

Savoy, Bénédicte

Unschätzbare Meisterwerke

der Preis der Kunst im Musée Napoléon

Chapter in book | Published version

This version is available at <https://doi.org/10.14279/depositonce-6863>



Savoy, B.: Unschätzbare Meisterwerke : der Preis der Kunst im Musée Napoléon. In: Swoboda, G. (Ed.): Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums – Teil: Bd. 2., Europäische Museumskulturen um 1800. Wien ; Köln ; Weimar: Böhlau, 2013. (ISBN: 978-3-205-79534-6). pp. 407–419.

Terms of Use

Copyright applies. A non-exclusive, non-transferable and limited right to use is granted. This document is intended solely for personal, non-commercial use.

WISSEN IM ZENTRUM
UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK

Technische
Universität
Berlin

„Unschätzbare Meisterwerke“

DER PREIS DER KUNST IM MUSÉE NAPOLÉON

„Monsieur, Ich bin vorbeigekommen um Ihnen das angehängte Modell eines Protokolls vorzulegen. Wir werden innerhalb einer einzigen Zeile jedes beliebige Gemälde, wie schön es auch ist, beschreiben können, sogar die Transfiguration. Unsere Arbeit wird zwar keine pittoreske Schönheit aufweisen, dafür aber die administrative Schönheit: Klarheit und Knappheit. Damit und trotz der geringen Zahl an Hilfskräften, die uns zur Verfügung stehen, können wir das Ende der Arbeit absehen. Hochachtungsvoll, De Beyle“¹

Abb. 1
„Administrative Schönheit“.
Eine Leere Seite des
Inventaire Napoléon.
Paris, AMN, 1 DD 16,
Inventaire général du
musée Napoléon 1810

Mit diesem Billet vom 27. Oktober 1810 versuchte der junge Henry Beyle und künftige Schriftsteller Stendhal den Generaldirektor des Musée Napoléon zur Arbeit zu bewegen. Seit Anfang des Jahres wusste Dominique-Vivant Denon, dass er schleunigst alle Kunstwerke im Besitz der französischen Schlösser und Museen zu inventarisieren hatte: das hatte der Senat am 10. Januar per Gesetz verfügt. Seitdem hatte sich aber nichts getan. Denon hatte auf die kaum zu bewältigende Komplexität der Aufgabe hingewiesen. Sein Ansprechpartner in der Regierung, Generalintendant Pierre Daru, hatte im Gegenzug die Unabdingbarkeit einer raschen Abwicklung bekräftigt.² Was auf dem Spiel stand, war die systematische Erfassung der seit der Revolution in- und außerhalb Frankreichs konfiszierten und zum nationalen Eigentum erklärten Kunstwerke, die einheitliche Strukturierung eines höchst heterogenen Ensembles an Objekten unterschiedlichster Provenienzen, Gattungen und Materialien. Dies war eine enorme Herausforderung: Fügte sich nämlich das Aufstellen von Sammlungs- und Galerieverzeichnissen in eine lange Tradition ein und hatte die Gattung „Museumsinventar“ im 18. Jahrhundert europaweit zu allerlei taxonomischen Justierungen geführt, so stellten doch der Umfang der seit 1793 in den französischen Museen akkumulierten Sammlungen und das weitgehende Fehlen vorausgegangener Verzeichnisse eine besondere Konstellation dar. Erschwerend hinzu kam der neue administrative Geist, in dessen Dienst die Inventarisierung geschehen sollte: Statistisches Denken und Handeln, die möglichst lückenlose Erhebung von Daten zu allen Bereichen der Gesellschaft und des Territoriums gehörten zu den Dreh- und Angelpunkten napoleonischer Politik. In Frankreich war bereits unter Bonapartes Konsulat 1801 die systematische und regelmäßige staatliche Datenerhebung auf Präfekturbene begründet worden.³ Jetzt waren es die „nationalen“ Kunstwerke, die wie in einer Volkszählung erfasst werden sollten. Dies entsprach nicht dem wissenschaftlichen Selbstverständnis der Museumsleitung, die nach eigenen Angaben zu diesem Zeitpunkt an einem eigenen Inventar, einem *catalogue raisonné*, arbeitete. Aber auch das Museum als Tempel des Schönen hatte sich der administrativen Logik des zentralisierten Staates zu fügen. Korrektheit und Objektivität, Vergleichbarkeit und Vollständigkeit – das zu verfassende Inventar war eine auf Kunstwerke angewandte, frühe

Form jener modernen Statistik, die im 19. Jahrhundert zum „wichtigsten Instrument eines kontinuierlichen *self-monitoring* von Gesellschaften“ (Osterhammel)⁴ werden sollte. Das Geistige und Ästhetische, die „pittoreske Schönheit“ musste sich einem verwaltungstechnischen Schema unterwerfen – mit wunderbaren, bis heute kaum beleuchteten Folgen für die kunsthistoriographische Forschung. Eine dieser Folgen führt an die Schnittstelle zwischen Kunst- und Wirtschaftsgeschichte, Geschichte des europäischen Geschmacks und des Marktes. Es geht um den Preis der europäischen Kunst in Paris um 1800.

ADMINISTRATIVE SCHÖNHEIT

Am Anfang war die kalte Leere der Tabelle.⁵ Neun Spalten, beidseitig auf große schwere Papierbögen gedruckt, dienten als Matrix für die Erfassung des staatlichen Kunstbesitzes (*Abb. 1*). Damit war in erster Linie der Kunstbestand im Musée Napoléon gemeint, der Nachfolgeinstitution des 1793 gegründeten Musée central des Arts. Über Anzahl und Titel der Rubriken gab es zwischen Denon, seinem Auftraggeber Daru und dessen als Antreiber eingesetztem Cousin Henri Beyle von Oktober bis Dezember 1810 einiges Hin und Her. Schließlich einigte man sich auf ein Modell, das für alle Gattungen von Kunstgegenständen tauglich zu sein schien: Gemälde wie antike Skulpturen oder Vasen, Handzeichnungen wie Gemmen, kunstgewerbliche Objekte. Jede Seite des Inventars sollte links mit einer Spalte NUMMER beginnen, gefolgt von den Rubriken NAME DES MEISTERS, BEZEICHNUNG DES SUJETS, MAßE (HÖHE UND LÄNGE), HERKUNFT, SCHÄTZPREIS DES GEGENSTANDES, SCHÄTZPREIS DES RAHMENS/DES PODESTS, AKTUELLER STANDORT sowie, ganz rechts BEMERKUNGEN. Keine der vorgesehenen Spalten war breiter als 7 cm. Und da sowohl die Namen der Rubriken als auch die sie trennenden senkrechten Linien auf allen leeren Seiten des auszufüllenden Verzeichnisses vorgedruckt waren, gab es auch keinen Platz für etwaige Abweichungen. Aber auch für die Beschreibungen von Materialien etwa oder Erhaltungszuständen, wie sie sonst in Sammlungsverzeichnissen der Zeit üblich waren, war kein Platz vorgesehen. Das ist bezeichnend: Obwohl der „catalogue général“ (heute und im Folgenden: *Inventaire Napoléon*) offensichtlich ältere Tendenzen und Formen der Erfassung von Kunstsammlungen aufgriff und steigerte, unterschied er sich doch in seiner Morphologie wesentlich von allem, was es in Europa bis dahin an Museumsinventaren gegeben hatte. In seiner administrativen Schönheit machte er um 1810 Dinge sichtbar, die bis dahin irrelevant, verborgen oder selbstverständlich geblieben waren – andere Dinge aber wurden dafür unsichtbar.

