

## 2.2 Gewalt der Versetzung – mit Texten von Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy und Michael Cuntz

---

### 2.2.1 Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy: Ueber den nachtheiligen Einfluß der Versetzung der Monumente aus Italien auf Künste und Wissenschaften [Lettres à Miranda, 1796]

*Quatremère[!] de Quincy: Ueber den nachtheiligen Einfluß der Versetzung der Monumente aus Italien auf Künste und Wissenschaften (1796), Stendal 1998, S. 8–37, hier S. 8–9, 13–16, 37–38. [Wiederabdruck ohne Fußnoten.]*

Frz. Original: A[ntoine Chrysostôme]. Q[uatremère de Quincy].: *Lettres sur Le préjudice qu'occasionneroient aux Arts et à la Science, le déplacement des monumens de l'Art de l'Italie, le démembrement de ses Ecoles, et la spoliation de ses Collections, Galeries, Musées, &c.* [Lettres à Miranda], Paris: Desenne/Quatremère An IV – 1796.

/8/

In Briefen.

[von Quatremère de Quincy]

#### Erster Brief.

Sie fragen mich, [lieber]. Fr[eund]., welchen Einfluß die Versetzung der Monumente Italiens und die Zerstreuung seiner Schulen und Museen, auf Künste und Wissenschaften haben könnte? Sie fühlen wohl selbst, daß diese Frage von einem sehr allgemeinen Interesse ist, und daß sie nicht anders aufgelöst werden kann, als wenn man sie aus allgemeinen Gesichtspuncten beantwortet. Man muß hier alle Partheylichkeit, alle National-Vorurtheile bey Seite stellen, und sich nicht durch PrivatRücksichten beschränken lassen. Auf diese Art glaube ich Ihrer Forderung Genüge leisten zu können.

In der That machen die Künste und Wissenschaften seit langer Zeit in Europa eine Republick aus, deren Mitglieder durch die Liebe zum Schönen, und zur Wahrheit, und durch die Untersuchung derselben gleichsam wie durch einen gesellschaftlichen Vertrag mit einander verbunden, weit weniger sich von ihrem Vaterlande zu isoliren, als vielmehr das Interesse desselben mit dem Interesse der übrigen Länder unter dem so schönen Gesichtspuncte einer allgemeinen Brüderschaft zu vereinigen suchen. Diese glückliche Gesinnung kann selbst nicht durch die blutigen Uneinigkeiten erstickt wer-

den, welche die Nationen verleiten, sich unter einander zu zerfleischen. Fluch über den eben so unsinnigen, als grausamen Mann, der den Funken des heiligen Feuers der Humanität und Philanthropie ersticken wollte, den die Cultur der Künste und Wissenschaften noch in dem Herzen einiger Menschen er hält. Die Verbreitung der Aufklärung hat Europa den großen Dienst geleistet, daß es hier keine Nation mehr giebt, die von einer andern den erniedrigenden Namen einer barbarischen Nation erhalten könnte. Zwischen allen diesen Ländern findet Gemeinschaft des Unterrichts und der Kenntnisse, Gleichheit des Geschmacks, der Wissenschaften und des Fleisses statt. Man kann mit Wahrheit sagen, daß man unter

/9/

ihnen weniger Verschiedenheit bemerkt, als zuweilen zwischen den Provinzen eines einzigen Staats. Der Grund davon ist der, daß, durch eine glückliche Revolution die Künste und Wissenschaften ganz Europa angehören, und nicht mehr das ausschließliche Eigenthum einer Nation sind. Auf die Erhaltung, Begünstigung und Vermehrung dieser Gemeinschaft müssen alle Gedanken, alle Bemühungen der vernünftigen Politik und Philosophie abzuweichen.

Ich kann also Ihre Frage nicht wohl anders beantworten, als wenn ich von jenem falschen, partheyischen Interesse, abstrahire, durch welches Unwissende und Schlechtdenkende sich leiten lassen. Als Glied dieser allgemeinen Republick der Künste und Wissenschaften, nicht als Landsmann dieser oder jener Nation, werde ich das Interesse untersuchen, das alle Partheyen zu der Erhaltung des Ganzen verbindet. Und welches Interesse? das Interesse der Civilisation, der Vervollkommnung der Mittel zum Glück und zum Vergnügen, der Beförderung und Fortschritte der Wissenschaft und der Vernunft, kurz, der Verbesserung des Menschengeschlechts. Alles, was dazu beytragen kann, gehört allen Völkern. Keiner hat das Recht, sich es zuzueignen, oder willkührlich darüber zu verfügen. Die Nation, die sich eine Art von Recht oder ein ausschließliches Privilegium über die Belehrung und die Mittel dazu anmassen wollte, würde für diese Verletzung des gemeinschaftlichen Eigenthums gar bald durch Barbarey und Unwissenheit bestraft werden. In der Unwissenheit liegt ein sehr thätiger Ansteckungskeim. Alle Nationen berühren sich einander so, daß man in keiner eine Wirkung hervorbringen kann, die nicht sogleich auf die andere zurückwirken sollte.

Wenn also eine für die Mittel der Belehrung gefährliche Ortsveränderung, wenn die Zerstückelung der Schulen der Kunst und des Geschmacks, der Muster des Schönen und der wissenschaftlichen Instrumente, wenn eine Trennung der Gegenstände, die Europa zum Unterrichte dienen, wenn die Entfernung der Modelle des Alterthums von ihrem vaterländischen Boden, und der daraus folgende Verlust aller Parallelen, die sie erklären und ihnen den Werth geben, wenn die Zerstreuung der wissenschaftlichen Gegenstände und Zerrüttung der Sammlungen, wodurch alle Mittel zum Unterrichte zerstreut und vereinzelt werden, die Folge für Europa hat, daß ihm nur noch unvollkommene Hülfquellen zu einem unvollständigen und zerstückelten Unterrichte übrig bleiben: muß dann nicht dieses Unglück für die Wissenschaft und Kunst auch auf deren unüberlegte Urheber [!] zurückfallen?

Ich denke Ihnen weiter unten zu beweisen, daß aus einer solchen unüberlegten Handelsweise alle Folgen der Unwissenheit und Barbarey entstehen können, und hoffe, daß ziemlich specielle Thatfachen und Entwicklungen, die Sie wohl nicht erwar-

ten, diese Behauptung auf den höchsten Grad der Evidenz bringen werden. Wenn sie mir die bloße Möglichkeit des nachtheiligen Einflusses zugeben, den eine Versetzung der Muster und übrigen Gegenstände der Belehrung, welche die Natur, nach ihrem allmächtigen Willen, nach Italien und besonders nach Rom verlegt hat, auf den allgemeinen Unterricht Europens haben könne, so werden Sie mir auch zugestehen, daß die Nation, die sich dadurch an Europa versündigte, daß sie dazu beytrug, es unwissend zu machen, auch zuerst selbst durch die auf sie zurückfallende Unwissenheit Europens würde bestraft werden. [...]

/11/

## Zweyter Brief.

/13/

Wird diese Ausgrabung der Alterthümer in Rom mit dem nämlichen Eifer fortgesetzt, und wird dieser Eifer von den Nationen, die Colonien von Alterthümern besitzen, nachgeahmt, so werden die Künste höchstwahrscheinlich eine neue Gestalt gewinnen. Dieser große immer wachsende Brennpunct der antiquarischen Einsichten, muß ein unsern Vorfahren unbekanntes Licht verbreiten. Nichts geschieht, meiner Meinung nach, zweymal auf dieselbe Art. Die alten und neuen Ursachen, welche das Aufblühen der Künste bewirkten, können vielleicht nie wieder hervorkommen; statt deren werden andere sich entwickeln. Ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich vorher verkündige, daß unter allen Revolutions- oder Regenerations-Ursachen, die auf die Künste Einfluß haben können, die allgemeine Wiederauferweckung dieses täglich anwachsenden Statuen-Volks, dieser Antiken-Welt am fähigsten sey, ganz neue Wirkungen hervorzubringen. Diese Welt, die weder Leonhard da Vinci, noch Michael [!] Angelo, noch Raphael sahen, oder die sie nur in der Wiege sahen, muß auf das Studium der Künste und das Genie Europens einen ausserordentlichen Einfluß äussern. Sicher wird der Geschmack am Schönen, Einfachen und Wahren, eine neue Methode bey der Nachahmung der Natur. Die Verbesserung einer Menge von Künsten, die mit diesen großen Ideen von Vollkommenheit zusammenhängt, wird bald als die merkbare und unmittelbare Folge dieser imponirenden Masse von

/14/

Unterricht und Beyspielen sich zeigen, die Rom in diesem Jahrhunderte vervielfältigt, und zur Belehrung Europens gesammelt hat.

