erklären, doch die Tatsache, daß die Kopie des *Apoll vom Belvedere* noch auf ihrem Sockel verharren konnte, während alle anderen Skulpturen auf dem Boden liegen, hebt sie aus dem Lauf der Geschichte, deren Ende von der Zerstörung der Galerie markiert wird, ganz offenbar heraus. Diese Hervorhebung *Apolls* vor dem allgemeinen Verfall verleiht der Skulptur im Gemälde eine geradezu überhistorische Aura, die insofern besonders interessant ist, als sich bekanntlich an dieser Skulptur die Problematik der Historisierung der römischen Antiken des vatikanischen Skulpturenhofes bei Winckelmann entzündet hatte. Bereits Winckelmann hatte für die Skulpturen des Belvedere, die er bewunderte und die für ihn ein Ideal schlechthin repräsentierten, keinen rechten Platz in seiner "Geschichte der Kunst des Altertums" von 1764 gefunden, zu sehr stand er noch unter dem Eindruck seiner eigenen Beschreibungen, die er gleich nach seiner Ankunft in Rom im Jahr 1755 verfaßt hatte und mit denen er der Natur des griechischen Geschmacks auf die Spur kommen wollte. Wie Alex Potts dargelegt hat, vermied es Winckelmann so gut es ging, sie der Diskussion der verschiedenen Stilphasen der griechischen Kunst zu unterwerfen und damit zu historisieren.<sup>58</sup> In der *Galerie en ruine* versucht Robert offensichtlich ganz ähnlich wie Winckelmann in seiner "Geschichte der Kunst des Altertums" eine Balance zwischen Geschichte und Ideal der Kunst zu finden. Doch wird die Hervorhebung der überhistorischen Idealität des *Apoll vom Belvedere* im Gemälde besonders fragwürdig, wenn man bedenkt, daß dessen Authentizität in Frage gestellt worden war, seit Anton Raphael Mengs 1779 die Skulptur als römische Kopie erkannt hatte.<sup>59</sup>

Nun gibt es auf die Frage, warum Robert dem *Apoll* eine solch herausragende Stellung in seinem Ruinengemälde einräumt, vielleicht keine eindeutige Antwort. Sicherlich handelt es sich hier aber um mehr als um eine Wiederholung des Motivs einer Statue in einer Galerie, wie Robert es schon oft gemalt hatte.<sup>60</sup> Der *Apoll vom Belvedere* war zur Entstehungszeit des Gemäldes in Paris nicht irgendeine antike Statue. Wie präsent Winckelmanns Wertschätzung der Skulpturen des Belvedere war, läßt sich an der Debatte um die Kunstpolitik der jungen französischen Republik

in der Société Populaire et Républicaine des Arts von 1794 ermessen. In einer feierlichen Lesung, die von der genannten Gesellschaft veranstaltet wurde, hob man die Wertschätzung der Antike besonders hervor und zitierte lange Passagen aus Winckelmanns "Geschichte der Kunst des Altertums". Winckelmann wurde dabei als der einzige bezeichnet, der die Schönheiten der Antike mit der ihr gebührenden Würde beschrieben habe.<sup>61</sup> 1796, im Jahr der Präsentation des Gemäldes im Salon stand darüber hinaus der geplante Raub der berühmtesten antiken Skulpturen aus Rom zur Debatte. Bereits im Frühjahr des darauffolgenden Jahres 1797 gelang es Napoleon Bonaparte, die berühmtesten Antiken aus dem Vatikanischen Palast von Pius VI. unter dem Vorwand des sogenannten Vertrags von Tolentino zu erpressen. Nur ein Jahr später trafen die Skulpturen des Belvedere in Paris ein, wo ihre Ankunft triumphal gefeiert wurde.<sup>62</sup> Die Diskussion um die Ziele des neuen Museums war jedoch schon seit 1794 eskaliert. Die Revolutionäre machten seitdem den Anspruch geltend, die rechtmäßigen Erben Griechenlands zu sein und sahen in Paris einen Ort, an dem das Wissen aller Nationen vereint werden müsse. In diesem Zusammenhang steht vor allem die Idee, die Meisterwerke Roms im Louvre zu vereinigen. Doch wollte man sich nicht mit Kopien zufrieden geben, sondern dachte von Anbeginn an an militärische Raubzüge, die mit dem Hinweis auf die Beutezüge des antiken Roms legitimiert wurden.<sup>63</sup>

Mit der Darstellung des *Apolls vom Belvedere* nimmt Robert daher Teil an der Diskussion um die Legitimation des Kunstraubes. Deutlich verweist er auf den idealen Wert der Statue, indem er sie als einzige Skulptur intakt den Einsturz der Galerie überdauern läßt. Auch der andächtig zeichnende Schüler, dessen Aufmerksamkeit auf Apoll alleine gerichtet ist, manifestiert die Hochachtung vor dieser Skulptur, wie sie seit ihrer Aufstellung im Hof des Belvedere ungebrochen andauerte. Allein die Tatsache, daß er nicht den marmornen Apoll aus Rom, sondern die Bronzekopie für sein Gemälde wählte, kehrt die Verhältnisse um. Die Kopie für Franz I. mußte im Kontext der neuerlichen Einsicht, daß der in jenen Tagen so begehrte *Apoll vom Belvedere* nur die Kopie eines griechischen Originals sei, die Kopie des Louvre aufwerten. Kam sie nicht dem verlorenen Original näher? Ließ sich nicht auch hieraus die Idealität der antiken Kunst studieren? Auch wenn Roberts Stellung zu diesem Streit um die Bedeutung des *Apoll vom Belvedere* nicht überliefert ist, so spricht doch der von ihm inszenierte Gegensatz von überdauerndem Ideal und Vergänglichkeit und Zerstörung des bedeutendsten Museumsprojekts seiner Tage Bände.