Da ist zunächst die Rubrik HERKUNFT („Origine“). Bekanntlich setzte sich das Musée Napoléon in seinem Zustand 1810 aus Werken unterschiedlichster Provenienzen zusammen: aus den ehemaligen Sammlungen der französischen Könige, aus den auf dem ganzen Territorium der Republik ab 1791 beschlagnahmten aristokratischen und kirchlichen Sammlungen sowie, ab 1794, aus den sogenannten „conquêtes artistiques“ der Französischen Republik und des Empire in den Niederlanden, Italien, dem deutschsprachigen Raum und Spanien. Es ist bemerkenswert, dass gerade die Rubrik HERKUNFT des *Inventaire Napoléon* zwischen dem Museumsmannt Denon und dem Wirtschaftsbeamten Daru Gegenstand einer – nicht nur – philologischen Diskussion wurde. Denon schlug zunächst eine Spalte „Provenance“ (Provenienz) vor. Daraufhin äußerte Daru den Wunsch, man möge sie bitte in „Origine“ (Herkunft) umbenennen und um eine weitere Rubrik ergänzen, die den umständlichen Titel „wie die Werke erworben wurden“ tragen sollte.⁶ Dass sich hinter diesem Herkunftsbegriff keine kunsthistorische Kategorie – also weder eine traditionelle geographische Verortung der Kunstwerke im Sinne von „Schulen“, noch eine chronologische Darstellung ihrer im Laufe der Jahrhunderte mehrfach gewechselten Besit-

zer gemeint war, macht ein Blick in die ausgefüllten Seiten des *Inventaire Napoléon* deutlich (Abb. 2). Zu lesen sind hier Einträge wie „anc. col. de la Couronne“ (ehemalige königliche Sammlung), „Conquête 1806“, „Palais Pitti à Florence“, „Conquête 1809“. Mit HERKUNFT war also eine Dokumentation der Besitzverhältnisse unmittelbar vor der Nationalisierung bzw. martialischen Konfiszierung der Objekte durch Frankreich gemeint, die Erfassung ihres Status als *displaced objects* in Folge der Aneignungs- und Verstaatlichungspolitik der französischen Republik und des Empire. So verbergen sich hinter „Conquête 1806“ Orte wie Berlin, Potsdam, Kassel, Schwerin, Braunschweig, Danzig und Warschau; hinter „Conquête 1809“ Wien. Wenn man sich vergegenwärtigt, dass europaweit kaum ein Museumsinventar des 18. Jahrhunderts die Herkunft seiner Werke verzeichnete – die Inventare der Gemäldegalerien in Kassel (Abb. 3) und Dresden (Abb. 4) geben keine Auskunft über die noch so namhaften Vorbesitzer ihrer Werke – so wird klar, dass der „catalogue général“ eine andere Praxis fortsetzte und formalisierte als die bis dahin in Europa geltenden. Ausschlaggebend waren hier offensichtlich: *einerseits* die junge, intensiv betriebene Praxis der Aufstellung von Beschlagnahmungslisten und -protokollen, die in Frankreich ab 1791 den innerstaatlichen Transfer von beweglichen Gütern in den neuen Staatsbesitz begleiteten und naturgemäß ganz wesentlich mit der Frage der Herkunft operierten (Abb. 5);⁷ *andererseits* das nach der Revolution theoretisierte und praktizierte neue Verständnis von Kunstbesitz, das die Aneignung und Integration weitverstreuter Sammlungen als hohe zivilisatorische Leistung stilisierte. Indem das *Inventaire Napoléon* den dynamischen, ja chaotischen Prozess dieser Fusionierung in einer nüchternen, objektivierten, administrativen Spalte HERKUNFT festhielt, trug es zur Selbstvergewisserung der eigenen Staatspotenz bei. Dass zwischen den Zeilen des *Inventaire Napoléon* also die Idee der *translatio imperii* mitschwingt, der Wanderung von Kultur, Wissen und Herrschaft von alten Weltreichen in neue, muss an dieser Stelle nicht eigens betont werden: Nicht nur die reale Akkumulation von Kunstwerken in Frankreich, sondern auch die konzentrierte, statistische Erfassung ihrer prominenten Vorbesitzer und Standorte trugen zur Erzeugung eines gewaltigen symbolischen Kapitals bei. Dass im „catalogue général“ neben der Spalte HERKUNFT gleich zwei Spalten für den PREIS der Kunst vorgesehen waren, erscheint vor diesem Hintergrund nur konsequent. Es ging in diesem Verzeichnis um Kunst als Kapital.⁸

Anders als bei der Spalte HERKUNFT scheint es zwischen den Konzeptoren des *Inventaire Napoléon* über die Aufnahme einer Spalte PREIS gleich einen Konsens gegeben zu haben: Zwar beinhaltete das erste von Beyle vorgeschlagene „Modell eines Protokolls“ keine solche Rubrik, doch tauchte sie bereits in Denons Gegenentwurf auf und wurde von Daru übernommen.⁹ Die einzutragenden Summen sollten einheitlich in Francs angegeben werden, was angesichts der Währungsvielfalt in Europa und der um 1810 in Frankreich immer noch herrschenden Konkurrenz vieler verschiedener Währungen retrospektiv als Segen angesehen werden kann – ähnlich übrigens wie der Eintrag der Maße aller Kunstwerke in Zentimetern und Metern statt in den jeweiligen Maßeinheiten ihrer Ursprungsländer, von der Toskanischen Elle bis zum Preußischen Fuß. Die Spalte PREIS war zweigeteilt und betraf einerseits die Kunstwerke selbst, andererseits ihre Rahmen und Sockel. Aus heutiger Perspektive mag diese prononcierte Aufmerksamkeit für Rahmen überraschend sein. Sie war in der Zeit um 1800 aber kein Novum: bereits der *Catalogue des tableaux du Roi déposés au Louvre* von 1785¹⁰ und der *Etat actuel des tableaux de la surintendance*¹¹ von 1788 beispielsweise vermerkten das Alter und den Zustand der „bordures“. Völlig neu allerdings war die Nennung eines konkreten Geldwertes für Kunstwerke in *musealem Besitz*. Weder die Verzeichnisse des Ancien Régime in Frankreich noch vergleichbare Inventare anderer öffentlicher Sammlungen in Europa scheinen vor 1810 mit dieser Kategorie operiert zu haben. Wozu denn auch? Versicherungswerte, wie wir sie heute kennen, spielten im frühen 19. Jahrhundert für Museen keine Rolle – umso weniger als die Praxis temporärer Kunst-

281.

Peintures Allemandes, Flamandes, &c.