[...] Die Geschichte des menschlichen Geistes und seiner Entdeckungen, seiner Irrthümer, seiner Vorurtheile und der Quellen, aus denen er alle seine Kenntnisse schöpfte; die Erklärung der alten Gewohnheiten, religiöse [!] Dogmen, der Gesetze und gesellschaftlichen Einrichtungen; die Methoden, die Geschichte zu verbessern, zu berichtigen, zu erklären, das Nichtzusammenstimmende zu vereinbaren, die Lücken auszufüllen, die Dunkelheiten aufzuhellen, finden in den Denkmählern der Künste des Altherthums mehr Hülfquellen noch, als die nachahmenden Künste. So sind die Philosophie, die Geschichte, die Sprachwissenschaft, das Verstehen der Dichter, die Chronologie, die wissenschaftliche Astronomie, die Critick lauter einzelne Theile des

Ganzen, das man die Republick der Künste nannte, und denen die Integrität desselben nicht gleichgültig seyn kann. [...] Der Wissenschaft muß also eben so, wie der Kunst, daran gelegen seyn, daß die Quelle dieser Wiederhervorbringung der Schätze des Alterthums durch nichts getrübt, verstopft oder ausgetrocknet werde.

Ich will dießmal noch nicht von allen andern Nachtheilen sprechen, die eine Einführung oder bloße Versetzung dieser Reichthümer der Wissenschaft und Kunst verursachen würde. Ich behalte mir dieß auf andere Briefe vor, so wie die Ausführung der Idee, auf welche Art zwischen allen Theilen des gelehrten Europas und der Hauptstadt der Künste ein Handelsverkehr, durch den man sich gegenseitig bereicherte, errichtet werden könnte, und mit welchen Mitteln, ohne das gemeinschaftliche Depositum anzutasten, eine thätigere Circulation der Schätze des Alterthums bewirkt werden sollte.

Aber warum fördern nicht, ehe dieser Handel eröffnet [!] wird, diejenigen Nationen, die einige Goldadern dieser reichen und schätzbaren Mine besitzen, diese Schätze zu Tage? Warum werden nicht die fruchtbaren Ufer von Bajä, Cumä und Posidonium aufgedrungen und durchsucht?

[...] Warum fördert Frankreich nicht die Ruinen der Provence zu Tage? Warum forscht man nicht, nach den in dem vergangenen Jahrhunderte gemachten Entdeckungen, mehrere Statuen, und unter andern der schönen Venus in der Gallerie von Versailles, die zu Arles gefunden wurde, von neuem nach den gelehrten Ueberresten

/15/

zu Vienne, Arles, Orange, Nismes, Autun und an so vielen andern Orten? Warum wird das schöne Amphitheater zu Nismes nicht wieder hergestellt, um darin alle Reichthümer des Alterthums aus dieser römischen Colonie aufzubewahren? Warum errichtet man dort nicht ein Museum der Alterthümer, das mit den italiänischen Mustern correspondirt. [...]

### Dritter Brief.

[...] Sie wissen nur zu wohl, mein Freund! daß Zerstreuen und Zerstören einerley ist; und werden also nicht verlangen, daß ich beweisen soll, daß Zerstückelung der wahren Keim der Zerstörung sey; Sie sind zu wohl unterrichtet, als daß Sie zweifeln sollten, daß die Zerstörung der Elemente und Materialien einer Wissenschaft das wahre Mittel sey, die Wissenschaft zu zerstören und zu tödten. Dieß vorausgesetzt muß die Zerstückelung des Museums zu Rom der Tod aller Kenntnisse seyn, deren Grundlage ihre unzertrennliche Verbindung ist. Was sind die Alterthümer in Rom anders, als ein großes Buch, dessen Blätter die Zeit zerstört oder zerstreut hat, und dessen leere Stellen und Lücken durch die neuen Entdeckungen täglich mehr ausgefüllt werden? Würde nicht die Macht, die einige der interessantesten Denkmale sich aussuchte, um sie wegzuführen und sich zuzueignen, gerade so handeln, wie ein Unwissender, der aus einem Buche die Blätter ausreissen wollte, auf denen sich Vignetten befänden? [...]

/16/

[...] Andere Orte, wo Museen sich befinden, sind oft genug von der Art der Wissenschaft, zu denen sie gehören, unabhängig; dem Museum zu Rom wurde seine Stelle

von der Ordnung der Natur selbst angewiesen, die es an keinen andern Ort stellen wollte; das Land selbst macht einen Theil des Museums aus. Man kann alle andern öffentliche Niederlagen wissenschaftlicher Gegenstände ganz wegbringen, die Niederlage der Alterthümer zu Rom könnte nur zum Theil von da weggebracht werden; dem Ganzen nach ist sie nicht wegzubringen. Es ist ein Coloß, dem man einige Glieder abreißen kann, um Fragmente davon mitzunehmen; dessen Masse aber, wie die Masse des großen Sphynx von Memphis mit dem Boden zusammenhängt. Irgend eine theilweise Versetzung ist nichts anders, als eine für deren Urheber eben so schimpfliche, als unnütze Verstümmelung.

Das wirkliche Museum zu Rom, von dem ich hier spreche, besteht zwar aus Statuen, Colossen, Tempeln, Obeliskten, Triumph-Säulen, Bäder [!], Circi, Amphitheatern, Triumphbogen, Gräbern, Stuccaturarbeiten, Fresco-Mahlereyen, Basreliefs, Inschriften, Fragmenten von Zierrathen, Baumaterialien, Meublen, Hausgeräthe [!] u.s.w. Aber es gehören dazu auch die Orte, Gegenden, Berge, Steinbrüche, alte Wege, die Lagen der verschiedenen zerstörten Städte, die geographischen Vergleichen, die Verhältnisse aller Gegenstände unter einander, die Erinnerungen, Local-Traditionen, die noch bestehenden Gebräuche, die Parallelen und Vergleichen, die nur im Lande selbst gemacht werden können. [...]

/34/

## Siebenter Brief.

/37/

[...] In der That, was auch immer die Franzosen aus Italien heraustragen mögen, niemals würde es ausreichen, um die Reise dorthin seinen Studenten als zwecklos erscheinen zu lassen. Sie werden immer genötigt sein, ihr Geld auszugeben, um dort an Ort und Stelle selbst das zu betrachten, was wegzunehmen keiner Macht der Welt gelänge. Andererseits aber bleibt es recht zweifelhaft, ob die Schüler anderer Länder ihr Interesse stets zwischen Paris und Rom teilen könnten. Entweder werden sie weiterhin die bessere Schule besuchen, und das wird immer Italien sein, ungeachtet der diesem Lande zugefügten Schäden, oder, was am wahrscheinlichsten ist, wenn die großartigen Vorbilder sie nicht mehr in dieses Land locken und das kostspielige Pariser Leben sie von diesem neuen Zentrum fernhält, werden sie zu Hause bleiben und dem zu teuren und zugleich weniger fruchtbaren Unterricht entsagen.