Bekanntlich war Robert nicht der einzige Kritiker der mit ihm im Zusammenhang stehenden Beutezüge. Im gleichen Jahr, in dem er seine Gemälde im Salon ausstellte, nahm Quatremère de Quincy in seinen "Lettres à Miranda" die Raubzüge zum Anlaß, die Ziele des Museums der Revolution grundsätzlich in Frage zu stellen.<sup>64</sup> Zum ersten Mal wird in seiner Schrift die mit den Raubzügen verbundene Dekontextualisierung der Kunst problematisiert, und einem Werteverlust gleichgesetzt. Für den Autor ist der historische Kontext mit ihrer Ausstrahlung und ihrem Wert so eng verknüpft, daß er die provozierende Frage stellt, ob die hoch geschätzten Kunstwerke nach ihrer Ankunft in Paris denn überhaupt noch die Kraft hätten, die Künstler zu begeistern?

Die "Lettres à Miranda" hatten nicht nur eine theoretische Reflexion zur Folge, sondern trugen auch zu einer Petition der Künstler gegen den Kunstraub bei, die am 16. August 1796 dem Directoire unterbreitet wurde. Diese Petition war auch von Hubert Robert unterzeichnet worden.<sup>65</sup> Im Licht der Briefe an Miranda läßt sich die *Grande Galerie en ruine* damit auch als ironische Kritik an den Argumenten für den Kunstraub verstehen.<sup>66</sup> Würde das Museumsprojekt, das exemplarisch mit der Grande Galerie des Louvre verbunden war, an der Idealität des *Apoll vom Belvedere* scheitern?

In einem späteren Gemälde kommt Robert — wie ich meine — auf die von Quatremère de Quincy geforderte Kontextualisierung der Kunst zurück und zeigt den Bedeutungsverlust, die mit einer Musealisierung Roms notgedrungen einher zu gehen droht.<sup>67</sup> Ganz ähnlich wie Paninis gleichnamiges Gemälde zeigt Robert in seinem Gemälde *Roma antica* (Abb. 8 und 14) Veduten antik-römischer Bauten sowie die berühmtesten antiken Skulpturen Roms, die zwischen großen

Leinwänden vor der Wand der *Grande Galerie* wie zufällig abgestellt erscheinen: Links ist der *Hermaphrodit*, der *Herkules Farnese* und der *Torso vom Belvedere* zu sehen, ganz im Hintergrund sind der *Antinous* und der *Laokoon* und am rechten Bildrand der *Apoll vom Belvedere* erkennbar. Auf den ersten Blick gibt es kaum einen Unterschied in der Disposition der Gemälde und Skulpturen im Raum zu der prachtvollen Galerie Paninis (Abb. 8). Auch hier sind die antiken Skulpturen und einzelne Veduten wie zufällig auf dem Boden aufgestellt. Gleichwohl wirkt dasselbe Arrangement in Roberts *Roma antica*, insbesondere die vor den Wänden stehenden Skulpturen, die ohne Nischen oder freie Flächen überhaupt nicht zur Geltung kommen, sehr viel zufälliger, unangemessener. Dieser Eindruck wird offenbar durch den insgesamt schlichter gehaltenen Galerieraum hervorgerufen, der gegenüber der barocken Galerie Paninis niedriger und klarer im Aufbau ist und den Gemälden und Skulpturen einen gleichförmigen Charakter verleiht. Mit dem kostbar verkleideten Raum, dessen Nischen, Kuppeln und Tonnengewölbe einen hoheitlichen Eindruck vermitteln, versteht es demgegenüber Panini auch, die in ihr befindlichen Gemälde und Skulpturen zu erhöhen. Auch die Art der Besucher der *Grande Galerie*, die auf dem Gemälde Roberts keine hohen Würdenträger oder Kenner sind, sondern neben einem allgemeinen Publikum offenkundig Künstler, die die Gelegenheit zum Studium nutzen, tragen zu diesem merkwürdig zufällig wirkenden Arrangement bei. Im Gegensatz zu den geschäftigen und am Detail interessierten Gelehrten in Paninis Galerie bringen die neugierigen Besucher der *Grande Galerie* des Louvre den ausgestellten Gemälden und Skulpturen ein sehr viel geringeres, oberflächliches Interesse entgegen.

Diese Art der Ausstellung des antiken Roms, das keinem der Monumente und keiner Skulptur eine herausragende Stellung gewährt, stand ganz offensichtlich im Kontrast zu den tatsächlichen Plänen des Louvre. Tatsächlich wurde in dem *Musée Central des arts*, wie der Louvre seit 1797 heißen sollte, eine Antikengalerie eingerichtet, in der die berühmtesten antiken Skulpturen angemessen ausgestellt werden sollten. Um die geraubten Skulpturen adäquat präsentieren zu können, entschied man sich, sie in den Raumfluchten unterhalb der *Galerie d'Apollon* aufzustellen. Hier sollte der *Laokoon* eine ihm angemessene Aufstellung erhalten und der *Apoll vom Belvedere* einen eigenen 'Tempel'.<sup>68</sup> Als im Jahr 1799 der ehemalige Direktor des römischen *Museo Pio Clementino* in Rom Ennio Quirino Visconti nach Paris floh, wurde er hier zum Kustos der Antikensammlung ernannt und ordnete, so wie er es auch in Rom bereits getan hatte, die Antiken neu nach Themen, ohne jedoch die Aufstellung des *Laokoon* und des *Apoll vom Belvedere* zu verändern.<sup>69</sup>