No.	Noms du Maître.	Designations des Sujets.	DIMENSIONS.		Origines.	PRIX de l'Estimation de l'Œuvre.	PRIX d'Estimation de l'Œuvre ou de Réserve.	Custodien actuel.	Observations.
			Hauteur.	Largeur.					
944	Rembrandt	Scène de la fraction Van Nyn epid. de P. J. de la Cour	68	59	anc. Col. de Courmes	5000	24	M. Napoléon Galerie	sur bois 1020 par 810 299
945	idem	St. Mathias	94	79	idem	2000	9	idem Galerie	sur bois 1020 par 810 299
946	idem	Un Vieillard dont les mains sont croisées	1-05	86	galerie de l'Œuvre	6000	24	idem	idem 1020 par 810 299
947	idem	Les Philosophes en méditation	88	33	anc. Col. de Courmes	2000	36	idem Galerie	sur bois 1020 par 810 299
948	idem	Le même sujet traité différemment	88	33	idem	2000	36	idem	idem 1020 par 810 299
949	idem	Le Mariage de Manuël	58	33	anc. Col. de Courmes	3500	9	idem Galerie	idem 1020 par 810 299
14533	idem	La famille de Richard tableau fait en 1668	46	67	Couvent de 1806	3000	48	idem	idem 1020 par 810 299
949	idem	Pinus & Amour	1-07	88	anc. Col. de Courmes	1500	36	idem Galerie	sur bois
14535	idem	Un Paysan en costume de l'époque de Louis XIV tableau	1-06	1-59	Couvent de 1806	2000	95	idem	idem 1020 par 810 299
14536	idem	Un Paysan en costume de l'époque de Louis XIV tableau	1-06	1-60	idem	2000	95	idem	idem 1020 par 810 299
14537	idem	Un Paysan en costume de l'époque de Louis XIV tableau	1-06	1-60	idem	2000	95	idem	idem 1020 par 810 299
14538	idem	Un Paysan en costume de l'époque de Louis XIV tableau	1-06	1-60	idem	2000	95	idem	idem 1020 par 810 299

Abb. 2

Inventaire Napoléon. Paris, AMN, 1 DD 17,
Inventaire général du musée Napoléon 1810,
peintures t. II, fol. 281

No.	Bilderreihen.	Größe Breite	
		Zeichn. Maß.	Zeichn. Maß.
105	Malen Henry van Der Doone. Ein weiblich. Nymphen in einer Landschaft auf goldenem Grund.	2	5. 3. 11
106	Johann Peter Paul De. Hauptm. Capriccio in einem Rahmen. Ein weiblich. Nymphen auf goldenem Grund.	2	10. 2. 2
107	Malen Henry van Der Doone. Ein weiblich. Nymphen auf goldenem Grund.	1	16. 1. 6
108	Zeichnungen Jean Tardieu. Ein weiblich. Nymphen auf goldenem Grund.	1	3. 1. 7 1/2
109	Malen Jean van der Burch. Ein weiblich. Nymphen auf goldenem Grund.	2	7. 2. —
110	Malen Jean van der Burch. Ein weiblich. Nymphen auf goldenem Grund.	2	7. 2. —
111	Malen Henry van Der Doone. Ein weiblich. Nymphen auf goldenem Grund.	3	1. 4. 7
112	Zeichnungen de Velours. Ein weiblich. Nymphen auf goldenem Grund.	11	1. 2
113	Zeichnungen de Velours. Ein weiblich. Nymphen auf goldenem Grund.	11	1. 2
114	Zeichnungen Gottfried D. Hauptm. Ein weiblich. Nymphen auf goldenem Grund.	10	— 8 1/2
115	Zeichnungen Gottfried D. Hauptm. Ein weiblich. Nymphen auf goldenem Grund.	10	— 8
116	Malen Peter Paul De. Hauptm. Ein weiblich. Nymphen auf goldenem Grund.	1	3. 1. 10 1/2

Abb. 3
 Inventar der Gemäldegalerie Kassel 1749,
 Staatliche Museen Kassel, Archiv

No.	Maler.	Vorfstellung.	Größe Breite	
			Zeichn. Maß.	Zeichn. Maß.
24.	Giuseppe Bertola detto lo Spagnuolo.	S. Hieronymus, die Hand auf dem Stein. Kopf legend. auf dem Thron, auf Leinwand.	2	9. 2. 3.
25.	Francesco Albani.	Ein weiblich. Nymphen auf goldenem Grund.	2	8. 3. 6.
26.	Giuseppe da Cento.	Senus und Adonis, ganz. Bogen auf Leinwand.	7	4. 8. 10.
27.	Giuseppe da Cento.	Cephalus und Procris, ganz. Bogen auf Leinwand.	7	4. 8. 10.
28.	Luca Giordano.	Marthe und der heilige Sebastian, ganz. Bogen, auf Leinwand.	7	1. 5. 4.
29.	Giuseppe Bertola detto lo Spagnuolo.	Marthe und der heilige Sebastian, ganz. Bogen auf Leinwand.	7	2. 5. 4.
30.	Giuseppe da Cento.	Semiramis, welche den Todestag von dem Königreich und verlebener Ehefrau ist. Auf goldenem Grund.	4	7. 6. 2 1/2.
31.	Paolo Veronese.	Die Mutter Gottes in einem Wägelchen mit dem Kind Jesus von der Seite. Die heilige Barbara, ganz. Bogen auf Leinwand.	9	3. 7.
32.	Luca Giordano.	Die heilige Margareta, ganz. Bogen auf Leinwand.	4	5. 5. 2.
33.	Paolo Veronese.	Die heilige Margareta in der Wüste, ganz. Bogen auf Leinwand.	4	2. 5. 3 1/2.
34.	Giuseppe Bertola detto lo Spagnuolo.	Die heilige Margareta, ganz. Bogen auf Leinwand.	4	2. 5. 4.
35.	Luca Giordano.	Die Mutter Gottes mit dem Kind Jesus, ganz. Bogen auf Leinwand.	4	1. 5. 9.

Abb. 4
 Inventare der Gemäldegalerie Dresden, Handgeschriebenes Verzeichnis,
 Eintrag der Sixtinischen Madonna im Königlichen Inventar 1754, in:
 Matthias Oesterreich, Inventarium von der Königlichen Bilder-Gallerie
 zu Dreßden, gefertigt: Mens: Julij & August: 1754, fol. 5, Nr. 31.
 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Altregistratur, Inv.-Nr. 359

ausstellungen mit der damit verbundenen Mobilität und Gefährdung von Kunstwerken noch nicht existierte.¹² Und auf die Idee, die Werke schätzen zu lassen, um sie möglicherweise weiterverkaufen zu können, dürfte um 1810 schwerlich jemand gekommen sein, hatte sich doch in ganz Europa seit den 1750er Jahren das Prinzip der Unveräußerlichkeit großer fürstlicher bzw. nationaler Sammlungen verfestigt.¹³ Zwar waren in den großen Beschlagnahmungsjahren 1793/94 zahlreiche französische Sammlungen taxiert worden, bevor sie nationalisiert wurden (*Abb. 6*),¹⁴ und prützten hier und da gedruckte Museumskataloge mit den hohen Summen, die für die Erwerbung dieser oder jener Werke nötig gewesen waren, doch hinter den Museumskulissen in und außerhalb Frankreichs – sprich in internen Verzeichnissen – scheint um 1800 der Preis der Kunst keine Rolle gespielt zu haben. Waren die Werke einmal in einer öffentlichen Sammlung angelangt, so schienen sie „auf ewig“¹⁵ vor dem Markt geschützt zu sein. Deshalb also noch einmal: Wozu die Spalte PREIS im *Inventaire Napoléon*?

