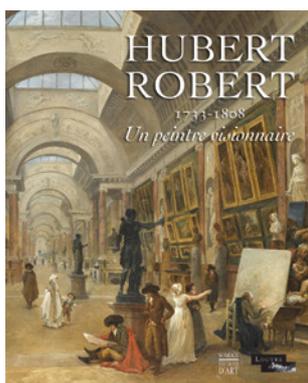


Guillaume Faroult (Hg.) *Hubert Robert 1733-1808. Un peintre visionnaire*

Elisabeth Oy-Marra



Ausst.-Kat., Paris:
Somogy Éditions d'Art,
2016, 543 Seiten

Mit 144 Exponaten präsentierte die Louvre-Ausstellung *Hubert Robert. 1733-1808 – Un peintre visionnaire* seit langer Zeit einen Überblick über das Schaffen des Ruinen- und Landschaftsmalers Hubert Roberts. Ebenso wie die Ausstellung bezieht auch der Katalog gezielt Roberts Tätigkeit als Dekorationsmaler und Gartengestalter mit ein. Der Katalogteil folgt dabei dem Ausstellungsparcours. Umfassenden Aufsätzen folgen kurze einführende Essays zu einzelnen Sektionen und jeweils dazugehörige Exponateinträge. Die chronologisch angelegte Ausstellung ordnete Roberts *Œuvre* in Sach- und Themengruppen, um den in Teilen einförmigen Sujets eine konzisere Rahmung zu verleihen.

Besonders eindrucksvoll war der Auftakt der Ausstellung mit dem frühen, während seines römischen Aufenthaltes entstandenen graphischen Werk, das im Katalog von Guillaume Faroult eingeleitet wird (S. 122–123). Hier setzt sich Robert mit dem Rom seiner Zeit auseinander und bereitet bereits viele Motive vor, die später in seinen Architektur- und Ruinengemälden monumental ausgearbeitet werden sollten. Dabei waren es nicht allein die antiken Ruinen, die sich der junge Stipendiat der französischen Akademie in Rom zeichnerisch aneignete. Vielmehr galt sein Interesse etwa den Monumenten der Renaissance- und Barockarchitektur wie der Villa Madama, der bröckelnden Fassade des Palazzo Poli mit dem stillgelegten Trevi-Brunnen oder dem kapitolinischen Palast. In seinen Zeichnungen nimmt Robert jedoch stets eine Perspektive ein, die die Paläste, die bereits in seiner Zeit als touristische Sehenswürdigkeiten galten, nicht im Sinne einer Vedute im Bild festhält. Vielmehr werden sie aus der Perspektive eines *sotto-in-su* monumentalisiert und durch das Hinzufügen von Staffagefiguren aus dem einfachen Volk in einen spannungsreichen Gegensatz zum Leben der kleinen Leute gebracht. Schon hier deutet sich an, was seine monumentalen Ruinengemälde später besonders auszeichnen sollte. Dem Betrachter fallen die häufig dargestellten Zeichner ins Auge, die offenbar als Stellvertreterfiguren des Künstlers fungieren. Unter ihnen sind jedoch auch erstaunlich viele Zeichnerinnen auszumachen. Mit ihrem Zeichenstift halten sie wie besessen alles fest, was ihnen in Rom vor Augen tritt. Dabei nehmen sie Perspektiven ein, die die gefühlte Übergröße der antiken Reste zum Ausdruck bringen. Während Margaret Morgan Grasselli Roberts zeichnerisches *Œuvre* chronologisch einordnet (S. 57–64), argumentiert