Vor diesem Hintergrund wird umso deutlicher, wie sehr Robert in seinem Gemälde *Roma antica* die Musealisierung Roms mit einem Bedeutungsverlust der antiken Statuen im Sinne von Quatremère de Quincy einhergehen läßt. Wie eine nostalgische Erinnerung an das antike Rom erscheint das Ensemble von Veduten und Statuen, das in der Gleichförmigkeit der Präsentation in der *Grande Galerie* des Louvre nun seine einstige Großartigkeit eingebüßt hat. Allein als Studienobjekt der Künstler ist es noch interessant, während die Besucher fast gleichgültig an dem Reichtum vorübergehen, ohne einen wahren Blick für die Monumente und Statuen des Altertums zu haben. Auf diese Weise reflektiert Robert die Musealisierung Roms im Sinne der Warnungen von Quatremère de Quincy als einen drohenden Bedeutungsverlust.<sup>70</sup>

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß sich am Ruinenbild im Werk Hubert Roberts eine Ablösung des Genres von den konkreten römischen Bauten beobachten läßt, die seit dem Spätmittelalter der Inbegriff des europäischen Gedächtnisses gewesen waren. Roberts Ruinen machen nicht nur eine subjektive Zeiterfahrung möglich, sondern zeigen auch den Sinnverlust einer normativ gesetzten Historie an. Indem er die Ruine im Sinne einer kulturhistorischen Besinnung auch auf die Monumente seiner Gegenwart und Zukunft überträgt, wird im Gegensatz zu den Ruinen Roms, deren Zerstörung noch als Mahnung vor den eitlen Zielen menschlichen Handelns erklärt werden konnte, nun die menschliche Verantwortung an der Geschichte thematisiert, die paradoxerweise gerade am Beispiel des Museums als Ort des Gedächtnisses zu Bewußtsein kommt.

## Nachtrag

Auch die *Grande Galerie en ruine* ist wie so viele andere Gemälde der Alten Meister in unser kollektives Bildgedächtnis eingegangen. Erst 2004 drehte die Sarajevo stammende und heute in Düsseldorf lebende Künstlerin Danica Dakić ein Video mit dem Titel *La Grande Galerie*, in dem sie sich mit der in ihrer Heimat lebenden Zigeuner auseinandersetzt.<sup>71</sup> Wie der Titel bereits vermuten lässt, benutzt sie für zwei Einstellungen die zur Kulisse vergrößerte Kopie des Gemäldes der *Grande Galerie en ruine*, vor der die Künstlerin Erwachsene und Kinder der Roma-Gemeinschaft posieren lässt (Abb. 15-16). Die erste der beiden Aufnahmen zeigt die Kopie als eine Art Kulisse, die zwischen den Baracken als Behausung der Roma aufgestellt wurde. Vor ihr ist ein Mann mit drei kleineren sowie zwei größeren, etwas abseits stehenden Jungen und einem Mädchen zu sehen. Auf einer anderen Aufnahme ist die überdimensionale Kopie stattdessen in der freien Landschaft aufgestellt worden. Vor ihr posieren hier nun andere Mitglieder der Gruppe: am linken Bildrand steht ein Mann und eine ältere Frau, die seine Mutter sein könnte, vor dem rechten Bildrand eine junge hübsche Frau, die sozusagen 'aus dem Bild' nach rechts schaut. Dazwischen reihen sich fünf Kinder, die unterschiedliche Positionen eingenommen



15 Danica Dakić, Still aus dem Video: *La Grande Galerie*, 2004.

haben. Ganz im Hintergrund der Galerie wird der Schatten einer Frau erkennbar, mit dem man unwillkürlich die abwesende Künstlerin in Verbindung bringt. Anders als die Wäscherinnen in Roberts Gemälden, haben die ärmlich gekleideten Personen der Roma-Gruppe hier die Ruine nicht in Besitz genommen. Sie stehen bewußt davor und schauen in die Kamera, eine Haltung, die für ihre Kultur eher ungewöhnlich sein dürfte. Auch hat sich die Künstlerin nicht etwa für eine der antikisierenden Ruinen Roberts entschieden, sondern ausgerechnet für jene der *Grande Galerie* des Louvre, die wahrscheinlich ohne Kenntnis des genauen historischen Kontextes auf eine im Verfall begriffene historische Kultur verstanden wird. Hieraus entsteht ein Kontrast, der verschiedene Assoziationen erlaubt. Vor allem aber werden die Menschen im Vordergrund vor einem Gemälde des kollektiven Gedächtnisses Europas zu einem Teil europäischer Kultur. Ihre Posen gleichen denjenigen unzähliger Touristen, die sich vor berühmten Bauwerken für das Familienalbum ablichten lassen. Während die Aufnahme vor den Baracken der Roma-Siedlung die Menschen scheinbar zu erhöhen scheint, denn hier wird die erhabene Ruine Roberts zu einem Gegenort inmitten des Barackenelends, fügt sich die zweite Kopie der *Grande Galerie* fast harmonisch in der Landschaft ein, so daß fast der Eindruck einer Verschmelzung entsteht. Die Art der Projektion ist hier eine andere, denn sie akzentuiert die Verbindung der Ruine mit



16 Danika Dacić, Still aus dem Video: La Grande Galerie, 2004.

der Natur, insofern als sich die Natur der Ruine bemächtigt, so daß hier zwischen der Kopie des Gemäldes und der Landschaft kein so scharfer Kontrast empfunden wird. Gleichwohl wird die künstlerische Konstruktion dieser Einstellung nicht zuletzt auch durch den Schatten der Künstlerin selbst stärker unterstrichen. Die auf diese Weise kenntlich gemachte Konstruktion dieser irrealen Projektion verleiht der Roma-Gruppe einerseits eine größere Würde, andererseits werden damit auch europäische Projektionen auf die Roma-Bevölkerung hinterfragt.

#### ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Hannes Böhringer, Die Ruine in der Posthistoire, in: Merkur, XXXVI, 1982, S. 367-375; Ruinen des Denkens, Denken in Ruinen, hrsg. von Norbert Bolz, Frankfurt 1996; Ruinenbilder, hrsg. von Aleida Assmann/Monika Gomille/Gabriel Rippl, München 2002.
- <sup>2</sup> Hartmut Böhme, Die Ästhetik der Ruinen, in: Der Schein des Schönen, hrsg. von Dietmar Kamper/Christoph Wulf, Göttingen 1989, S. 287-304, S. 291; Peter Geimer, Die Vergangenheit der Kunst. Strategien der Nachträglichkeit im 18. Jahrhundert, Weimar 2002.
- <sup>3</sup> Zu Hubert Robert vgl. vor allem Hubert Burda, Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts, München 1967; Günter Herzog, Hubert Robert und das Bild im Garten, Worms 1989; Jean de Cayeux, Hubert Robert 1733-1808, Paris 1989; Jutta Held, Monument und Volk. Vorrevolutionäre Wahrnehmung in Bildern des ausgehenden Ancien Régime, Köln 1990, hier vor allem S. 139-215; Paula Rea Radisich, Hubert Robert. Painted spaces of the Enlightenment, Cambridge 1998, vgl. hier vor allem S. 97-116.
- <sup>4</sup> Herzog (Anm. 3), S. 173 ff.; Monika Steinhäuser, Die ästhetische Gegenwart des Vergangenen. Architektur und Ruinenbilder zwischen Geschichte und Erinnerung, in: Bauten und Orte als Träger von Erinnerung: die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege, hrsg. von Hans-Rudolf Meier/Marion Wohlleben, Zürich 2000, S. 99-112; Reinhart Kosellek, Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit, in: Epochenschwellen und Epochenbewußtsein, hrsg. von Reinhart Herzog/Reinhart Kosellek, München 1987, S. 269-282.
- <sup>5</sup> Vgl. hierzu auch die interessante, in die drei Teilgebiete: *Memoire, Raison, Imagination* gegliederte Synopse in der von Diderot herausgegebenen Enzyklopädie aus dem Jahr 1751, die die Memoire noch ganz im tradierten Sinne als historisches Gedächtnis auffaßt: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences des arts et des métiers*, hrsg. von Denis Diderot, I, Paris 1751, S. 1-2 (Nachdruck, hrsg. von Anette Selig/Rainer Wieland, Frankfurt a.M. 2001).
- <sup>6</sup> Francesco Petrarca, *Familiarium Rerum Libri*, II, 14. Ad eundem [sc. Iohannem de Columna Cardinalem], ab Urbe Roma, in: Opere. Canzoniere, Trionfi, Familiarium Rerum Libri con testo a fronte, Florenz 1993 (zuerst 1975), S. 337; zur Wendung im Ruinenverständnis durch Petrarca vgl. auch Böhme (Anm. 2), S. 288 ff.
- <sup>7</sup> Sebastiano Serlio, *Trattato di architettura*, Venedig 1537, Frontispiz des V. Buches; vgl. auch Matteo Burioni, Corpus quod est ipsa ruina docet, in: Zergliederungen. Anatomie und Wahrnehmungen in der Frühen Neuzeit, hrsg. von Albert Schirrmeyer/Mathias Pozsgai, Frankfurt a.M. 2005, S. 50-77; sowie allgemein Roland Mortier, La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo, Genf 1974; Jean de Cayeux hat darauf aufmerksam gemacht, daß sich Hubert Robert explizit auf diesen Satz in einer seiner Zeichnungen bezog: Auf einer der Rötelzeichnungen im Musée de Beaux-Arts de Valence ist der Maler beim Zeichnen der Borghesischen Vase dargestellt, auf der geschrieben steht: Roma quanta fuit, ipsae ruinae docent dargestellt; vgl. hierzu Jean de Cayeux, Hubert Robert, in: The dictionary of art, hrsg. von Jane Turner, New York 1996, XXVI, S. 448.
- <sup>8</sup> Die meisten der Zeichnungen liegen im Musée des Beaux-Arts in Valence; La Rome d'Hubert Robert. 90 sanguines, hrsg. von G.K. Loukomski, Paris 1930; Marguerite Beau, La collection des dessins d'Hubert Robert au Musée de Valence, Lyon 1968.
- <sup>9</sup> Held (Anm. 3), S. 139-215.