Mehr als Hypothesen können an dieser Stelle nicht formuliert werden. Sicherlich veranlasste die verheerende Wirtschaftskrise der Jahre ab 1810 die französische Regierung dazu, sich grundsätzlich über den finanziellen Wert des staatlichen Kunstbesitzes eine Übersicht verschaffen zu wollen. Bei jährlichen Ausgaben von über 500 Mio. Francs für die Armee (1811: 460 Mio, 1812: 520 Mio., 1813: 585 Mio.)¹⁶ ist es nur verständlich, dass der Senat und die Generalintendantur sich über alle bis dahin nicht bezifferten Formen des Staatsvermögens informieren wollten. Aus der Perspektive des Museumsdirektors Denon, der ja diese Spalte PREIS selber vorgeschlagen zu haben scheint, waren hohe Summen mit vielen Nullen schon immer eine gute Möglichkeit gewesen, seine nicht immer kunstinteressierten Vorgesetzten – in erster Linie den Kaiser selbst – von der Wichtigkeit seines Museums oder der Notwendigkeit bestimmter Anschaffungen, Renovierungs- bzw. Umbaumaßnahmen zu überzeugen. Davon zeugt unter vielen anderen Beispielen ein glücklicherweise überlieferter Brief, den Denon Ende 1806 an Napoleon sandte, um ihn von einem partiellen Abtransport der Dresdner Gemäldegalerie nach Paris zu überzeugen. Da hieß es:

„Die Geldwerte, die in den Verträgen nie gänzlich ausgezahlt werden, könnten hier durch einige Stücke ergänzt werden, die einen tatsächlichen Wert bekämen, da sie vollständig in den Schatz Ihres Ruhmes Eingang fänden und auf ewig dort verblieben. Auch wenn Ihre Majestät nur wenige Gegenstände fordern würde, so wäre damit doch in jedem Falle ein großer Wert gewonnen. Ein einziges Gemälde von Raffael aus der Sammlung von Dresden ist vom König August mit 9000 Louis bezahlt worden, für Ihre Majestät ist es das doppelte wert. Die *Nacht* von Correggio hat mindestens denselben Preis; zwei weitere Correggios und ein Holbein sind vom selben Range. Dieser letztgenannte Maler fehlt Ihrem Museum. Es ist keine Plünderung, die ich Ihrer Majestät vorschlage, wenn ich sie bitte, vier oder sechs Gemälde einer Sammlung zu fordern.“¹⁷

Museumspraxis und Ökonomie, Autonomie der Künste und wirtschaftliche Denkmechanismen – deutlicher als mit diesem Brief lässt sich Denons strategisches Interesse an einer Bezifferung des in seinem Museum angehäuften (Kriegs-)schatzes nicht schildern. Das *Inventaire Napoléon*, das unter seiner Leitung entstand, war dementsprechend doppelgesichtig: einerseits ein Instrument zur sorgfältigen Beschreibung, Klassifizierung und Verortung von tausenden Kunstwerken; andererseits eine Aufstellung symbolischer und finanzieller Werte im Kontext nationaler Affirmation und knapper Staatskassen. Dass diese Werte gleichzeitig ein Spiegel kulturgeschichtlicher Werte waren, macht die Spalte PREIS des *Inventaire Napoléon* retrospektiv besonders reizvoll.

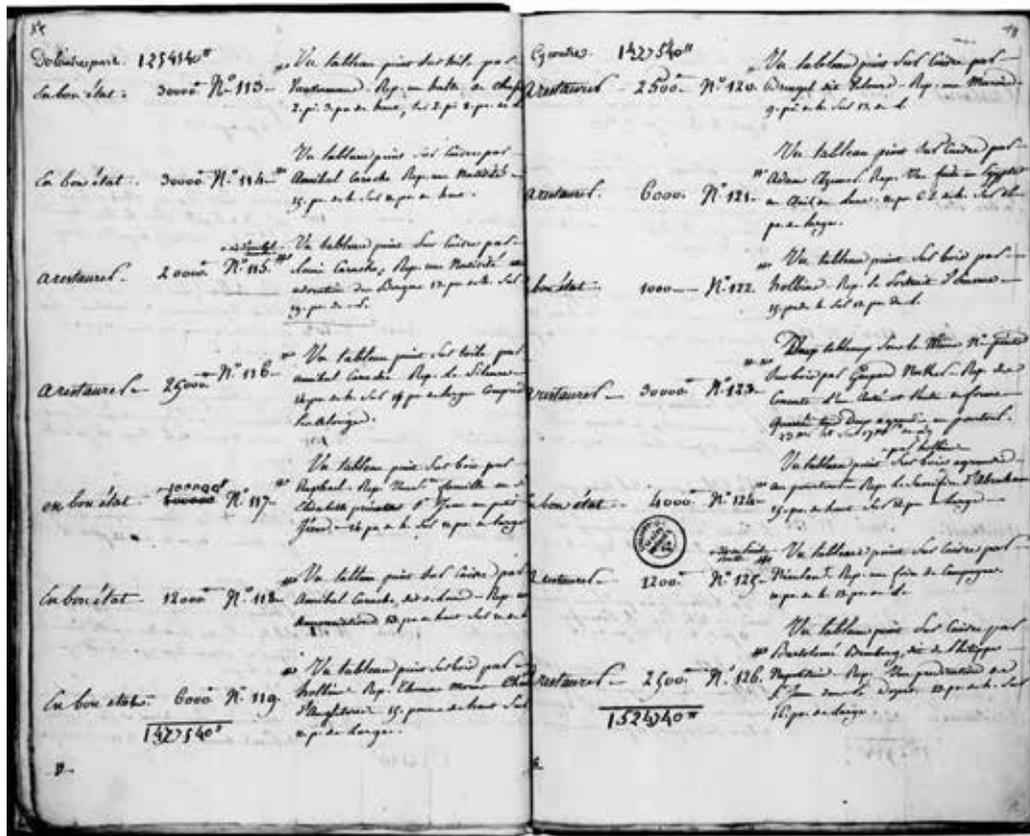


Abb. 5
Beschlagnahmungslisten und
-protokolle AMN. Paris, AMN,
1 DD 7, Objets d'arts et de sciences
transportés au Museum 1793–1796,
fol. 21

Abb. 6
Taxierung beschlagnahmter
Sammlungen AMN, 1DD4. Paris,
AMN, 1 DD 4, Inventaire des
tableaux de la surintendance à
Versailles 1794. Objets d'arts et de
sciences transportés au Museum
1794, fol. 17–18