Sarah Catala sehr viel grundsätzlicher (S. 65–72). Die Autorin hebt nicht nur zu Recht hervor, dass Roberts graphisches *Œuvre* von einer großen Anzahl wiederkehrender Motive geprägt ist, die er jeweils neu zu variieren verstand, um den größtmöglichen ökonomischen Profit aus seinen Kompositionen zu schlagen. Sie argumentiert auch, dass Robert die Technik des Abklatsches (*contre épreuve*) einsetzte, um einen Überblick über seine Variationen behalten zu können. So stand ihm und seinem Atelier ein großes Repertoire an Kompositionen zu Verfügung, die er immer wieder variierte. Dies hatte natürlich nicht zuletzt mit dem Geschmack seiner hochrangigen Käufer und Sammler zu tun. Wie die Autorin betont, stellt dies nun eine Herausforderung für die Erforschung des Gesamtwerks dar, zumal es kaum möglich sei, so Catala, Vorstudien für konkrete Gemälde ausmachen zu können. In Katalog und Ausstellung vermisst man in diesem Zusammenhang den in der Forschung gut etablierten Vergleich von Roberts Architekturprospekten mit denjenigen Piranesis. Stattdessen stellt die Ausstellung Roberts und Jean-Honoré Fragonards gleichzeitigen römischen Aufenthalt in den Vordergrund.¹ Die in einem die Sektion einleitenden Essay vorgestellte Gegenüberstellung von Zeichnungen und Gemälden der beiden jungen französischen Künstler in Rom, die ebenfalls von Sarah Catala entfaltet wird, bezeugt eine erstaunliche Nähe der beiden zu dieser Zeit (S. 190–197). Fragonards *Les Blanchisseuses* aus Rouen (1759–1760, Kat. Nr. 41) und Roberts *La Lingerie* (Kat. Nr. 42) sind sich sowohl in Bezug auf Sujets als auch durch den pastosen Farbauftrag bis zur Austauschbarkeit ähnlich. In der *Grande Cascade de Tivoli* (um 1760–1762; Louvre, Kat. Nr. 45) nimmt Fragonard ein Motiv vorweg, das Robert viele Jahre später 1776 in *Les Cascatelles de Tivoli* (Privatsammlung, Fig. 85) kaum variiert wieder aufnehmen wird.

Mit seinem Aufnahmebild für die Akademie, dem berühmten *Le Port de Rome* (Paris, Louvre, 1766, Kat. Nr. 46), reüssierte Robert mit einem Architekturcapriccio à la Giovanni Paolo Pannini, das er bereits 1761 für seinen Patron, den Duc de Choiseul, entworfen hatte und machte sich so einen Namen als Architekturmalers. Der einst unweit des Palazzo Borghese gelegene Tiber-Hafen, die Ripetta, wird auf dem Gemälde vom Pantheon bekrönt, während sich auf der linken Seite der kapitolinischen Palast anschließt. Guillaume Faroult deutet das Capriccio im Katalog zu Recht als ›Querelle‹ zwischen der im Zentrum stehenden antiken Architektur des Pantheons und der modernen Architektur Michelangelos. Hierauf verweist auch der ausführliche Titel im Katalog: *Le Port de Rome, orné de différents monuments d'architecture antique et modernes* (Kat. Nr. 46, S. 210–212). Eine besondere Form des Architekturcapriccio entwickelte Robert vor allem aber in jenen Gemälden, die in der Ausstellung wie auch im Katalog von Guillaume Faroult als *Architecture visionnaire* (S. 290–291) zusammengefasst wurden. Hier nennt der Autor die wichtigsten Vorbilder Roberts wie Giovanni Paolo Pannini, Giovanni Battista Piranesi und Charles-Louis Clérisseau. Die in diesen Bildern gezeigten Architekturprospekte gehen nicht nur auf eigene Antikenstudien zurück, sondern auch auf Piranesis Konstruktionen, vor allem seinem *Ponte magnifico* aus den *Opere varie d'architettura* von 1750, der im Gemälde *Pont d'orné d'architecture* (Musée de Beaux Arts, Dunkerque, 1761, Kat. Nr. 80)

geradezu zitiert wird. Darüber hinaus integrierte Robert vor allem auch Ansichten antiker Bauten, die bereits in Kupferstichen und Reisejournalen publiziert vorlagen. Im *Caprice architectural avec un canal* aus der Eremitage in Sankt Petersburg von 1783 (Kat. Nr. 83) ließ er sich etwa von dem Proszenium des Theaters in Taormina inspirieren, das der Architekt Pierre Adrien kurz zuvor in einem Reisebericht abgebildet hatte. Welche Rolle diese Architekturimaginationen bei Architekten und Kennern der Zeit spielten, wird im Katalog jedoch nicht hinreichend deutlich gemacht.