Der Kunstunterricht, nun zu teuer geworden, würde sich also außer Reichweite einer größeren Studentenzahl Europas befinden; zu lang hinausgezogen, wird er auch schwieriger und weniger nützlich. Die Interessenten an diesem Studium werden von Tag zu Tag weniger, was letztendlich auch eine Verminderung der Kunstliebhaber und -schützer bewirkt. Geschmack, Kenntniss und Talent verringern sich und lassen daher die Quellen des genialen Kunstschaffens versiegen. Die Trägheit des Geistes und Geschmackssinnes führt zur Gleichgültigkeit im Hinblick auf solche Werke, die Geist und Schönheitssinn herausfordern. Und ist man einmal dahin gelangt, so begehrt man bei anderen nicht, was man im eigenen Lande verschmäht. Sollte diese Erscheinung sich im übrigen Europa auswirken, so frage ich die spekulierenden Ökonomepolitiker, für wen werden dann wohl Eure Künstler arbeiten, Künstler, die sich vom Auslandshan-

del all dieser Eures Kunstschaffens trächtigen Produkte ernährten? Wozu würde euch denn ein ausschließliches Handelsprivileg dienen, wenn es keinen Absatz gibt und die Produkte keine Abnehmer fänden? [...]

/38/

Ein und derselbe Trieb führt heutzutage ganz Europa zur Pflege der Künste; dieser Impuls erfüllt sich in direktem Verhältnis zur zentralen Macht, die von Italien und Rom ausstrahlt; vermindert man diese, so schwächt man jene.

Rom ist von Natur aus dazu bestimmt, dem hochwertigen Kunstunterricht als Zentrum zu dienen, aber durch ihre politische Existenz hat sich diese Stadt außer dem als der günstigste Ort erwiesen, Europas Zentralschule zu werden. »Es ist die universellste Stadt der Welt«, sagt Montaigne, »wo Seltsamkeit und Verschiedenartigkeit am wenigsten merklich sind; denn ihre natürliche Wesensart besteht aus den hier zusammenkommenden Ausländern; jeder fühlt sich da zu Hause.« Stets in Frieden mit Europa, bietet sie einen sicheren Zufluchtsort für das Studium, selbst inmitten der von Unruhen bewegten Nationen. Dank ihrer unkriegerischen Gesinnung vor den Überfällen aller anderen Mächte geschützt, ist sie das unantastbare Sammelbecken der Kunstschatze und Wissenschaften. Wenn aber erst einmal das Beispiel gegeben worden ist, sich an dem allgemeinen Gesamtgut der Kunst vergreifen zu können und es dazu käme, daß infolge dieses Vorbilds Italien von all den nahe oder fern gelegenen Mächten im Falle von Kriegsereignissen oder politischen Revolutionen beherrscht würde, wenn die Reichtümer der Kunst und Wissenschaften nichts anderes mehr wären als eine Beute, derer sich der erstbeste Eroberer bemächtigen könnte, wenn das Kulturerbe aller sich unter jedwedem verteilt sähe, wenn all das, was die Kriegsgesetze und die Siegerrechte im zivilisierten Europa bis auf den heutigen Tag berücksichtigt haben, wenn die Kulturmonumente und die der öffentlichen Bildung geweihten Objekte die Triumphzügen [!] all jener sich als Besieger Roms fühlenden Armeen zieren sollten, wenn die mit dem Besitz jener Objekte verknüpften kaufmännischen Ideen und daraus sich entwickelnden Begierde [!] all die sich künftig bekämpfenden Nationen dazu übergingen, sich gegenseitig zu berauben und Bücher, Manuskripte, Gemälde und Statuen zu entreißen, was für eine Gefahr – so frage ich Sie – würden doch die Folgen eines solchen Handelns für die Kunst und Wissenschaft mit sich bringen? Man stelle sich vor, wie die überall zerstreuten und verkannten Meisterwerke der Kunst infolge all dieser Erschütterungen verstümmelt, geschädigt, der Sorglosigkeit und Vergessenheit bald ausgeliefert, in fremder Erde dem Verderb verfallen würden! Wie alle literarischen Kenntnisse, die die Gesamtheit jener zusammengestellten Werke uns versprochen, im Keime erstickt würden! Wie dieser Wirkungskreis für die wissenschaftliche Welt verlorengehe! Wie damit die Liebe zur Kunst vergehen würde, das Gefühl des Schönen sowie das den Geschmackssinn begünstigende Schaffensprinzip, wie die Fackel der Geschichte, der früheren Forschungen und der Philosophie erlöschen würde, wie Europa in die Nacht des schlechten Geschmacks sinken und die Barbarei über sie wiederum den Schleier des Irrtums und der Unwissenheit ausbreiten würde! [...]

## 2.2.2 Michael Cuntz: Kunstwerke als *immovable mobilizers* und die Gewalt des Museums. Verschiebungen und Übertragungen in *Quatremère de Quincy's Lettres à Miranda*

Der vor allem als Kunsttheoretiker und -historiker berühmte, aber im Verlauf seines langen Lebens unter anderem auch als Politiker, Architekt und Archäologe tätige Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755–1849) ist für die Sammlungsforschung und die Beschäftigung mit dem kulturellen Erbe gleich in zweifacher Hinsicht von Bedeutung. Zum einen hat er mit der Veröffentlichung seiner allgemein nach ihrem Adressaten,<sup>1</sup> dem Kreolen Francisco de Miranda, als *Lettres à Miranda* bezeichneten Briefe Ende Juli 1796, im An IV des Revolutionskalenders, als einer der ersten gegen das, was aus heutiger Sicht als systematische Beutekunstpolitik der Französischen Revolution zu bezeichnen ist, seine Stimme erhoben.<sup>2</sup> Angesichts der bereits totalitär-patriotischen Stimmung in Frankreich war dies mit einem hohen persönlichen Risiko verbunden. Zum anderen gilt er in der Forschung auch als Begründer einer Position der Museumsfeindlichkeit, der etwa auch Paul Valéry mit seinem Text »Le problème des musées« (1923) zuzuordnen ist. Diese übt nicht nur an spezifischen Formen von Museumsbau oder Ausstellungspraxis und -politik Kritik, sondern verwirft die Institution des Museums radikal.<sup>3</sup>

Einen solchen in den *Lettres* bereits klar angelegten Standpunkt wird Quatremère de Quincy<sup>4</sup> später in seinen *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* (1815) weiterentwickeln.<sup>5</sup> Denn Ablehnung des Kunstraubs und Ablehnung des Museums sind für Quatremère konzeptuell so untrennbar miteinander verbunden, wie es die Entstehung des modernen Museums historisch mit der Praxis des systematischen Kunstraubs war. Ist mit dem Begriff der *destination* im Titel seiner Publikation von 1815 die Bestimmung der Kunstwerke im Sinne ihres Daseinszweckes gemeint, ist dies doch nicht von der semantischen Dimension von *destination* als Bestimmungsort abzutrennen, der einerseits die Alternative Museum oder ursprünglicher Produktions- und

1 Zur Rekonstruktion dieser Korrespondenz und den genauen Umständen der Zirkulation und Veröffentlichung der Briefe wie auch der Datierung vgl. Pommier, Édouard: *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution Française*, Paris 1991, S. 414–418, sowie ders.: »Die Revolution in Frankreich und das Schicksal der antiken Kunstwerke«, in: Quatremère de Quincy, *Ueber den nachtheiligen Einfluß der Versetzung der Monumente aus Italien auf Künste und Wissenschaften* (1796), Stendal 1998, S. 41–99, hier S. 43–48.