UNSCHÄTZBARES SCHÄTZEN LASSEN

Doch ein Schritt zurück. Wie gestaltete sich die Arbeit am *Inventaire Napoléon* ab Ende 1810 konkret? Wer war für die Erfassung der darin verzeichneten über 4400 Gemälde, 1808 antiken Statuen und 61 Vasen, über 6500 Handzeichnungen und anderen Kunstobjekte in insgesamt 17 Foliobänden zuständig? Wer vor allem für die Schätzung von Werken, die bis zu ihrem Abtransport nach Paris in vielen Fällen kein einziges Mal den Besitzer gewechselt oder niemals in ihrer Geschichte auf dem Markt gewesen waren? Wie wollte man da Preise bestimmen? Wer sollte darüber entscheiden, wie Raffael, Dürer, Rembrandt, Tizian und die Laokoongruppe in Francs umzurechnen waren? Über all diese Fragen gibt der Briefwechsel des Generaldirektors Denon dankenswerterweise einige Auskunft. Deutlich wird bei der Lektüre, mit welcher Geschwindigkeit bei knappen Personalressourcen das Inventar zustande kam und welche Synergien zwischen Markt und Museum erzeugt werden mussten, um den „unschätzbaren Meisterwerken“, wie es damals oft hieß, einen angemessenen Schätzpreis verleihen zu können. Beide Projekte – die grundsätzliche Beschreibung, Bemessung und Verortung der Werke einerseits, ihre Schätzung andererseits – erfolgten bezeichnenderweise nicht parallel, sondern sukzessive. Zwei unterschiedliche Teams waren unter Denons Leitung nacheinander am Werke: Zunächst arbeiteten innerhalb des Museums die zwei Konservatoren Ennio Quirino Visconti (für die Antiken) und Jean-Baptiste Morel d’Arleux (für die Zeichnungen), wohl unterstützt von dem Museumssekretär Athanase Lavallée (für die Gemälde) sowie von zwei bis drei Hilfskräften; erst nach Beendigung ihrer Arbeit im Oktober 1813 rief Denon eine zweite Gruppe von Experten zusammen, die ausschließlich für die Schätzung der Werke fungieren sollten. Die Einladung, die ihnen Denon zukommen ließ, verdient es ausführlich zitiert zu werden, gewährt sie doch einen präzisen Einblick in die pragmatische Herangehensweise des Generaldirektors. Er schrieb jedem von ihnen am 11. Oktober 1813 folgende Zeilen:

„Monsieur,
Das Generalinventar der im Musée Napoléon und in den kaiserlichen Schlössern aufbewahrten Gemälde, Zeichnungen, Statuen und kostbaren Gegenstände ist nun abgeschlossen; jetzt geht es darum, jedem beschriebenen Gegenstand einen Preis beizufügen. Ich will mich für ein so bedeutendes Unternehmen nicht bloß auf meine Kenntnisse und die der Konservatoren in diesem Hause stützen und habe deshalb gedacht, dass Sie mich vielleicht mit ihrer Kompetenz unterstützen könnten.
Ich lade Sie also ein, Monsieur, am kommenden Mittwoch dem 13. Oktober ins Museum zu kommen, um mit einigen ebenfalls von mir eingeladenen Kontrahenten die Arbeit aufzunehmen. Aus den widersprüchlichen Diskussionen über den Preis der Objekte soll ihr wirklicher Wert [„la valeur réelle“] ermittelt werden.“¹⁸

Was für ein schöner Brief! Hier schwingen alle Elemente mit, die bei aller Unsicherheit die Zuversicht Denons zum Ausdruck bringen, man könne für die Kunstschätze im Musée Napoléon eine „valeur réelle“ – vielleicht im Gegensatz zu einem „gefühlten Wert“ – ermitteln, und dies bezeichnenderweise durch kontroverse Gespräche vor Ort. Objektivitätserzeugung durch die Konfrontation von Subjektivitäten – ein deutlicheres Bekenntnis zum irrationalen Charakter von Preisbestimmungen im Kunstbereich lässt sich nicht so leicht finden.

Wer also waren die drei Angefragten? Es handelte sich durchwegs, wie Denon sie in späteren Briefen nannte, um Pariser „négociants en objets d’art“¹⁹ bzw. „artistes-négo-

ciants²⁰: Pierre-Joseph Lafontaine (1758–1835), Ferreol de Bonnemaison (1766–1827) und Guillaume-Jean Constantin (1755–1816). Der gebürtige Belgier Lafontaine, zunächst als Maler tätig, hatte sich nach der Revolution als Kunsthändler in Paris etabliert und war durch sensationelle, europaweit erfolgte Ankäufe und Verkäufe hauptsächlich niederländischer Werke – etwa der 1803 auf einer niederländischen Auktion entdeckten und einige Jahre später nach London verkauften *Ehebrecherin* von Rembrandt – rasch zu Ansehen und Vermögen gekommen.²¹ Der Maler, Gemälderestaurator, Händler und Sammler Bonnemaison²² war nach Ausbruch der Revolution seinerseits nach London emigriert, hatte dort sieben Jahre u.a. mit Kunst gehandelt und war 1796 nach Paris zurückgekehrt, wo er weiterhin als Bilderhändler und Restaurator tätig war; um 1810 galt Bonnemaison in Paris offensichtlich als Raffael-Experte, denn drei Jahre nach seinem Einsatz für Denons Generalinventar wurde er 1816 zum Chefrestaurator des (in Musée royal umbenannten) Louvre ernannt und ließ gleich fünf Gemälde Raffaels restaurieren, die im Begriff waren, ihrem legitimen Eigentümer, dem König von Spanien restituiert zu werden; bei diesem Anlass fertigte Bonnemaison Stiche nach diesen Raffael-Gemälden und veröffentlichte sie mit einigem Erfolg.²³ Der Kunsthändler Constantin schließlich war seit 1807 Kustos der Gemäldesammlung von Kaiserin Josephine im Schloß Malmaison und hatte in dieser Eigenschaft etliche Werke hohen Ranges begutachtet bzw. erworben.²⁴

Am 13. Oktober 1813 also nahm die Kommission zusammen mit Denon, dem Museumssekretär Athanase Lavallée und dem Antikenkonservator Visconti die Arbeit auf.²⁵ Eine Woche später meldete Denon dem Generalintendanten, die Gruppe habe sich „bereits mehrmals getroffen“ und die Schätzung aller Gemälde auf der Grande Galerie so gut wie beendet.²⁶ Das Ergebnis war eindrucksvoll: Tausende von Schätzpreisen füllten jetzt die Spalte PREIS des *Inventaire Napoléon*, von 1.500.000 Francs bis 1 Franc. Alles, was die Kunstgeschichte Europas von der Antike bis Jacques-Louis David hervorgebracht hatte und im Musée Napoléon versammelt war, hatte nun nicht nur einen Wert, sondern auch einen Preis.²⁷ Dass in vielen Fällen dieser Preis eine reine Abstraktion war und sein musste, verdeutlicht ein Blick in die Tabelle.

PREIS UND GESCHMACK

Was kann um 1800 eine Marmorgruppe wert sein, welche – wie schon der alte Plinius zu berichten wusste – „allen Stücken der Malerey und Bildhauerkunst vorzuziehen ist“²⁸? Und was das letzte Gemälde des für göttlich gehaltenen, zu früh gestorbenen Malers aus Urbino? Seit ihrer Auffindung bzw. Schöpfung in den Jahren 1506 und 1520 waren weder die *Laokoongruppe* noch Raffaels *Transfiguration* – noch viele der aus italienischen und niederländischen Sammlungen stammenden Werke des Musée Napoléon – je auf dem Kunstmarkt gewesen, sie hatten kein einziges Mal den Besitzer und nur selten, wenn überhaupt, den Standort gewechselt. Für solche Werke war kein „realer“, wie auch immer dokumentierter Preis zu ermitteln. Sie hatten sich unabhängig vom Markt im Laufe der Jahrhunderte, spätestens im 18. Jahrhundert in ganz Europa zu Ikonen des ästhetischen und kunsthistorischen Diskurses entwickelt, zu Kristallisationsgegenständen der neuen Kunstreligion. Wenn sie einen Wert hatten, dann war er kultureller, ja kultureller Art – sicherlich aber nicht, oder bestimmt nicht in erster Linie, ökonomischer Art. Was also konnten sich Denon und seine Berater da für Schätzpreise einfallen lassen?