Die Sektion *Robert des Ruines* vereint dagegen Gemälde, die auch an anderer Stelle hätten zugeordnet werden können, denn die Ruine wird unter den Händen Roberts nicht nur zu seinem Markenzeichen: Sie wird ein Darstellungsdispositiv, das er bis in sein Spätwerk immer wieder einsetzt und neuen Kontexten anpasst. Hatte Hubert Burda die Ruine noch als formale Genese der wichtigsten monumentalen Formen im *Œuvre* Roberts analysiert, weitet Alain Schnapp in seinem ausführlichen Aufsatz im Katalog dagegen den Blick auf das Motiv und diskutiert unterschiedliche Deutungen (S. 85–93).² Er macht dabei nicht nur auf die Rolle der natürlichen, beziehungsweise konstruierten Ruine im Landschaftsgarten der Zeit aufmerksam, sondern weist auch auf Roberts autoreferenzielle Betonung des Zeichners von Ruinen am Beispiel der Zeichnung *Les dessinateurs du vase Borghese* hin (Musée de Valence, Kat. Nr. 55, S. 232–233), an der er die Rolle der Imagination für Robert und damit den freien Umgang mit dem antiquarischen Wissen der Zeit für seine Ruinenpoetik unterstreicht. Vor allem aber differenziert er zwischen Roberts gemalten Ruinen und der allein auf das Gefühl der Vergänglichkeit gerichteten Interpretation Denis Diderots in den *Salons*. Robert, so unterstreicht Schnapp, ging es nicht mehr länger um die Markierung einer zeitlichen Distanz, die seit der Renaissance mit der antiken Ruine verbunden war. Vielmehr zeigt er die Ruine in seinen Gemälden erstmals als Produkt der Arbeit von Natur und Geschichte. Es ist diese Arbeit der Geschichte, die es dem Maler erlaubt, auch die Zerstörung der zeitgenössischen Architektur in Paris darzustellen.

Unbestrittener Mittelpunkt der Ruinen-Sektion war ein erst vor einem guten Jahrzehnt wiederentdecktes und seit 2004 im Musée de Valence ausgestelltes Gemälde, das die Poussin'sche Thematik der Arkadischen Hirten aufgreift (Kat. Nr. 62). Anders als bei Poussin ist auf dem Gemälde *Les Bergers d'Arcadie* das von den Hirten entdeckte Grabmal in eine weite felsige Landschaft eingebettet. Auf einem der Felsen stellte Robert die Ruine eines dorischen Tempels dar. Tempel und Landschaft lassen ein ganzes Netz von Verweisen auf andere Gemälde zu, hinter denen bedeutende Auftraggeber wie der Archäologe des Parthenon, Choiseul-Gouffier³ und der Erzbischof von Narbonne standen. Aufgrund dieser Querverweise und der schieren Größe des Gemäldes (209 × 171 cm) vermutet Guillaume Faroult im Katalogbeitrag daher auch für die *Arkadischen Hirten* einen prominenten Auftraggeber des Ancien Régime (S. 248–251). So plausibel dies ist, scheint mir die Bedeutung dieses Werks jedoch im Bild selbst und seiner Inschrift zu liegen. Kaum fassbar scheint nämlich die Datierung dieses bukolischen Gemäldes in das Revolutionsjahr 1789. Der Maler hat eben dieses Entstehungsjahr auf dem Bild festgehalten und es offenbar mit einer

Reflexion über die eigene Zeit verbunden. An keiner geringeren Stelle als auf dem Sarkophag, genau dort, wo auf dem Poussin'schen Vorbild die Inschrift »et in Arcadia ego« zu lesen ist, hat Robert seine Künstlersignatur hinterlassen. Hier ist zu lesen »Et ego pastor in Arcadia/H. Robert/1789«. Ergänzt man ein »fuit«, so wird deutlich, dass Robert seine Zeit als Hirte in Arkadien mit der Zeit vor dem Jahr 1789 gleichsetzt und nunmehr als verloren erachtet. Konfrontiert mit seinem berühmten Gemälde der *Bastille dans les premier jours de sa démolition* (1789, Paris, Musée Carnavalet, Kat.Nr. 125) aus dem gleichen Jahr, hätte die Ausstellung die durch den Maler wahrgenommene Ambivalenz dieser Zeit durch die Augen des Malers kaum besser aufzeigen können. Es gehört zu den weniger gelungenen Seiten der Ausstellung, dass Roberts eigene Position im Hinblick auf die Probleme seiner Zeit nicht stärker pointiert herausgearbeitet wurde.