- <sup>10</sup> Ebenda, S. 163 und 183 ff. Zum Einfluß von Piranesi auf den jungen Robert vgl. auch *Burda* (Anm. 3), S. 43 ff.; *de Cayeux* (Anm. 3), S. 72 ff.
- <sup>11</sup> Vgl. hierzu *Held* (Anm. 3), S. 183; Zu Piranesis Stichserien vgl. *John Wilton-Ely*, Giovanni Battista Piranesi, the complete etchings, San Francisco 1994; *Luigi Ficacci*, Giovanni Battista Piranesi, the complete etchings, Köln/London u. a. 2000; die angegebenen Nummern beziehen sich auf *Ficacci*.
- <sup>12</sup> *Bruno Reudenbach*, G.B. Piranesi, Architektur als Bild. Der Wandel in der Architekturauffassung des 18. Jahrhunderts, München 1979; *Norbert Miller*, Archäologie des Traums. Versuch über Giovanni Piranesi, Hamburg 1978, S. 31 ff., besonders S. 36; vgl. auch *derselbe*, Giovanni Battista Piranesis Entdeckung der Imagination. Das Capriccio in den Zeichnungen und Radierungen seines Frühwerks, in: *Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya*, hrsg. von *Ekkehard Mai*, Mailand 1996, S. 141-156.
- <sup>13</sup> Vgl. beispielsweise den *Titusbogen* oder das *Augustusforum* (*Forum Nervae* genannt), Valence D.103 und D.38; vgl. hierzu *Held* (Anm. 3), S. 192 ff.
- <sup>14</sup> Ebenda, S. 171 ff.; Le Roy, der kurz nach Erscheinen seines Buches Mitglied der Académie Royale d'Architecture und Assistent Blondels wurde (ab 1672 schließlich Professor) und zum Kreis um den Comte de Caylus gehörte, beschreibt hier nicht nur seine Reisen, sondern entwickelt auch eine Theorie der griechischen Architektur, insbesondere beschreibt er die Entwicklung der dorischen Ordnung und kommt zu einer Relativierung und Historisierung von Vitruv. Zu Le Roy vgl. *Peter Collins*, Changing ideals in modern architecture, 1750-1950, London 1965; *Dora Wiebenson*, Sources of Greek revival architecture, London 1969.
- <sup>15</sup> *De Cayeux* (Anm. 3), S. 69-75, bes. S. 72 f.; Jean de Cayeux bezeichnet den Streit zwischen Hellenisten und Romanisten als eine Wiederauflebung der "Querelle des Anciens et des Modernes", setzt ihn aber davon auch wieder ab. Zur "Querelle des Anciens et des Modernes" vgl. *Hans Robert Jauß*, Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der 'Querelle des anciens et des modernes', in: *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences par M. Perrault* (Paris 1688-1697), hrsg. von *Hans Robert Jauß/Max Imdahl*, München 1964.
- <sup>16</sup> *De Cayeux* (Anm. 3), S. 72; vgl. hierzu auch ausführlich *Miller* (Anm. 12), S. 22-25; *John Wilton-Ely*, The art of polemic: Piranesi and the Graeco-Roman controversy, in: *La Grecia antica, mito e simbolo per l'età della grande rivoluzione*, hrsg. von *Philippe Boutry* u. a., Mailand 1991, S. 121-130.
- <sup>17</sup> *De Cayeux* (Anm. 3), S. 72; vgl. auch *Held* (Anm. 3), S. 176 ff.
- <sup>18</sup> Vgl. hierzu *Michael Kiene*, Das Architekturcapriccio in Bild und Architekturtheorie, in: *Mai* (Anm. 12), S. 83-94.
- <sup>19</sup> Zu Panini vgl. besonders *Römische Veduten aus dem Louvre*, Ausst.-Kat. hrsg. von *Michael Kiene*, Braunschweig 1993.
- <sup>20</sup> Zu Rom als Ziel der Grand Tour vgl. *Carol Paul*, Viewing antiquity, Rom 2001.
- <sup>21</sup> Hierzu vgl. *Burda* (Anm. 3), S. 90 ff.; *Held* (Anm. 3), S. 173 ff.
- <sup>22</sup> Vgl. hierzu ebenda, Abb. 74.
- <sup>23</sup> Piranesi, Phantasiarchitektur, London, British Museum, vgl. ebenda, Abb. 114.
- <sup>24</sup> Dünkirchen, Musée des Beaux-Arts (Provenienz Sammlung Choiseul); vgl. *de Cayeux* (Anm. 3), Abb. 4, nach Piranesi *Ponte Magnifico con Logge* aus der *Prima parte di Architettura e Prospettive* (Blatt 8).
- <sup>25</sup> Zur Abhängigkeit der Entwürfe Roberts von Piranesi vgl. *Burda* (Anm. 3), S. 43 ff.; *Piranèse et les Français*, Kolloquium, hrsg. von *Georges Brunel*, Rom 1976; hier besonders *Werner Oechslin*, Le Groupe des "Piranésiens" français (1740-1750): un renouveau artistique dans la culture romaine, S. 363-410; *de Cayeux* (Anm. 3), S. 72-74; Abb. 24-31; *Baldine Saint-Girons*, L'invention du sublime architectural en peinture, in: *Hubert Robert et Saint-Pétersbourg. Les commandes de la famille Impériale et des princes russes entre 1773 et 1802*, Ausst. Valence, Kat. hrsg. von *Hélène Moulin*, Paris 1999, S. 10-21, hier S. 17-19.
- <sup>26</sup> *Held* (Anm. 3), S. 201 ff., hat die Abhängigkeit und gleichzeitig auch den Unterschied zu Paninis Ruinenlandschaften hervorgehoben.
- <sup>27</sup> Vgl. hierzu *Burda* (Anm. 3), S. 75-83, bes. S. 75 f.; *Held* (Anm. 3), S. 207-213 hat seine Staffagefiguren hervorgehoben.
- <sup>28</sup> *Denis Diderot*, Ruines et paysages. Salon de 1767, hrsg. von *Else Marie Bukdahl/Michel Delon/Annette Lorenceau*, Paris 1995, S. 325-369; vgl. hierzu *de Cayeux* (Anm. 3), S. 85-92; vgl. auch die semiotische Analyse von Diderots Text über Roberts "Grande Galerie éclairée du fond" von *Christina Vogel*, Diderot, l'esthétique des 'Salons', Bern/Berlin u. a. 1993, die allerdings keine Relation zum Bild bzw. ähnlichen Gemälden Roberts herstellt, sondern allein den Aufbau des Textes betrachtet; allgemein zu den Salons vgl. *Mortier* (Anm. 7), besonders S. 88-106; *Hubertus Kohle*, Ut pictura poiesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff. Mit einem Exkurs zu J.B.S. Chardin, Hildesheim/Zürich/New York 1989, besonders S. 90 ff.; *Karlheinz Stierle*, Ästhetik des Interessanten. Dargestellte Bilderfahrung in Diderots Salons, in: *Présence de Diderot. Internationales Kolloquium zum 200. Todestag*, hrsg. von *Siegfried Jüttner*, Frankfurt am Main 1990, S. 251-263.