„Für die Laokoongruppe: 1.500.000 Francs.
Für die Transfiguration: ebenso.“

Das waren Summen, die um 1813 die Vorstellungskraft vieler Menschen überstiegen haben dürften. Das war so viel wie 7,5 Mal die jährliche Apanage eines Herzogs²⁹ oder wie 10 gute Häuser in einem bürgerlichen Quartier von Paris.³⁰ Ein Museumswächter verdiente in diesem Jahr monatlich 100 Francs.³¹ Diese hohe Messlatte einmal gesetzt, nutzten die Experten die gesamte Preisskala, um mit wenigen Ausnahmen alle Antiken, Gemälde und Handzeichnungen des Museums zu schätzen. 1,5 Millionen Francs erreichten außer der *Transfiguration* und dem *Laokoon* keine weiteren Werke. Die nächste Stufe von 1.000.000 Francs erreichten nur zwei italienische Gemälde: Correggios *Heiliger Hieronymus* aus Parma und die *Hochzeit von Kana* von Paolo Veronese aus Venedig.³² Bis zur nächsten Stufe von einschließlich 500.000 Francs finden sich nur sechs Gemälde, darunter – nicht überraschend – drei Raffaels: die *Madonna di Foligno* (800.000), die *Heilige Familie* (600.000) und die *Hl. Caecilie* (500.000); darüber hinaus Giulio Romanos *Steinigung des hl. Stephanus* (700.000), Tizians *Martyrium Petri* (500.000) und Domenichinos *Kommunion des hl. Hieronymus* (500.000).³³ In dieser Preiskategorie taucht auch zum ersten Mal ein nicht-italienisches Gemälde auf: Rubens' *Kreuzabnahme* aus Antwerpen (600.000).³⁴ Das zweit teuerste niederländische Gemälde ist eine große Tierszene von Paulus Potter aus der Sammlung des Stadthouders in Den Haag (430.000).³⁵

Darunter verteilen sich bis einschließlich 100.000 Francs zwei Dutzend italienische und niederländische Gemälde. Hier tauchen auch die ersten Gemälde aus der französischen Schule auf, Werke von Eustache Lesueur und Charles Lebrun (250.000 bzw. 200.000 Francs) gefolgt von vier auf 150.000 Francs geschätzte Nicolas Poussins und zwei Claude Lorrains für 100.000 Francs.³⁶ Um dieses Preisniveau herum gruppieren sich eine Handvoll niederländischer Maler, neben Rubens auch Van Dyck mit einem Höchstpreis von 150.000 für die *Beweinung Christi* aus Antwerpen und Gerard Dou mit der *Wassersüchtigen Frau* aus der Sammlung des französischen Königs (120.000); Van Eyck steht als einziger Vertreter der alten niederländischen Schule in dieser Preiskategorie mit dem Mittelteil des *Genter Altars* (100.000).³⁷ Unter der Grenze von 100.000 Francs wird dann die Übersicht schwieriger. Auffällig ist hier die Schätzung von Leonardos *Mona Lisa* auf 90.000 Francs,³⁸ Rembrandts Höchstpreise um die 60.000 Francs unter anderem für das in Paris sehr gepriesene Gemälde *Jacob segnet seine Kinder* aus Kassel,³⁹ und die Präsenz zweier Mantegnas, ebenfalls für 60.000 Francs.⁴⁰ Für Murillos teuerstes Gemälde, *Die hl. Familie*, ist ein Schätzpreis von 48.000 Francs eingetragen.⁴¹ Darunter kommt neben vielen Italienern eine kompakte Gruppe niederländischer Landschafts- oder Genremaler wie Berchem, Both, Ostade, Teniers oder Metsu (höchste Schätzungen um die 30.000 bis 40.000 Francs).⁴² Die teuersten „altdeutschen“ Gemälde werden auf Preise zwischen 10.000 und 15.000 Francs geschätzt. Dies sind Altdorfers *Alexanderschlacht* aus München (15.000), Holbeins *Portrait des Nicolaus Kratzer* aus der Sammlung des französischen Königs (10.000) und eine Dürer zugeschriebene *Anbetung der Könige* aus Savona (10.000).⁴³ Trotz der großen Beliebtheit, der er sich nachweislich beim Pariser Publikum erfreute, ist Cranachs *Jungbrunnen* aus Berlin auf nur 3000 Francs geschätzt.⁴⁴ Ebenso Watteaus *Einschiffung nach Kythera* aus der Sammlung des französischen Königs.⁴⁵ Chardin kommt maximal auf 1000 Francs.⁴⁶ Die niedrigsten Preise betreffen Kopien nach bekannten Meistern oder keinem Autor zugeordnete Gemälde.

Diese zu schnelle Übersicht müsste selbstverständlich erweitert werden, vor allem um eine Analyse der Preisgestaltung nach Bildformaten und -gattungen. In ihrer Skizzenhaftigkeit lässt sie dennoch einige Schlussfolgerungen zu. Im Jahre 1813 war die Überholung Correggios durch Raffael – die schon in der Kunstliteratur jener Jahre spürbar ist – endgültig vollzogen. Der von Ernst Osterkamp so präzise nachgezeichnete Raffaelkult der Jahre um 1800 in Europa spiegelt sich im *Inventaire Napoléon* unmittelbar wider.⁴⁷ Die Höhe von Raffaels Preisen folgt unmittelbar der Höhe seiner Stellung am kunstgeschichtlichen und

ästhetischen Himmel jener Zeit. Und auch der Abstand zwischen ihm und seinen nächsten Preisnachbarn scheint zu signalisieren: Mit dem „divino“ ist keine Konkurrenz (mehr) möglich. Das war nicht zuletzt eine Folge der Vereinigung so vieler Werke im Musée Napoléon. Hatte ein anonymer Reisender [Martin Sherlock] 1777 noch spitzfindig befinden können:

„Im Vatikan lernt man die Meisterstücke Raphaels bewundern; zu Dresden lernt man die Gemälde Correggios werthschätzen. Raphael ist fast allgemein als Monarch des Malerreichs erkannt. Eine consularische Regierungsform gefiele mir besser; ich wünschte, er hätte den Correggio zum Kollegen gehabt. Ich weiß, daß alle Halbkenner wider mich seyn werden, und ich will ihnen die Ursache davon sagen: Entweder sie haben die schönsten Stücke dieses Meisters nicht gesehen, oder sie haben sie nur so obenhin gesehen. Seine besten Werke sind zu Parma und Dresden, und diese zwei Städte betrachtet ein Reisender bloß nebenher auf der Durchreise. Vielleicht bringt er drey Morgen in dieser Gallerie zu; er will alles sehen, und natürlicher Weise, er sieht nichts. So verfährt er zu Parma, und siehe, da ist er in Rom.“⁴⁸