2 Zur deutschen Diskussion des französischen Kunstraubs vgl. Savoy, Bénédicte: »Die Gallier in Rom«. Deutsche Stellungnahmen zum französischen Kunstraub in Italien, 1796–1801«, in: Thomas Höpel (Hg.), *Deutschlandbilder – Frankreichbilder 1700–1850. Rezeption und Abgrenzung zweier Kulturen*, Leipzig 2001, S. 153–171. Die *Lettres* 1 bis 6 wurden prompt ins Deutsche übersetzt und erschienen noch im Herbst des gleichen Jahres in zwei Lieferungen in der Jenaer Zeitschrift *Minerva*. Gegen Quatremères Kritik muss konzediert werden, dass die Aufstellung in Museen häufig erstmals eine Betrachtung von Kunstwerken in günstigen Lichtverhältnissen und ausreichender Nähe erlaubte. Auch die Reinigung verrußter und vergilbter Bilder durch französische Restauratoren wurde wegweisend.

3 Savoy, Bénédicte: *Objets du désir, désir d'objets*, Paris 2017, S. 61.

4 Im Folgenden als »Quatremère« abgekürzt wiedergegeben.

5 Vgl. Haskell, Francis: »Les musées et leurs ennemis«, in: *Actes de la recherche en sciences sociales* 49 (1983), S. 103–106; Poulot, Dominique: »Le sens du patrimoine: hier et aujourd'hui«, in: *Annales. Économies, sociétés, civilisations* 48/6 (1993), S. 1601–1613; Labrusse, Rémi: »Muséophobies. Pour une histoire du musée du point de vue de ses contempteurs«, in: *Romantisme* 173/3 (2016), S. 68–78.



Rezeptionskontext, andererseits die Alternative Paris oder Rom meint. Auch die Zeitlichkeit von Kunst und somit die Möglichkeit einer Kunstgeschichte bleibt damit für Quatremère unmittelbar abhängig von ihrer konkreten Räumlichkeit und Geographie.

Der eigentliche Titel seiner Briefe, *Lettres sur Le préjudice qu'occasionneraient aux Arts et à la Science, le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses Écoles, et la spoliation de ses Collections, Galeries, Musées, &c.*, lässt keinen Zweifel daran, dass Quatremère jeglicher Versetzung oder jeglichem *displacement* italienischer – und vor allem römischer – Kunst eindeutig ablehnend gegenübersteht. Gleichwohl muss er in seiner Argumentation mit Paradoxien operieren, die Phänomene der Übertragung, der Translation, der Übersetzung, Verschiebung und Zerstreuung betreffen. In ihrem Zentrum stehen Fragen der Herstellung von politischen wie künstlerischen Kontinuitäten durch Nachahmung. Sein Plädoyer gegen die Versetzung und *translatio* und für eine zumindest partielle Unterbrechung ihrer Dynamiken kommt aber nicht umhin, seinerseits mit Verschiebungen und Übertragungen zu operieren oder diese zu reflektieren. Und dies gilt gleichermaßen für eine aktuelle Auseinandersetzung mit Quatremères Position. Für diesen sind Kunstwerke, obwohl sie bewegliche Objekte sind und damit transportiert werden können, *immovable mobilizers*, zu denen sich Kunstliebhaber, Kunsthistoriker und Künstler bewegen müssen, weil sie nur in ihrem Kontext und im Milieu ihrer Produktion verstanden werden und produktiv sein können. Dies bedeutet eine radikale Infragestellung einer Kunstpolitik, die auf der zentralisierenden (Ver)Sammlung von Kunstwerken in Museen der Metropole<sup>6</sup> basiert und die laut Quatremère den Kontext zerstört.

## 1. Der zeitgenössische Kontext der *Lettres*: Die Kunstpolitik der Französischen Revolution

Die *Lettres sur le projet d'enlever les monuments de l'Italie*, wie der Text im Schmutztitel variierend benannt wird, entstehen als unmittelbare Reaktion auf die Einnahme von Mailand und der Fürstentümer Modena und Bologna zu Beginn von Napoleons Italienfeldzug. Während Quatremère schreibt, wird dort gerade umgesetzt, was dem Kirchenstaat und vor allem Rom droht: die vom Directoire beschlossene planvolle Ausplünderung der herausragendsten Kunstschatze mit dem Ziel der Verbringung nach Paris. Projekt ist das Ganze also im doppelten Sinne: noch nicht *Fait accompli*, sondern *in the making*, aber eben auch keinesfalls unkontrollierbare Begleiterscheinung von Kriegsgeschehen, sondern an zentraler Stelle beschlossenes, geplantes und ideologisch legitimatedes Handeln<sup>7</sup> eines etablierten Netzwerks aus Militär und Kommissären vor Ort, die systematisch und minutiös italienische Kirchen, Bibliotheken, Kunstsammlungen inspizieren und inventarisieren. Weiterhin ist es ein Unternehmen von Museumsleuten, Bibliothekaren und Wissenschaftlern in Paris, die regelrechte Bestelllisten anfertigen. Alle sind miteinander verbunden durch eine für die Zeit bemerkenswerte Logistik, die den weitgehend unbeschadeten Transport der requirierten

6 Dieser Begriff findet sich bei Quatremère selbst nicht. Ich verwende ihn hier, weil sich im Anspruch der Revolutionäre, Paris sei die Hauptstadt der Menschheit, bereits eine Logik kolonialer Raubkunstpolitiken herausbildet. Die *métropole* bezeichnet in der französischen Kolonialzeit Frankreich im Verhältnis zu den Kolonien.

7 Vgl. Pommier: *Art de la liberté*, S. 397–403.



Objekte über oft unwegsames Terrain nach Paris organisiert.<sup>8</sup> Für Quatremère ging es also darum, diesem Tun Einhalt zu gebieten und die aus seiner Sicht mit Abstand größte drohende Katastrophe zu verhindern: die Plünderung Roms, die in den Jahren 1797 und 1798 in mehreren Etappen, zunächst durch die in Waffenstillstandsverträgen diktierte Abpressung von hochwertigen Kunstwerken,<sup>9</sup> dann nach der Besetzung Roms durch die Franzosen Anfang 1798 im direkten ungehinderten Zugriff erfolgte.<sup>10</sup>

Der Kunstraub der Französischen Republik auf besetztem Gebiet hatte nicht in Italien begonnen. Bereits in den Österreichischen Niederlanden – also vor allem dem heutigen Belgien – hatte sich Ähnliches vollzogen, allerdings in weitaus ungeordneter Weise. Dies bedeutete einerseits, dass Kunstwerke dort weniger systematisch erfasst und requiriert wurden, andererseits aber auch, dass die Zerstörungen weit größer waren – teils durch Achtlosigkeit und Vandalismus, teils aus ökonomischen und militärischen Interessen. Wertvolle Materialien wie Kirchenschätze aus Gold wurden ebenso eingeschmolzen wie Bronzefiguren, aus denen Kanonen hergestellt wurden.<sup>11</sup>

Diese Vorgehensweise war keineswegs üblich, sondern stellte für neuzeitliche Verhältnisse einen Tabubruch dar. Wie Paul Wescher darlegt, galt seit der Renaissance eine Art stillschweigende Übereinkunft, bei Eroberungen gegnerischer Territorien auf den Raub von Kunstwerken zu verzichten.<sup>12</sup> Dass sich die Französische Republik ohne Skrupel über diesen Codex hinwegsetzte, liegt im Selbstverständnis der Revolutionäre begründet: Diese betrachten sich eben nicht als eine weitere Konfliktpartei, sondern als Befreier der gesamten Menschheit aus den jahrhundertealten Fesseln des Despotismus von Kirche und Monarchie. Mit dem Universalitätsanspruch der Menschenrechte geht auch das Selbstverständnis einher, Heimat und Vaterland aller freien Menschen zu sein. Die Verbringung von Kunstschatzen nach Paris ist demnach nicht deren Verschleppung oder Versetzung von ihrem angestammten Ort, sondern ihrerseits Befreiung dieser Objekte.<sup>13</sup> Paris gilt als Metropole, in der für die gesamte befreite Menschheit die Zeugnisse von Kunst und Wissenschaft legitimerweise zentral versammelt werden sollen. Paris ist nicht eine weitere Hauptstadt, sondern Ausnahmeort: Die Revolutionäre schreiben ihm einen gewissermaßen *extraterritorialen* Status zu. Und die Institution, die diese Extraterritorialität exemplarisch verkörpert und verwirklicht, war das Museum.<sup>14</sup>

8 Vgl. Reinhardt, Channele: »Mouvoir et émouvoir: émotions et transfert des objets d'Italie en France (1796–1798)«, in: Pascal Bastien/Benjamin Deruelle/Lyse Roy (Hg.), *Émotions en bataille XVIe–XVIIIe siècle. Sentiments, sensibilités et communautés d'émotion de la première modernité*, Paris 2021, S. 331–345.