- <sup>29</sup> Vgl. hierzu *de Cayeux* (Anm. 3), S. 364 Anm. 8, der zu Recht auf diese Publikation der Ruinen von Balbeck in Heliopolis verweist.
- <sup>30</sup> *Diderot* (Anm. 28), S. 334 f.: "Celui-ci est une copie de l'art. Ici on n'est arrêté que par l'idée de la puissance éclipsée des peuples qui ont élevé de pareils édifices. Ce n'est pas de la magie du pinceau, ces des ravages du temps que l'on s'entreint."
- <sup>31</sup> Vgl. *de Cayeux* (Anm. 3), S. 88, der anlässlich der Beschreibung von einer "formule, qui lui permettra de peindre, trente ans plus tard, la grande Galerie du Louvre supposée en ruines" spricht, identifiziert das Gemälde allerdings nicht. Das Galeriemotiv zieht sich tatsächlich durch das gesamte Œuvre Roberts und ist bereits in den römischen Zeichnungen zu finden, wie beispw. jene des Louvre, Cabinet des dessins, Inv. RF. 14791, hierzu *Held* (Anm. 3), Abbildung 87; vgl. auch die Zusammenstellung von *Burda* (Anm. 3), S. 55-59, besonders S. 56; *Bukdahl/Delon/Lorenceanu* (Anm. 27), S. 336, Anm. 585 versuchen dem Titel bis in die Auktionskataloge nachzugehen und vermuten in dem Wandgemälde für das Schloß Méréville, heute im Chicago Art Institute, für die dem verlorenen Gemälde des Salons am nächsten kommende Komposition; zu Méréville vgl. auch *Herzog* (Anm. 4), S. 95-117.
- <sup>32</sup> *Diderot* (Anm. 28), S. 336 f.
- <sup>33</sup> *Burda* (Anm. 3), S. 57 f.
- <sup>34</sup> *Diderot* (Anm. 28), S. 338.
- <sup>35</sup> Ebenda, S. 339.
- <sup>36</sup> Vgl. hierzu auch *Bolz* (Anm. 1), S. 185 ff.
- <sup>37</sup> Vgl. beispielsweise: *Saint-Girons* (Anm. 25).
- <sup>38</sup> *Diderot* (Anm. 28), S. 337 f., hier S. 338: "Il n'en faut réserver que celles [sc. figures] qui ajouteront à la solitude et au silence. Un seul homme, qui aurait erré dans ces ténèbres, les bras croisés sur la poitrine et la tête penchée, m'aurait affecté davantage."
- <sup>39</sup> *Denis Diderot*, Salons, hrsg. von *Jean Seznec/Jean Adhémar*, II, 1765, Oxford 1960, S. 118 und Abb. 30; vgl. auch *Held* (Anm. 3), S. 213, die die Textstelle als Tyrannen-Kritik Diderots verstanden wissen will.
- <sup>40</sup> *Edward Gibbon*, The history of the decline and fall of the Roman empire, 1776-1788; vgl. hierzu *de Cayeux* (Anm. 3), S. 89, Anm. 6, der Roberts Position zurecht als eine gegensätzliche versteht. Er weist auch daraufhin, daß es zweifelhaft ist, ob der Maler Gibbon 1764 in Rom noch kennengelernt hat.
- <sup>41</sup> Vgl. zu diesem Thema: *Steinhauser* (Anm. 4), S. 104 ff.; *Sabine Weicherding*, Bilder einer Zerstörung: Hubert Roberts (1733-1808) künstlerische Auseinandersetzung mit der Stadt Paris, Dissertation Bochum 2001 [Elektronische Ressource] <http://www.-brs.ub.ruhr-uni-bochum.de/netahtml/HSS/Diss/WeicherdingSabine>.
- <sup>42</sup> Vgl. hierzu das Architektur-Capriccio: *Monuments de Paris*, Privatbesitz (Paris, Drouot, 10./11. April 1929), das von *Burda* (Anm. 3), Abb. 118 abgebildet wurde; *Herzog* (Anm. 3), S. 201, Abb. 137.
- <sup>43</sup> Vgl. hierzu *Burda* (Anm. 3), S. 89-90; Le Louvre d'Hubert Robert, Ausst.-Kat. hrsg. von *Marie-Catherine Sabut*, Paris 1979, Nr. 81, S. 31 ff.; *de Cayeux* (Anm. 3), S. 259-260; *Herzog* (Anm. 3), S. 179 f.; *Joachim Rees*, Ethos und Pathos. Der Apoll vom Belvedere und die Laokoon-Gruppe im Spektrum von Kunsttheorie und Antikenrezeption im 18. Jahrhundert, in: *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, hrsg. von *Ekkehard Mai/Kurt Wettengl*, Köln 2002, S. 153-169, hier S. 167 f.; und die mir allerdings leider nicht zugängliche Publikation *Nina Lenore Dubin*, Futures and ruins: the painting of Hubert Robert, Ann Arbor 2006.
- <sup>44</sup> *Karlheinz Stierle*, Der Tod der großen Stadt. Paris als neues Rom und neues Karthago, in: *Die Großstadt als "Text"*, hrsg. von *Manfred Smuda*, München 1992, S. 101-129, hier besonders S. 105.
- <sup>45</sup> *Steinhauser* (Anm. 4), S. 107. Vgl. zuletzt *Victor J. Stoichita*, Museum als Ruine, in: *Totalität und Zerfall im Kunstwerk der Moderne*, hrsg. von *Reto Sorg/Stefan Bodo Würffel*, München 2006, S. 67-89. Dieser Beitrag lag mir beim Abfassen meines Aufsatzes noch nicht vor.
- <sup>46</sup> Vgl. hierzu auch die Hervorhebung dieses schockartigen Betrachtererlebnisses bei *Burda* (Anm. 3), S. 89, das *Burda* mit der Kategorie des Interessanten deutet; *Andrew McClellan*, Inventing the Louvre. Art, politics, and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris, Cambridge 1994 (paperback 1999), S. 71 ff. bringt das Gemälde mit der Angst und dem neuen Bewußtsein der Aufklärung um die Vergänglichkeit der Kunst in Verbindung.
- <sup>47</sup> Zu der Bronzekopie des Apoll vom Belvedere vgl. *Francis Haskell/Nicholas Penny*, Taste and the Antique. The lure of classical sculpture 1500-1900, New Haven/London <sup>5</sup>1998 (zuerst 1981), S. 148.
- <sup>48</sup> *McClellan* (Anm. 46), S. 49-90.
- <sup>49</sup> Zu den Gemälden Roberts für den Speisesaal Ludwig XVI. in Fontainebleau vgl. *Radisich* (Anm. 3), S. 97-116.
- <sup>50</sup> *McClellan* (Anm. 46), S. 55; *Thomas Kirchner*, Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts, München 2002, S. 156-163.
- <sup>51</sup> *McClellan* (Anm. 46), S. 77-90. Vgl. hierzu auch *Stoichita* (Anm. 45).
- <sup>52</sup> Ebenda, S. 91-123, hier S. 91-108; vgl. auch *La naissance du Musée du Louvre*, hrsg. von *Yveline Cantarel-*