Den Kuratoren ging es aber offenbar darum, die engen Verbindungen des bukolischen Sujets zum beliebten Raumdekor der Zeit nach 1764 und zu Roberts Gartengestaltungen zu betonen. Tatsächlich lebte in den Projekten Roberts die alte Verbindung von Ruine und Landschaft wieder auf, um den neuen Wohnbedürfnissen des Adels angepasst zu werden. Da Roberts Dekorationen bisher nur schlecht erforscht wurden, versuchte die Ausstellung hier Impulse zu geben (vgl. auch den einleitenden Essay von Catherine Voiriot, S. 316–317). Sie präsentierte überraschenderweise das komplette Ensemble der Gemälde, die der Schriftsteller und Unternehmer Beaumarchais 1790 für den Salon seines Pariser Palais bei Robert bestellt hatte (Kat.Nr. 97–102). Gezeigt wird, dass das Interesse an dieser Art der dekorativen Ausstattung auch nach der Revolution nicht nachließ und sich erstaunlicherweise thematisch trotz der bürgerlichen Auftraggeber nur in Nuancen unterschied. Leider suchte man vergeblich nach den vier Gemälden aus dem Art Institute in Chicago, die einst den Grand Salon des Schlosses von Méréville schmückten. Sie wurden erst in der Fortsetzung der Ausstellung in der National Gallery in Washington ausgestellt. Als Ausgleich für die fehlenden Gemälde in Paris widmete Yuriko Jackall dem Ensemble einen ausführlichen Katalogessay (S. 95–104). Jackall betont die Schwierigkeiten einer Rekonstruktion dieses Ensembles, das von Élisabeth Vigée-Le Brun als eines Fürsten würdig beschrieben wurde. Eine Ansicht des Schlosses aus dem Park bietet Roberts Gemälde *Le Château et le parc de Méréville* aus dem Jahr 1790 (Musée de l'Île-de-France, Sceaux, Kat. Nr. 115). Der ehemalige Bankier der Krone und spätere Marquis de Laborde et Méréville, Jean Joseph de Laborde, hatte das von ihm gekaufte mittelalterliche Schloss umbauen lassen. Hubert Robert wurde von ihm seit 1786 für mehrere Jahre mit der Gestaltung der Inneneinrichtung und des Gartens betraut. 1787 erhielt er den Auftrag über sechs großformatige Gemälde für den Petit Salon, die an dessen Wänden mit den tatsächlichen Aussichten auf den das Schloss umgebenden Landschaftsgarten konkurriert haben müssen. Ausgehend von der Lage des Petit Salon in der Mitte des Erdgeschosses rekonstruiert Yackall die ursprüngliche Hängung und mögliche Blickachsen. Dieses ganz der Bewegung und der wechselnden Ansichten gewidmete Ambiente muss mit Appartement und Garten auf außergewöhnliche Weise korrespondiert haben.

Eine besondere Verbindung von Garten und Raumdekor wurde in der Ausstellung am Beispiel der *Laiterie* der Königin Marie Antoinette in Rambouillet hervorgehoben, an deren Konzeption Hubert Robert bereits seit den frühen 1780er Jahren mitgewirkt hat. Attraktiver Höhepunkt dieser Sektion waren die von ihm nach etruskischen Vorbildern entworfenen Möbel und das ebenfalls von ihm gestaltete und von der königlichen Manufaktur Sèvres hergestellte Porzellanservice, das bis in die Formen hinein das Thema der milchgebenden Ziegen und Kühe vielfältig variiert. Auch der Entwurf der Grotte der *Laiterie* wird aufgrund ihrer Ähnlichkeiten mit der des Apollo-Bades in Versailles Robert zugeschrieben, der zudem bereits eine *Laiterie* für das Schloss von Méréville entworfen hatte. Im Katalog wird das Ensemble in einem kurzen einleitenden Essay überblickartig kontextualisiert (S. 336–339, Kat. Nr. 103–108). Diesen Auftrag verdankte Robert seinem guten Verhältnis zum Comte d'Angiviller, der seit 1774 für die königlichen Bauten zuständig war. Er übertrug dem Künstler nicht zuletzt auch zahlreiche Aufträge der Neu- und Umgestaltung königlicher Gärten, für die Robert 1778 den Titel des »dessinateur des Jardins du Roi« erhielt. Gerne hätte man hierüber mehr erfahren. Die Ausstellung widmete dem Thema der Gärten eine eigene Sektion, die im Katalog von einem überblicksartig angelegten Essay eingeleitet wird, in dem Catherine Voiriot Roberts Tätigkeit als Gestalter zahlreicher Gärten aufzuzeigen weiß (S. 346–349). Auch für diese Thematik bediente sich Robert nicht der Perspektive der klassischen Vedute, sondern nahm für seine Ansichten fast ausnahmslos die Perspektive der Spaziergänger oder auch Arbeiter ein und inszenierte die Gärten wie Landschaften. Interessant ist vor allem seine genrehafte Auffassung des Sujets in den beiden Gemälden aus Versailles, in *Les Bosquet des Bains d'Apollon lors de l'abattage des arbres* (1777, Kat. Nr. 111) und in *l'Entrée du Tapis vert lors de l'abattage des arbres*, ebenfalls aus dem Jahr 1777 (Kat. Nr. 112), in denen er den Blick auf die Arbeitsvorgänge des Baumfällens richtet.