9 Vgl. Reinhardt: »Mouvoir«, S. 334f.

10 Vgl. Wescher, Paul: *Kunstraub unter Napoleon*, Berlin 1976, S. 72.

11 Vgl. Wescher: *Kunstraub*, S. 38–40.

12 Quatremère nimmt im abschließenden Plädoyer seines letzten Briefes explizit darauf Bezug: »si ce que les lois de la guerre et les droits même de la victoire ont respecté jusqu'à ce jour dans l'Europe civilisée«, in: A[ntoine Chrysostôme]. Q[uatremère de Quincy]: *Lettres sur Le préjudice qu'occasionneraient aux Arts et à la Science, le déplacement des monumens de l'Art de l'Italie, le démembrement de ses Ecoles, et la spoliation de ses Collections, Galeries, Musées, &c. [Lettres à Miranda]*, Paris 1796, S. 72. Dies wird auch zuvor bereits angesprochen, vgl. ebd., S. 31f. (Referenztext).

13 Vgl. Pommier: »Revolution in Frankreich«, S. 52. Pommier spricht von einer »messianischen Auffassung« und »Freiheitstheologie«.

14 Vgl. Pommier: »Revolution in Frankreich«, S. 49. Natürlich ging es auch um die Gegenwart der eigenen Kunst. In der offiziellen Kunstdoktrin Frankreichs dieser Zeit verband sich die Idee, Kunst habe

An diesem Ort löst sich auch ein *prima facie* gegebener Widerspruch (zumindest teilweise) auf. Denn angesichts des furiosen Vandalismus, der die ersten Jahre nach der Revolution mit seiner massenhaften und großflächigen Zerstörung und Plünderung von kirchlichen und adligen Immobilien und Objekten in Frankreich prägt, ist das flammende Interesse an den – eben in der Regel auch sakralen oder von Adligen in Auftrag gegebenen – flämischen und vor allem italienischen Kunstwerken nicht unmittelbar einsichtig. Warum begehrte man, von dort zu holen, was man im eigenen Land verachtete?

Die einfache Antwort kann sich mit dem Hinweis begnügen, dass nach einer ersten Phase des Vandalismus die Stimmen derjenigen laut wurden, die für den Schutz und die Bewahrung der eigenen, französischen Kunstschatze nicht nur plädierten, sondern durch ihre Sammlung auch aktiv betrieben, wie es Alexandre Lenoir mit dem *Musée des monuments français* tat.<sup>15</sup> Doch geht es eben nicht um eine Rückkehr zu einem kurzzeitig verlorenen Respekt und auch nicht um eine Frage der Quantität, also um eine gestiegene Wertschätzung durch Zerstörung signifikant knapper gewordener Güter.

Neben der Institution des Museums<sup>16</sup> taucht das Konzept des allgemeinen *patrimoine*, also des kulturellen Erbes erstmals unter den Revolutionären auf.<sup>17</sup> Die Vorstellung eines kulturellen Erbes resultiert also aus der Erfahrung des massivsten Verlustes kultureller Güter, der sich in der Neuzeit in Europa ereignet hatte – sieht man einmal vom Ikonoklasmus der Protestanten gleich zu Beginn dieser Neuzeit ab.<sup>18</sup> Entscheidend ist aber, dass der Impuls, der zur Zerstörung führte, diesem Konzept weiter eingeschrieben bleibt. Denn der nachvollziehbare Hass richtete sich auf Gegenstände und Gebäude, weil sich in ihnen das klerikal-aristokratisch-monarchische Unterdrückungssystem symbolisch materialisierte.<sup>19</sup> Für die Mehrheit der *citoyens* bestand die Schwierigkeit darin, die Kunstgegenstände von den religiösen oder repräsentativen Bedeutungen und Funktionen abzulösen, die sie in ihrem ursprünglichen Gebrauchskontext erfüllten, sie also zu deprivatisieren und als rein ästhetische Objekte zu betrachten,<sup>20</sup> deren Produktion von der Größe menschlichen Genies Zeugnis ablegte. Alles änderte sich nun damit, wo ein solches Objekt stand. Die intellektuelle Operation der Ablösung, die Reinigungsarbeit, derer es bedurfte, um Objekte als rein ästhetische zu betrachten, wurde, über die enge Sphäre einiger kosmopolitischer Kunstkenner

---

die Mission, die innere Welt zu erleuchten, mit dem Anspruch der Suprematie der zeitgenössischen Kunst Frankreichs in Europa, vgl. Pommier: *Art de la liberté*, S. 18f. Dass Quatremère in seinem Text mit keinem Wort auf französische Künstler eingeht, ist also an sich schon eine Provokation.

15 Vgl. Haskell: »Musées«, S. 103.

16 Vgl. dazu, in expliziter Auseinandersetzung mit Krzysztof Pomian, Labrusse: »Muséophobies«, S. 69.

17 Vgl. Haskell: »Musées«; Chastel, André: »La notion de patrimoine«, in: Pierre Nora (Hg.), *Les lieux de mémoire*, Band II: *La nation*, Teilband 2: *Le territoire, l'état, le patrimoine*, Paris 1986, S. 405–450; Babelon, Jean-Pierre/Chastel, André: *La notion de patrimoine*, Paris 1994; Pommier: *Art de la liberté*, S. 209–246.

18 Auf einem ganz anderen Blatt steht der weitaus massivere Kulturverlust, den andere Kulturen durch den ikonoklastischen Furor der neuzeitlichen Europäer erfahren haben, vgl. dazu etwa Latour, Bruno: *Sur le culte moderne des dieux faitiches suivi de Iconoclasm*, Paris 2009.

19 Vgl. Haskell: »Musées«, S. 103.

20 Eine Ironie geschichtlicher Verschiebungen ist es, dass ästhetizistische Positionen in der Folge in erster Linie von politisch konservativen Kreisen vertreten wurden, vermutlich selten in Kenntnis der revolutionären Genealogie dieser Betrachtungsweise.

und -kritiker hinaus, letztlich erst ermöglicht durch die gewaltsame materielle Operation der Heraussprengung von Objekten aus ihrem, nun zertrümmerten, ursprünglichen Kontext, also in einer Fragmentierung, in der das Ensemble zerstört wurde, und Objekte oder Elemente aus diesem *entfernt*, dekontextualisiert, isoliert und relokaliert wurden. *Déplacement* als Versetzung ins Museum, das Heraus-Präparieren zum reinen Kunstwerk<sup>21</sup> und die Proklamation eines *patrimoine*, des kulturellen Erbes der Menschheit, sind also direkt miteinander verbunden. Die Abtrennung von den Kontexten – und dies kann immer auch etwa das Herausschlagen eines Reliefs aus einem Bauwerk sein oder die Zerteilung eines Altars in Einzelgemälde – wurde also nicht als ein Akt der Zerstörung oder des Informationsverlustes betrachtet,<sup>22</sup> sondern im Gegenteil als Befreiung, als Freisetzung von Potenzialen.