- Bresson, Paris 1981; *Edouard Pommier*, Le problème du musée à la veille de la Révolution, Montargis 1989.
- <sup>53</sup> *McClellan* (Anm. 46), S. 99-103.
- <sup>54</sup> Zu Hubert Roberts Ansichten der Grande Galerie vgl. *Le Louvre d'Hubert Robert* (Anm. 43), S. 15-21; 25-40; es handelt sich um insgesamt sieben Gemälde, deren Datierung allerdings nicht geklärt ist. Im Katalog von 1979 (ebenda, S. 25) wird jedoch davon ausgegangen, daß sie nicht alle 1796, sondern in einer längeren Zeitspanne von 1789-1799 entstanden sind.
- <sup>55</sup> Als Robert das Gemälde im Salon ausstellte, wurden für den Louvre verschiedene Möglichkeiten der Hängung diskutiert. Die von Robert vorgeschlagene gemischte, ahistorische Hängung wurde von den Künstlern bevorzugt. *McClellan* hebt als Grund die Betonung der piktoralen Werte hervor und führt ihre Kriterien auf jene des Roger de Piles zurück. Kenner wie *J.-B.-P. Le Brun (Réflexions sur le Muséum national... 1793)* sprachen sich dagegen für eine chronologische Hängung nach Schulen aus. Vgl. hierzu *McClellan* (Anm. 46), S. 106 ff.
- <sup>56</sup> *Louis Sébastien Mercier*, *Tableau de Paris*, nouvelle édition corrigée et augmentée, 12 Bde, Amsterdam 1782-1789, IV, Kap. 355, S. 175-180, zitiert nach *Stierle* (Anm. 28), S. 102.
- <sup>57</sup> *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, XIX, 1753, S. 250-286, XXV, 1759, S. 302-367, zitiert nach *Alex Potts*, Winckelmann's construction of history, in: *Art History* V, 1982, S. 377-407, hier S. 394 ff.
- <sup>58</sup> Ebenda; zu Winckelmanns "Geschichte der Kunst des Altertums" vgl. *derselbe*, *Flesh and the ideal*, New Haven 1994.
- <sup>59</sup> *Haskell/Penny* (Anm. 47), S. 150; *Alex Potts*, Greek sculpture and Roman copies I: Anton Raphael Mengs and the eighteenth century, in: *Warburg Journal*, XLIII, 1980, S. 156-173.
- <sup>60</sup> Hierzu vgl. die Zusammenstellung von *Held* (Anm. 3), S. 216-251.
- <sup>61</sup> *Aux armes et aux arts! Peinture, sculpture, architecture, gravure. Journal de la Société Populaire et Républicaine des Arts*, 1794, S. 161, zitiert nach *Potts* (Anm. 57), S. 388, Anm. 29.
- <sup>62</sup> Zum Kunstraub unter Napoleon vgl. *Cecil Gould*, *Trophy of conquest. The Musée Napoléon and the creation of the Louvre*, London 1965; *McClellan* (Anm. 46), S. 114-123.
- <sup>63</sup> Ebenda, S. 116; vgl. hierzu auch die Einleitung von *Edouard Pommier* zu *Quatremère de Quincy, Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, Paris 1989, S. 19-30.
- <sup>64</sup> Ebenda; zu Quatremère de Quincy vgl. auch *Barbara Steindl*, Leopoldo Cicognaras *Storia della Scultura* und die *Lettres à Miranda* von Quatremère de Quincy, in: *Pratum Romanum. Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag*, hrsg. von *Renate L. Colella* u. a., Wiesbaden 1997, S. 325-339.
- <sup>65</sup> *Pommier* (Anm. 63), S. 56 f.; zur Gefängnishaft Roberts von 1793-1794 vgl. *de Cayeux* (Anm. 3), S. 282.
- <sup>66</sup> Vgl. auch *Rees* (Anm. 43), S. 167 f.; vgl. auch *Stoichita* (Anm. 45), S. 76-78.
- <sup>67</sup> *Le Louvre d'Hubert Robert* (Anm. 43), S. 42-43.
- <sup>68</sup> *McClellan* (Anm. 46), S. 148-154; *Le Louvre d'Hubert Robert* (Anm. 43), S. 49 f., Nr. 140, 144. Hier werden die beiden Projekte von Hubert Robert beschrieben: La salle du Laocoon, ca. 1802-1805 und La Salle de l'Apollon du Belvédère aus den gleichen Jahren, beide in Schloß Pawlowsk.
- <sup>69</sup> *McClellan* (Anm. 46), S. 152; zum Museo Pio Clementino vgl. *Francis Haskell*, *The Museo Pio Clementino in Rome and the views by Ducros and Volpato*, in: *Images of the Grand Tour. Louis Ducros 1748-1810*, Genf 1985, S. 36-39; *Paolo Liverani*, *The Museo Pio-Clementino at the time of the Grand Tour*, in: *Journal of the History of collections*, XII, 2000, S. 151-159.
- <sup>70</sup> Vgl. hierzu *Quatremère de Quincy* (Anm. 63), S. 115, der Rom selbst als Muesum bezeichnet: "Mais pour l'étude des arts du dessin, c'est encore avec plus de vérité qu'on pourrait dire que le pays lui-même fait partie du muséum de Rome. Que dis-je, en faire partie? Le pays est lui-même le muséum."
- <sup>71</sup> *Danica Dakić*, *Role-taking, role-making*, Nürnberg 2005, S. 10-12.