... und dreißig Jahre später in Paris. Als sowohl mehrere Meisterwerke von Correggio als auch beinahe das gesamte Oeuvre von Raffael im Musée Napoléon versammelt waren, scheint die Diskussion – schenkt man zumindest den Zahlen glauben – definitiv überholt gewesen zu sein. Raffael belegte eindeutig den ersten Platz, hinter ihm die italienische Schule – weit vor den Niederländern. Nur Rubens und der Kuhmaler Paulus Potter konnten es aus Pariser Perspektive preismäßig mit den besten Italienern aufnehmen. Ob diese Einschätzung sehr „französisch“ war oder im Gegenteil einen Spiegel europaweiter Geschmacksbildung jener Zeit darstellte, wie eher zu vermuten ist, ließe sich nur anhand subtiler regionaler Studien präzisieren. Die obengenannte Hitliste macht jedenfalls ein starkes aufkommendes Interesse für Rembrandt deutlich, der sich preislich sehr von den übrigen, europaweit gesammelten und in vielen fürstlichen Sammlungen gut vertretenen Genremalern wie Metsu, Teniers oder Ostade absetzte. Mit anderen Worten: Mit ihren „widersprüchlichen Gesprächen“ vor den Originalen des Musée Napoléon verarbeiteten die von Denon eingeladenen Kunsthändler nicht nur allgemeine Geschmackstendenzen zu Preisen. Sie setzten sicherlich auch Trends: Das wird besonders deutlich bei Van Eyck und den altdeutschen Malern, die zu diesem Zeitpunkt keinen nennenswerten Marktwert hatten, weil sie bis dahin nicht auf dem Markt, sondern in Kirchen und Klöstern gewesen waren. Indem der Mittelteil des *General Altars* auf 10.000 Francs mehr als die *Mona Lisa* von Leonardo geschätzt, die Namen Altdorfer, Dürer und Holbein mit Preisen versehen wurden, die sonst auch gute Portraits von Rubens trugen, war für diese Maler ein ökonomisches Koordinatensystem erfunden.

Wie geht die Geschichte weiter? In den Jahren 1814 und 1815 erfolgte bekanntlich die durch die siegreichen Alliierten durchgeführte Dislokation des Musée Napoléon. Das im Louvre verbliebene Exemplar des Generalinventars kam in dieser Zeit intensiv zum Einsatz, ermöglichte es doch eine schnelle und sichere Identifikation der reklamierten Werke und ihrer legitimen Eigentümer. Nach der Ausleerung des Louvre begannen die Museumsbeamten – Denon war zurückgetreten –, den Restbestand in einem *Inventaire des tableaux du Roi* (1816) zu verzeichnen. Interessanterweise blieben die meisten Kategorien bestehen, die auch für das *Inventaire Napoléon* benutzt worden waren, auch die Spalte PREIS; auf die Spalte HERKUNFT verzichtete man, dafür kamen Informationen über den Träger hinzu. An den geschätzten Preisen änderte sich in diesem Inventar nichts: sie wurden aus dem *Inven-*

taire Napoléon offensichtlich übernommen. Erst mit dem nächsten *Inventaire général des Musées Royaux* aus dem Jahre 1824, das eine ähnliche Struktur behielt, mit erneuter Berücksichtigung der Herkunft, veränderten sich die Schätzpreise: Raffaels Wert stieg deutlich (dies entsprach der allgemeinen Entwicklung in Europa), so dass für den *Hl. Michael* zum Beispiel der Schätzpreis von 100.000 (1813 und 1816) sich auf jetzt 200.000 Francs verdoppelte.⁴⁹ Dafür verlor zum Beispiel Leonardos *Mona Lisa* an Wert und landete bei 80.000 Francs,⁵⁰ so wie bei Rembrandt, dessen *Tobias* zum Beispiel nur noch auf die Hälfte des Preises von 1813 geschätzt wurde, sprich 30.000 Francs.⁵¹ Hätten die Inventare des Louvre nach 1824 weiterhin mit einer Spalte PREIS operiert, so ließe sich eine Geschichte von Konjunkturen und Preiswellen für das gesamte 19. Jahrhundert wunderbar nachzeichnen. Leider verzichtete die Direktion bereits ab 1832 auf solche Schätzungen – im damals angefertigten *Inventaire général des Musées royaux* spielte der Preis der Kunst keine Rolle mehr. Das *Inventaire Napoléon* und seine Nachfolger von 1816 und 1824 blieben eine historische Ausnahme in der Geschichte von Museumsinventaren.

Aus heutiger Perspektive kann man dieses einzigartige Verzeichnis doppelt lesen: wie ein eindrucksvolles Kompendium des nationalen Kunstbesitzes in Frankreich unter Napoleon; aber auch, denkt man etwa von der Spalte HERKUNFT her, wie einen Atlas der Kunstgeographie Europas vor den großen Umwälzungen durch die Französische Revolution. Er bietet für eine Autopsie des mächtigen europäischen Kunstkörpers im Moment seiner größten Konzentration in Paris eine Quelle wie sie nicht präziser sein könnte. Hat man nämlich allen Grund zu vermuten, dass im napoleonischen Frankreich insgesamt „mehr statistisches Wissen erzeugt wurde, als je wissenschaftlich und administrativ genutzt werden konnte“,⁵² so kann man sich im Nachhinein nur darüber freuen, dass so gut wie alle darin aufgeführten Gemälde, Zeichnungen und Antiken (einheitlich in Francs!) geschätzt wurden. Eine herrliche Einladung zur nachträglichen Erforschung von Kunst als Kapital einerseits, von Geschmack als historischer Kategorie andererseits! Mit anderen Worten: Nicht nur Pierre Bourdieu hätte an der Spalte PREIS des *Inventaire Napoléon* seine Freude gehabt – verkörpert sie ja in aller Deutlichkeit seine Idee einer Ökonomie symbolischer Güter im Museum –, sondern auch alle, die sich anhand von komplexen und weitverstreuten Indikatoren wie Museumskatalogen, Kunstbüchern, Presseberichten, Gipsabgüssen, Reproduktionsgraphik, Kopistenlisten und dergleichen mühsam daran versuchen, die Geschichte des europäischen Kunstgeschmacks um 1800 nachzuzeichnen – oder allgemeiner: der historischen Bedingtheit von Geschmack auf die Spur zu kommen.

- 1 Stendhal an Denon, 27. Oktober 1810, AMN Z 3 1810, zitiert nach: Marianne Hamiaux/Jean-Luc Martinez, *De l'inventaire N à l'inventaire MR: le département des Antiques*, in: *Les vies de Dominique-Vivant Denon*, hg. von Daniela Gallo, Tagungsband, 2 Bde., Paris 2001, S. 434–435, sowie Abb. S. 441.
- 2 Zur Genese und Gestalt des *Inventaire Napoléon*, Lucie Chamson Mazauric, *L'inventaire du Musée Napoléon aux archives du Louvre*, in: *Archives de l'art français, 1950–1957*, S. 335–339; Hamiaux/Martinez 2001 (Anm. 1), S. 431–460; Einleitung in: Jean-Luc Martinez, *Les Antiques du Musée Napoléon, Édition illustrée et commentée des volumes V et VI de l'Inventaire du Louvre de 1810*, Paris 2004; Tatiana Auclerc, *Notiz „Inventaire Napoléon“*, in: *Dominique-Vivant Denon. L'Oeil de Napoléon*, hg. von Marie-Anne Dupuy/Pierre Rosenberg, Ausst.-Kat. Paris Musée du Louvre, Paris 1999, Kat.-Nr. 130.
- 3 Zur Statistik in Frankreich, vgl. Marie-Noëlle Bourguet, *Déchiffrer la France. La statistique départementale à l'époque napoléonienne*, Editions des archives contemporaines, Ordres sociaux, Paris 1989.
- 4 Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2011, S. 57.
- 5 Paris, AMN, 1 DD 16–23 und 1 DD 33–44, 17 Bände, siehe auch: Auclerc 1999 (Anm. 2), Kat.-Nr. 130 zum *Inventaire Napoléon*.