Diese Argumentation wird entsprechend auf die Kunst der von Frankreich besetzten Gebiete übertragen. Und sicher greift sie nirgends stärker als für den Kirchenstaat und das katholisch-päpstliche Rom als Antagonist schlechthin, dem es nach dieser Lesart die künstlerischen Zeugnisse menschlicher Größe zu entreißen gilt, die er gewissermaßen in ideologischer Geiselhaft hält.

Quatremères Intervention ist in dieser historischen Lage auch eine politische und als solche äußerst riskant.<sup>23</sup> Selbst Befürworter der Erklärung der Menschenrechte und der Verfassung von 1791, aber auch liberal-konservativer Anhänger einer konstitutionellen Monarchie,<sup>24</sup> spricht er der sich radikalisierten Französischen Republik des *Directoire* die Legitimation, erst recht den Alleinvertretungsanspruch für die Menschheit, dezidiert ab und schreckt auch vor einer Reihe von Provokationen nicht zurück. Als solche muss den Revolutionären etwa seine Verteidigung und Würdigung der Päpste, allen voran Nikolaus V.,<sup>25</sup> als Förderer der Künste und führende Akteure ihrer Bewahrung wie ihrer *reproduction*, ihrer Wiederhervorbringung durch archäologische Arbeit in Rom, erschienen sein.

Seine Position als reaktionär zu historisieren und ad acta zu legen, greift dabei zu kurz. Wenn man sich die weitere Karriere des Legitimationsmodells der Französischen Revolution in der Rechtfertigung kolonialer Unternehmen im Dienste von Zivilisation und Menschheit und des korrespondierenden Raubs von Objekten vergegenwärtigt, helfen binäre Schemata nicht weiter.

Auch Quatremères eigene Argumentation durchkreuzt Binaritäten, indem sie die Begriffe und Werte der Revolutionäre aufgreift, verschiebt und so wendet, dass er die Brüche und Widersprüche in ihren Positionen geradezu chiasmisch herausarbeitet. Dies beginnt damit, dass er – der in vielerlei Hinsicht Ideen des 18. Jahrhunderts verpflichtet bleibt – sich auf die Aufklärung und deren Erfolg beruft, um zu bestreiten,

21 Aus diesem Grund war der Inbegriff des Museums schon für die *citoyens* das Kunst- oder Archäologiemuseum, vgl. Labrusse: »Muséophobies«, S. 70.

22 Zu dieser archäologischen Wende vgl. das nicht umsonst mit »Context, context, context!« betitelte Kapitel in Brodie, Neil/Doole, Jenny/Watson, Peter: *Stealing History. The Illicit Trade in Cultural Material*, Chatham/London 2000, S. 10–12.

23 Zur Denunziation der von ihm vertretenen Position als unfranzösisch in der linientreuen Presse vgl. Pommier: *Art de la liberté*, S. 409; ders.: »Revolution in Frankreich«, S. 47.

24 Vgl. Guignaut, Joseph-Daniel: »Notice historique sur la vie et les travaux de M. Quatremère de Quincy«, in: *Mémoires de l'institut national de France* 25/1 (1877), S. 361–412.

25 Vgl. Quatremère: *Lettres*, S. 12.

dass irgendeine europäische Nation noch als barbarisch herabgesetzt werden könne, was einen Verstoß gegen das Prinzip der *égalité* darstelle. Die Strategie besteht also darin, zu postulieren, dass die grundsätzlichen Parameter, deren Durchsetzung sich die Revolution offiziell auf die Fahnen geschrieben hat, bereits vor dem Revolutionsgeschehen verwirklicht worden sind – und es im Gegenteil die Revolution selbst ist, die antiaufklärerisch den Rückfall in barbarische Praktiken herbeiführt: So drohe das längst an historisch privilegiertem und legitimiertem Ort, in Italien und vor allem in Rom existierende »patrimoine de tous«<sup>26</sup> zwischen den Kriegsparteien aufgeteilt und somit zerteilt zu werden.<sup>27</sup> Entsprechend sieht er eine nationenübergreifende *Republik* der Künste und der Wissenschaften in Europa längst verwirklicht, deren sozialer Pakt im Dienst des Wahren und des Schönen eine »fraternité universelle«<sup>28</sup> geschaffen habe.

Zudem widerspreche das Vorgehen Frankreichs als erobernde Kriegspartei ganz grundsätzlich dem Geist der Freiheit: »L'esprit de conquête dans une République, est entièrement subversif de l'esprit de liberté.«<sup>29</sup> Dies zielt ins Zentrum des revolutionären Selbstverständnisses und greift es dort an, wo die Französische Republik ihr historisches Vorbild sieht. Denn so sehr sich diese gegen das päpstliche Rom wendet, so sehr gilt ihr das Rom der Antike, die Römische Republik, als strahlendes Vorbild. Insofern ist Revolution auch die Rückkehr zu klassischen Werten und zwischen Frankreich und dem antiken Rom besteht ein Verhältnis, das auf *imitatio* und *aemulatio* – also Nachahmung und Überbietung – ausgerichtet ist. Sicher nicht zufällig verwendet auch Quatremère diese Begriffe, wenn auch bezogen auf die künstlerische Auseinandersetzung mit den Werken, vor allen Dingen den Statuen der Antike. Dies lenkt zunächst den Blick darauf, dass die Überführung der antiken Kunstwerke nach Paris<sup>30</sup> keineswegs als den Herkunftskontext tilgende Versetzung funktionierte, sondern eben im Sinne einer *translatio imperii et studii*<sup>31</sup> selbstverständlich auf die legitimitätsstiftende Partizipation an diesem Kontext im Sinne des Anspruchs der Nachfolge (die dem päpstlichen Rom gleichzeitig abgesprochen wurde) in einer aneignenden Übertragung von Romanität<sup>32</sup> abzielte. War für Napoleon und mit seiner Herrschaft bald auch für ganz Frankreich eher das Römische Kaiserreich Vorbild, so wirft Quatremère den Revolutionären vor, dass das antike Rom politisch immer schon das falsche Vorbild war. Was tatsächlich

26 Quatremère: *Lettres*, S. 72. Auch Pommier betont, dass Quatremère dem ideologischen Konzept des Erbes des *Directoire* einen historischen Begriff des Erbes entgegensetzt, vgl. Pommier: »Revolution in Frankreich«, S. 66.

27 Wenn Quatremère in diesem Zusammenhang von einem »dépôt commun« redet, so lässt sich auch diese Formulierung als Anspielung auf das Dépôt des Petits Augustins lesen, in dem sich 1794 die beschlagnahmten Kirchenschätze anhäuferten und das Lenoir 1795 in das Musée des Monuments Français transformierte.

28 Quatremère: *Lettres*, S. 3.

29 Quatremère: *Lettres*, S. 2.

30 Wie etwa die Statue des Apoll des Belvedere, deren Entfernung von den Römern als besonderer Verlust empfunden wurde.

31 Zu Topos und Tradition der *translatio* vgl. Krämer, Ulrike: *Translatio imperii et studii. Zum Geschichts- und Kulturverständnis in der französischen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Bonn 1996.