## RIASSUNTO

Prendendo avvio dai dipinti di Robert di rovine romane, sulla scorta del Piranesi e del Pannini, il presente contributo pone la questione dello specifico spettro di significato del dipinto di rovine nell'opera di Hubert Robert, che si distingue chiaramente, al di là di ogni affinità, da quello dei suoi maestri. A differenza dalle capricciose composizioni di quinte architettoniche del Pannini, che ancora nella loro libera combinazione contraddistinguono una immaginabile topografia del passato, Robert accentua, con i suoi edifici antichi, poderosi benché in rovina, la presenza della storia. Mettendo a contrasto tali nobili edifici con semplici figure del popolo in primo piano da un lato mette in luce la loro perdita di funzione, dall'altro riesce, con l'accento posto in particolare sulle mura corrose, a marcare visibilmente il tempo stesso che scorre. Già Diderot ha sottolineato, lodandolo, questo aspetto nei dipinti di rovine del Robert. Mentre Diderot intende però questa esperienza sullo sfondo della teoria del sublime, che rende possibile al soggetto, attraverso il sentimento del sublime, una consapevolezza di sé, Robert espone lo stesso sentimento ad una perdita di senso resa tangibile, che il richiamo alla passata grandezza né il monito ad un comportamento etico possono frenare.

Il confronto dei due dipinti, esposti nel 1796 nel Salon come *pendant* — *Projet d'aménagement de la Grande Galerie e Galerie en ruine* — rende infine chiaro che Robert sa inserire la retorica della caducità della pittura di rovine nel dibattito sul Louvre come Museo. Mentre il progetto di sistemazione della Grande Galerie mette davanti agli occhi una mescolanza delle opere nella loro sistemazione e una illuminazione della Galleria dall'alto, nel suo *pendant* tutti gli sforzi per trasformare il Louvre in un museo appaiono esposti alla distruzione, contraddicendo il concetto stesso del museo come luogo di duratura conservazione delle opere. Solo la statua dell'Apollo del Belvedere è sopravvissuta alla rovina del museo. In tal modo, divenuto l'Apollo un dubbio ideale della storia dell'arte, Robert prende posizione non in ultimo anche nel dibattito sulla legittimazione della spoliazione di opere d'arte, che per breve tempo aveva provveduto anche a questo, che le statue del Belvedere romano fossero portate a Parigi. Nel riferire la *galerie en ruine* con il suo *pendant* al nuovo museo ancora incompiuto, Robert ne mette in dubbio lo scopo conservativo già al momento in cui esso sorge, e sottolinea come, per realizzarlo, esso distrugga allo tempo stesso i contesti originali.

## Bildnachweis:

*Réunion des Musées nationaux, Paris: Abb. 1, 3, 6, 8, 9, 12-14.* — *Cabinet des dessins du Louvre, Paris: Abb. 5.* — *The Art Institute, Chicago: 10.* — *Arbeitsbereich Digitale Dokumentation, Institut für Kunstgeschichte der Johannes Gutenberg-Universität Mainz: Abb. 2, 4, 7, 11, 15, 16.*