Mit den Sektionen *Hubert Robert et Paris, Des Ruines et des Prisons* und *Hubert Robert et le Louvre* rundete die Ausstellung den Lebenszyklus Roberts ab. Die Kuratoren haben gut daran getan, mit der Revolution keine Zäsur zu setzen, sondern die Gefängnisbilder Roberts an ihre Stelle zu setzen. Sowohl seine Tätigkeit als Chronist des sich verändernden Paris als auch seine Beschäftigung mit der Umwandlung des Louvre begannen nämlich bereits viel früher. Es ist sicher eines der größten Verdienste der Ausstellung, Roberts dokumentarische Gemälde von Pariser Bauten in ihrem breiten zeitlichen Spektrum gezeigt zu haben. Unter der Sektion *Hubert Robert et Paris*, die im Katalog von Christophe Lérubault eingeleitet wird (S. 368–371), wurden daher Roberts Bilder der Zerstörung subsummiert: *L'intérieur de la salle de l'Opera, le lendemain de l'incendie* (Kat. Nr. 121), *La Démolition des maisons du pont Notre Dame* (1786, Kat. Nr. 122) und des *Pont-au-Change* von 1788 (Kat. Nr. 123).

Von besonderer Bedeutung sind die Impressionen von Roberts eigenem Gefängnisaufenthalt in Saint-Pélagie vom 31. Januar 1793 bis zum 4. August 1794. Auf der Zeichnung des Musée Carnavalet (1793, Kat. Nr. 129) ist der Maler in seiner Zelle aufrecht im Gespräch mit einem jungen Gefängniswärter zu sehen, der gerade zur

Tür hereingekommen ist. Über dem Bett klebt ein Kupferstich mit einem Capriccio römischer Antiken, neben dem Tisch lehnt die Zeichenmappe mit der gut sichtbaren Signatur des Künstlers. Seine prekäre Lage wird indes vor allem in den Inschriften auf dem Türsturz und dem Tisch zum Ausdruck gebracht. Hier, über der Zeichnungsmappe ist zu lesen: »dum spiro spero« (»solange ich lebe, hoffe ich«), während über der Tür die topische Bezeichnung »carcer socratis domus honoris« (»Der Kerker des Sokrates war die Wohnung der Ehre.«) die Haltung des Malers hervorhebt. Auf drei kleinformatigen Ölgemälden aus dem Musée Carnavalet (Kat. Nr. 130–132) hat Robert schließlich die weniger komfortablen Zustände eines anderen Gefängnisses dokumentiert, das von Saint-Lazare, in das auch er Ende Januar 1794 transferiert worden war.