32 Romanität im Sinne von Roland Barthes' Konstruktion von Konnotationen einer Italianität, vgl. Barthes, Roland: »Rhétorique de l'image«, in: ders., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques*, Band III, Paris 1992, S. 25–42.

imitiert werde, sei das Recht des Stärkeren eines »Tyrrannen der Völker«.<sup>33</sup> Dies hielt die Republik nicht ab, die Ankunft der aus Rom geraubten Kunstwerke in Paris im Juli 1798 als einen Triumphzug im Stil der Antike zu inszenieren,<sup>34</sup> um die symbolische Dimension des Ereignisses herauszustellen und in der Partizipation der Pariser Bevölkerung zu befestigen.<sup>35</sup> Genau dies hatte Quatremère bereits vorhergesagt.<sup>36</sup>

Quatremère sah also gerade in der Bezugnahme auf das antike Rom den Beleg dafür, dass sich hinter der Fassade des universalistischen Anspruchs, Heimstatt der befreiten Völker zu sein, und dem Versprechen, Paris zu einem nie dagewesenen Sammlungsort der Künste und Wissenschaften zu machen, in erster Linie nationale Interessenpolitik mit hegemonialem Anspruch verbirgt.<sup>37</sup>

## 2. Kunst und die Unhintergebarkeit der Ökonomie

Quatremère liefert in seinen *Lettres* auch eine kurze Kritik der Entfesselung einer der Kunst stets inhärenten ökonomischen Wertdimension. Diese zu bändigen, gelingt offenbar nur, wenn Kunst eingebettet in das Milieu ihrer Herstellung und ihres etwa religiösen, aber auch ganz alltäglichen Gebrauchs bleibt – es sei daran erinnert, dass Quatremère auch Architekt war – und somit auch mehr ist als »reine« Kunst. Der Versuch der Austreibung dieser Bedeutungszusammenhänge aus den Kunstobjekten führt dazu, dass die so produzierte Leerstelle vom wachsenden Geld- und Tauschwert aufgefüllt wird. Was immer die zentralisierenden Intentionen der französischen Aneignungspolitik sein mögen, ihr Resultat wird die Zerstückelung und Dissemination der Sammlungen sein. Konnte er noch nicht vorhersehen, dass dies auch durch die Verteilung italienischer Beutekunst auf zahlreiche Museen in der französischen Provinz erfolgen würde, so sind Netzwerke aus Händlern und privaten Sammlern als disseminierende Kraft in seinem Text omnipräsent. Eine unabschließbare Dynamik aber setzt unausweichlich ein, sobald die ursprüngliche Sammlungsordnung – wie sie in Italien und vor allen in Rom für ihn als *Gegebene* oder *Gewachsene* existiert, angetastet wird.

Wenn Quatremère wiederum das merkantile Interesse geißelt, das hinter dem Bestreben steht, sich zum »Verwahrer« römischer Kunstschatze zu machen, so ist der Profit aus einem Kulturtourismus angesprochen. Dahinter verbirgt sich eine Ökono-

33 Wenn Quatremère von einer »politique léonine« spricht, dann spielt er zum einen auf den Ausdruck *société léonine* an, der zu seiner Zeit eine ungleiche Gesellschaft bedeutete und auf dem Widerspruch zum Ideal der Gleichheit insistierte. Darüber hinaus aber verweist der Ausdruck auf eine vieldiskutierte Fabel Jean de la Fontaines *La génisse, la chèvre et la brebis, en société avec le lion*, in der der Löwe ausdrücklich »le droit du plus fort« für sich in Anspruch nimmt. Dass im Löwen unschwer der absolutistische König zu erkennen ist, in dessen Nähe hier also die erobernde Republik gerückt wird, ist eine weitere der Provokationen Quatremères.

34 Vgl. Savoy, Bénédicte/Lagatz, Merten/Sissis, Philippa (Hg.): *Beute. Ein Bildatlas zu Kunstraub und Kulturerbe*, Berlin 2021.

35 Das Directoire kündigte im An VI, also 1798 »pompe et solennité« und die »entrée triomphale« an. Pommier: *Art de la liberté*, S. 397f. Vgl. auch Pommier: »Revolution in Frankreich«, S. 76–80.

36 »...[s]i les monuments du culte, les objets d'instruction publique vont orner les marches triomphales de toutes les armées que se diront victorieuses de Rome« (S. 72f.).

37 In diesem Zusammenhang kommt einigen antiken Texten, auf die Quatremère sich in seinen *Lettres* bezieht, in einer komplexen, implizit-intertextuellen Argumentation eine zentrale Bedeutung zu: die *Historiai* des Polybios, Ciceros *In Verrem* (*Reden gegen Verres*) und, als Anspielung, Titus Livius' *Ab urbe condita*.

mie, die zwar auch »neue Reichtümer« hervorbringt, allerdings indem sie die im Boden verborgenen Schätze birgt, also von den Werten der Vergangenheit zehrt. Anstatt Roms Schätze zu zerstückeln, sollte lieber Rekonstruktionsarbeit in Spanien oder in der Provence geleistet werden. Auch hier würde sich der ästhetische und wissenschaftliche Gewinn durch die Wiederherstellung künstlerischer Stätten der Antike mit ökonomischen Gewinn für diese Gebiete verbinden. Dies kann jedoch nur auf geschichtsträchtigem Boden funktionieren, der die Restitution (dies ist der erste Sinn, in dem Quatremère das Wort gebraucht) oder Re-Produktion, also die Wiederhervorbringung von immer neuem Altem verspricht. Tatsächlich geht es um eine Wiedergeburt der Antike. Doch um diese zu bewerkstelligen, bedarf es noch einer weiteren Form der Auszahlung, die nicht durch Geld erfolgt, sondern durch die Produktion neuen *Wissens*, vor allem aber neuer *Kunst*, die sich an der wahren Kunst, generell jener Italiens, vor allem jedoch der Antike in *imitatio* und *aemulatio* orientiert.

### 3. Re: Die Wiederauferstehung der klassischen Kunst aus dem *genius loci*

Das *Re* als das Wieder ist auch eines des »Re-« der Revolution – nämlich im ersten Wortsinn der Rückkehr –, Regeneration und *résurrection*, der Wiederauferstehung der idealen Kunst aus der Anschauung ihrer Modelle. Da zu seiner Zeit mehr Modelle verfügbar sind als zu Zeiten Raffaels und Michelangelos, ließe sich deren Kunst auch in größerer Annäherung an die Antike übertreffen.<sup>38</sup> Als Modelle sind sie mehr als bloße Anschauungsobjekte, sie sollen künstlerische Produktivität in Bewegung versetzen, sie sind *immovable mobilizers*.<sup>39</sup>

In eigentümlichen Formulierungen spricht Quatremère von der allgemeinen Wiederauferstehung des *Volks* der Statuen und in einer anderen Passage vom Jüngsten Gericht der Kritik, das erst abgehalten werden könne, wenn die verstümmelten und aufgelösten Körper der Statuen ihre Unversehrtheit zurückerlangt hätten.<sup>40</sup> Hier verbindet sich die religiöse Konnotation mit der Verlebendigung, aber auch mit der Einschreibung der zerstückelnden Gewalt – die zunächst als disseminierende Gewalt der Geschichte oder der Zeit ins Spiel kommt.

Quatremère schreibt als dezidiierter Vertreter des Klassizismus. Viel verbindet ihn darin zunächst mit Winckelmann, auf den er sich in seinem dritten Brief ausführlich bezieht. Mit Winckelmann bedarf es der Erfassung gesamter Kontexte, um die Kunstgeschichte zu begründen. Quatremère stellt die rhetorische Frage, was man wohl davon hielte, die Exponate des Pariser Museums für Naturgeschichte zu zerstreuen?<sup>41</sup> Es geht um die Rekonstitution historischer Serien der Entwicklung, die es ermöglichen, Transformationen nachzuvollziehen und so Stile und Epochen zu unterscheiden. Aus

38 Vgl. Quatremère: *Lettres*, S. 15f.

39 Diese Begriffsbildung geschieht in Anlehnung an Bruno Latours *immutable mobiles*, vgl. Latour, Bruno: »Visualization and Cognition: Thinking with Eyes and Hands«, in: *Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture and Present* 6 (1986), S. 1–40.