- 6 Hamiaux/Martínez 2001 (Anm. 1), sowie Paris, AMN, Z 3 (1810–1815) und Marie-Anne Dupuy-Vachey/Isabelle Le Masne de Chermont/Elaine Williamson, *Vivant Denon, directeur des musées sous le Consulat et l'Empire*, Paris 1999, Brief Nr. 1727, S. 610–611.
- 7 Paris, AMN, 1 DD 7, *Objets d'arts et de sciences transportés au Museum 1793–1796*.
- 8 Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main 1982, passim.
- 9 Hamiaux/Martínez 2001 (Anm. 1), S. 434–435.
- 10 Paris, AMN, 1 DD 1, *Catalogue des tableaux du Roi déposés au Louvre 1785*.
- 11 Paris, AMN, 1 DD 2, *Etat actuel des tableaux de la surintendance 1788*.
- 12 Francis Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, Yale 2000.
- 13 Bénédicte Savoy, *Tempel der Kunst. Die Entstehung des öffentlichen Museums 1701–1815*, Mainz 2006, S. 11–12.
- 14 Paris, AMN, 1 DD 4, *Inventaire des tableaux de la surintendance à Versailles 1794*.
- 15 S. unten Denons Brief an Napoleon.
- 16 Jacques Wolff, *Les insuffisantes finances napoléoniennes. Une des causes de l'échec de la tentative d'hégémonie européenne (1799–1814)*, in: *Revue du Souvenir Napoléonien*, Nr. 397, Sept./Okt. 1994, S. 5–20.
- 17 Bénédicte Savoy, *Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen. Mit einem Katalog der Kunstwerke aus deutschen Sammlungen im Musée Napoléon*, Wien 2010, S. 142.
- 18 Dupuy/Le Masne/Williamson 1999 (Anm. 6), Brief 2967, S. 1018–1019.
- 19 Dupuy/Le Masne/Williamson 1999 (Anm. 6), Brief 3038, S. 1042.
- 20 Dupuy/Le Masne/Williamson 1999 (Anm. 6), Brief 2984, S. 1022.
- 21 Benjamin Peronnet/Burton B. Fredericksen, *Répertoire des tableaux vendus en France au XIXe siècle*, vol. I 1801–1810, t. I, Los Angeles 1998, S. 69.
- 22 Jean Penant, *Ferreol Bonnemaïson, un peintre et collectionneur toulousain méconnu*, in: *L'Olifant, Journal de l'Association des Amis du Musée Paul Dupuy*, Nr. 1, 1992, zitiert nach: Peronnet/Fredericksen 1998 (Anm. 21), S. 13–14.
- 23 Marie-Claude Chaudonneret in *AKL*, Bd. 12, S. 580 mit weiterführender Literatur. Stiche: Ed. Pierre Didot mit Text von Jean-Baptiste Emeric, Paris 1818.
- 24 Pierre Rosenberg/Dominique Cordellier/Peter Märker, *Dessins français du musée de Darmstadt. XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*, Montreuil 2007, S. 32, Anm. 18; Dupuy/Rosenberg 1999 (Anm. 1), S. 114; Alain Pougetoux, *La collection de peintures de l'impératrice Joséphine*, Paris 2003, S. 34.
- 25 Dupuy/Le Masne/Williamson 1999 (Anm. 6), Brief 2984, S. 1022/23.
- 26 Ebd.
- 27 Nur einige Objekte, vor allem im Bd. „französische Schule“, tragen keinen Geldwert.
- 28 Plinius der Ältere, *Naturalis Historia*, übersetzt von Johann Daniel Denso, Band 2, Buch XXXVI, S. 783; vgl. Francis Haskell/Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of classical sculpture 1500–1900*, Yale 1982.
- 29 Herzlichen Dank an Jörg Ebeling (Deutsches Forum für Kunstgeschichte in Paris) für diesen Hinweis.
- 30 Der Kunsthändler Pierre-Joseph-Ignace Lafontaine hatte im Jahr 1807 ein Haus für 137.500 Francs gekauft, vgl. Peronnet/Fredericksen 1998 (Anm. 21), S. 69.
- 31 Dupuy/Le Masne/Williamson 1999 (Anm. 6) Brief 2850, S. 982.
- 32 Paris, AMN, 1 DD 16, *Inventaire général du musée Napoléon 1810, peintures t. I*.
- 33 Paris, AMN, 1 DD 16, fol. 7, fol. 101–106, fol. 120, fol. 127.
- 34 Paris, AMN, 1 DD 17, *Inventaire général du musée Napoléon 1810, peintures t. II*, fol. 304.
- 35 Paris, AMN, 1 DD 17, fol. 275.
- 36 Paris, AMN, 1 DD 18, *Inventaire général du musée Napoléon 1810, peintures t. III*, fol. 428, fol. 480.
- 37 Paris, AMN, 1 DD 17, fol. 190.
- 38 Paris, AMN, 1 DD 16, fol. 124.
- 39 Paris, AMN, 1 DD 17, fol. 280.
- 40 Paris, AMN, 1 DD 16, fol. 65–66.
- 41 Paris, AMN, 1 DD 16, fol. 78.
- 42 Paris, AMN, 1 DD 17, fol. 144–145, fol. 150, fol. 265–268, fol. 331–334, fol. 241–242.
- 43 Paris, AMN, 1 DD 17, fol. 136, fol. 214, fol. 180 (bei dem Gemälde handelt es sich um *Il trittico del epiphania*, maestro Hoogstraeten (Savona, Museo del Tesoro del Duomo).
- 44 Paris, AMN, 1 DD 17, fol. 168.
- 45 Paris, AMN, 1 DD 17, fol. 348.
- 46 Paris, AMN, 1 DD 18, fol. 413.
- 47 Ernst Osterkamp, *Raffaël-Forschung von Fiorillo bis Passavant*, in: *Studi germanici (nuova serie) XXXVIII /3*, 2000, S. 403–426.
- 48 Zitiert nach: Savoy 2006 (Anm. 13), S. 412–413.
- 49 1813: Paris, AMN, 1 DD 16, 100; 1816: Paris, AMN, 1 DD 54, *Musée Royal-Inventaire des tableaux de la collection du Roi 1815/1816*, fol. 17; 1824: Paris, AMN, 1 DD 76, *Inventaire général des Musées Royaux 1824*, fol. 57.
- 50 1813: Paris, AMN, 1 DD 16, fol. 124; 1816: Paris, AMN, 1 DD 54, fol. 19; 1824: Paris, AMN, 1 DD 76, fol. 43.
- 51 1813: Paris, AMN, 1 DD 17, fol. 280; 1816: Paris, AMN, 1 DD 54, fol. 37; 1824: Paris, AMN, 1 DD 76, fol. 116.
- 52 Osterhammel 2011 (Anm. 4), S. 62.