Eingestimmt auf die persönliche Situation Roberts nach der Revolution erhoffte man sich dann den letzten Höhepunkt der Ausstellung: Roberts Auseinandersetzung mit der Umgestaltung des Louvre zum Museum. Guillaume Fonkenell legt in seinem einleitenden Essay zu dieser Sektion dar, dass der Louvre darüber hinaus für Robert ein Lebensraum war (S. 416–421). Tatsächlich hatte der Maler eine besonders enge Beziehung zu diesem Palast, in dem er seit 1778 logierte – ein Privileg, das er seiner Verbindung zum Comte d’Argenviller zu verdanken hatte. Dieser hatte ihn zudem im gleichen Jahr in ein Gremium berufen, das sich über die Umgestaltung der Grande Galerie zum Ausstellungsraum Gedanken machen sollte. Robert wurde jedoch von den Beratungen wieder ausgeschlossen und erst 1795 zum zweiten Konservator ernannt. Erst damit ging der offizielle Auftrag einher, die Planungen der Grand Galerie voranzutreiben. Die Ausstellung präsentierte nahezu alle Projekte Roberts für die Grand Galerie des Louvre, die teilweise wie die noch genauer zu untersuchende *Grande Galerie de Tableaux servant d’Atelier à un Peintre* (Louvre, 1789, Kat. Nr. 139) noch aus der Zeit vor 1795 stammten. Ergänzt wurden die bekannten Gemälde der *imaginären Grande Galerie als Museum* und ihrer antizipierten Zerstörung (1796, Kat. Nr. 144) durch die Darstellung der *Salle des Saisons als Antikengalerie* aus dem Jahr 1802–1803 (Kat. Nr. 142). Der Zusammenschau der zum großen Teil kleinformatigen Gemälde, in denen nicht nur Vorschläge für eine Beleuchtung der Galerie gemacht werden, sondern es offenbar auch um Hängungskonzepte geht, fehlte jedoch die produktive Spannung. Dies erklärt sich vor allem aus dem Verzicht auf jedwede Art der Verankerung dieser Gemälde in den bedeutenden Diskursen der Zeit, die das Museumsprojekt selbst und nicht zuletzt auch der ideologisch geführte Kunstraub provozierten und die in den *Lettres à Miranda* von Quatremère de Quincy exemplarisch zum Ausdruck gebracht wurden.⁴ Damit verloren leider auch die berühmten, 1796 im Salon als Paar ausgestellten Projekte, das *Projet pour la transformation de la Grande Galerie* (1796, Kat. Nr. 143) und die berühmte Ansicht der Galerie als Ruine, *Vue de la Grande Galerie en ruine* (1796, Kat. Nr. 144), ihre Einzigartigkeit. Guillaume Faroult distanziert sich in seinem beiden Gemälden gewidmeten Katalogbeitrag (S. 438–441) bezeichnenderweise von der von verschiedener Seite vorgeschlagenen Interpretation,⁵ hier eine Kritik am Kunstraub erkennen zu wollen. Vielmehr will er die *Galerie en ruine* als Zeugnis der

traumatischen Situation jener Zeit verstanden wissen, in der an die Kunst und das Museum die Erwartung einer Regeneration herangetragen worden sei. Dabei bleibt jedoch die Tatsache unberücksichtigt, dass Robert sein über Jahre hinweg entwickeltes Dispositiv der Ruine nun ausgerechnet auf das erste öffentliche Museum der Moderne anwendet. Dies ist an sich mehr als bemerkenswert und kann nur als kritische Stellungnahme in den Auseinandersetzungen um das Museum gesehen werden.⁶

Warum der Titel eines »peintre visionnaire« für die Ausstellung gewählt wurde, blieb allerdings offen. Lässt sich Robert nicht vielmehr als Maler des Imaginären verstehen? Selbst sein am ehesten visionäres Werk, die Grand Galerie des Louvre als Ruine trägt den Titel einer imaginären Ansicht: *Vue imaginaire de la Galerie du Louvre en ruine* (1796).

- 1 Damit nimmt sie die Anregung einer Ausstellung der Villa Medici aus dem Jahr 1990 auf: Jean Honoré Fragonard e Hubert Robert a Roma (Roma, Villa Médicis, 6. Dezember 1990 bis 24. Februar 1991, Katalog hg. von Jean-Pierre Cuzin, Pierre Rosenberg et Catherine Boulot, Roma: F.lli Palombi, Carte Segrete 1990).
- 2 Hubert Burda, *Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts*, München: Fink, 1967.
- 3 Vgl. Hélène Moulin-Stanislas, »Hubert Robert. Les Bergers d'Arcadie«, in: *Revue du Louvre* 4, 2005, S. 77–78.
- 4 Vgl. hierzu die Einleitung von Edouard Pommier in: Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, Paris: Macula, 1989, S. 19–30.
- 5 Joanne Lamoureux, »De la peinture de ruines à la ruine de la peinture. Hubert Robert et le Louvre«, in: *Protée* XVII, 3, 1999, S. 56–69; Elisabeth Oy-Marra, »Ipsa Ruina docet. Die Ruine als Bildfigur der Erinnerung und kritischer Reflexion bei Hubert Robert«, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 52, 2008, S. 195–122, hier S. 114–115; Nina Dubin, *Future and Ruins. Eighteenth Century Paris and the Art of Hubert Robert*, Los Angeles: Getty Research Institute, 2010, S. 152–159 und S. 71–177.
- 6 Victor J. Stoichiță, »Museum als Ruine«, in: Reto Sorg und Stefan Bodo Würffel (Hg.), *Totalität und Zerfall im Kunstwerk der Moderne*, München: Fink, 2006, S. 67–89.