40 Vgl. Quatremère: *Lettres*, S. 25.

41 Darin steckt der implizite Bezug auf das Modell der Naturgeschichte (vor allem nach Buffon), an der sich Kunstgeschichte nach Winckelmann und Quatremère orientiert. Vgl. Pommier, Édouard: *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris 2003, S. 156. Vgl. zur Praxis der Zerlegung und Verteilung zoologischer Exponate den Beitrag von Mareike Vennen in diesem Band, S. 116–126.



den *Lettres* spricht noch das optimistische Totalitätsversprechen einer weitgehend lückenlosen und geordneten Rekonstitution, die auch jene der Geschichte des menschlichen Geistes im Sinne einer Aufklärung ist<sup>42</sup> – immer wieder verweist Quatremère auf die *lumières*, die von den antiken Funden ausstrahlen.<sup>43</sup> So mobilisieren die *immovable mobilizers* den wissenschaftlichen Fortschritt.

Zu dem zu bewahrenden Kontext zählt auch die Architektur: Kirchen, Tempel, Paläste, in denen die für Quatremère eben nicht fort-beweglichen, obwohl tragbaren Werke zu verbleiben haben. Man muss sich zu ihnen bewegen, nicht umgekehrt. Auch in dieser Hinsicht sind sie *immovable mobilizers*, nämlich der Kunstreisenden. Dabei geht es Quatremère in einer Reflexion auf die Rezeptionssituation zwar auch um das *dépayement* an sich, darum, dass die Herauslösung aus den gewohnten Kontexten und Gewohnheiten ein erhöhtes Maß an Rezeptivität, eine völlig andere Form der Wahrnehmung als Inkorporation, als prägnante Erfahrung ermöglicht.

Doch diese Kunst ist nicht vom Land ablösbar: »le pays lui-même fait partie du museum de Rome«.<sup>44</sup> Rom selbst ist »musée total«.<sup>45</sup> Nicht allein seine Gebräuche und alltäglichen Gewohnheiten, sondern auch seine Landschaften, seine Geographie, sein Himmel, sein Klima bilden die ideale ästhetische Sphäre dieser Kunstwerke. Sie haben aktiven Anteil an der Entstehung dieser Kunst. Und das bedeutet, dass die *imitatio* nur glücken kann, wenn sie nicht bloß isolierte Kunstwerke – gleich welcher Qualität – imitiert, sondern sich aus dem Land selbst speist.<sup>46</sup>

Quatremère hingegen verspricht sich von weiteren Ausgrabungen in Rom die lückenlose Erschließung der Totalität der Natur-Kulturgeschichte der idealen Kunst: Diese ist im zu bewahrenden Mikrokosmos der Stadt offenbar mehr oder weniger komplett enthalten. Das bedeutet, dass dort nicht nur ideale Entstehungsbedingungen existierten, sondern auch ideale Bedingungen der Sammlung, so als habe die Natur selbst dort gesammelt. Rom ist ein Ort wie kein anderer. Die zerstreuenen Kräfte der Entropie scheinen dort außer Kraft gesetzt. Somit setzt Quatremère der Behauptung der Extraterritorialität von Paris die Behauptung der Extraterritorialität Roms entgegen.

Roms *natürliche* Ordnung der Kunst und ihrer Sammlung kann damit für sich beanspruchen, was keine andere, durch Versetzung und Zerstückelung initiierte Sammlung je für sich beanspruchen könnte, ganz gleich, wie gut die Kriterien einer neuen Assemblage, einer neuen konzentrierenden, ordnenden Sammlung wären: nicht kontingent, nicht arbiträr zu sein.<sup>47</sup>

42 Vgl. Quatremère: *Lettres*, S. 16.

43 Vgl. Pommier: *Winckelmann*. Das Argument, man müsse nach Rom gehen, um die klassische Kunst zu verstehen, ist weder bei Quatremère noch bei Winckelmann neu, sondern ein traditionelles Argument, vgl. Pommier: *Art de la liberté*, S. 12f. Quatremère hält gegen die *translatio*-Doktrin der französischen Kunstpolitik an ihm fest.

44 Quatremère: *Lettres*, S. 21.

45 Pommier: *Art de la liberté*, S. 424.

46 Vgl. zu ähnlichen Überlegungen bei Winckelmann Pommier: *Winckelmann*, S. 171. Damit bezieht er sich auf die Klimatheorie Montesquieus, vgl. Montesquieu, Charles Louis de Secondat: *De l'esprit des lois*, Band I, Paris 2001, S. 443–465.

47 Über die Kritik der *Lettres* an jenem Recht des Stärkeren, für das Rom steht und über die in sie eingebauten Verweise auf Polybios *Historiai* und Ciceros *Reden gegen Verres* wird mehr als deutlich, dass Quatremère sich darüber bewusst sein muss, dass die ursprüngliche Akkumulation von *ornamenta*



Quatremères konkretes Plädoyer für die Bewahrung Roms lässt sich auf andere Situationen, Orte, Kulturen übertragen – sofern man vom Einzigartigkeitspostulat für diesen Ausnahmeort absieht und generell willens ist, den seinem wie jedem anderen Klassizismus inhärenten (Quasi-)Eurozentrismus hinter sich zu lassen. In jedem Fall bedenkenswert bleibt seine Geste der Unterbrechung, vielleicht just deshalb, weil sie seinerzeit ignoriert wurde. Quatremère hat sich nicht durchgesetzt, die Kunstwissenschaft ist andere Wege gegangen. Quatremère zu lesen, erinnert auch an den Preis dafür, dass sie sich so begründen konnte, wie sie es getan hat. In jedem Fall aber erinnert er uns an etwas, das heute in anderer Form noch fortwirkt und das über die Konzentration auf die Restitution außereuropäischer Kunst leicht aus dem Blick gerät: Was heute die neo-koloniale Grenze zwischen globalem Norden und globalem Süden ist, in jedem Fall aber zwischen Plünderern und Ausgeplünderten, verlief damals mitten durch Europa. Auch heute noch wird Südeuropa unvermindert für einen illegalen Markt nordwesteuropäischer Sammler durchpflügt, geplündert und zerstört.<sup>48</sup>

### Auswahlbibliographie

- Babelon, Jean-Pierre/Chastel, André: *La notion de patrimoine*, Paris 1994.
- Brodie, Neil/Doole, Jenny/Watson, Peter: *Stealing History. The Illicit Trade in Cultural Material*, Chatham/London 2000.
- Labrusse, Rémi: »Muséophobies. Pour une histoire du musée du point de vue de ses contempteurs«, in: *Romantisme* 173/3 (2016), S. 68–78.
- Pommier, Édouard: *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution Française*, Paris 1991.
- Pommier, Édouard: »Die Revolution in Frankreich und das Schicksal der antiken Kunstwerke«, in: Quatremère de Quincy, *Ueber den nachtheiligen Einfluß der Versetzung der Monumente aus Italien auf Künste und Wissenschaften* (1796), Stendal 1998, S. 41–99.
- Pommier, Édouard: *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris 2003.
- Reinhardt, Chanelle: »Mouvoir et émouvoir: émotions et transfert des objets d'Italie en France (1796–1798)«, in: Pascal Bastien/Benjamin Deruelle/Lyse Roy (Hg.), *Émotions en bataille XVIe–XVIIIe siècle. Sentiments, sensibilités et communautés d'émotion de la première modernité*, Paris 2021, S. 331–345.
- Valéry, Paul: »Le problème des musées«, in: ders., *Œuvres*, Band 2, Paris 1960, S. 1290–1293.
- Wescher, Paul: *Kunstraub unter Napoleon*, Berlin 1976.

---

*und signa* in Rom ihrerseits das Ergebnis jahrhundertelanger Plünderungen des Römischen Imperiums sind. Auch diese Sammlung beruht also auf Plünderung und einer Kultur der Gewalt. Dieser Zusammenhang kann hier aus Platzgründen nicht weiter entfaltet werden, wird aber, ebenso wie die Auseinandersetzung mit den antiken Texten, Bestandteil einer ausführlicheren Publikation zum Thema sein.

48 Vgl. Brodie/Doole/Watson: *Stealing History*.